

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ВСЕМИРНОЕ СЛОВО № 17/18 2005

# LETTRE № 17/18 2005

РОССИЯ И ИТАЛИЯ

INTERNATIONALE



К.М.Азадовский «Римский дневник Александра Тургнева» ■ Стефано Гардзонио «Русская эмигрантская поэзия в Италии» ■ П.М.Нерлер «Мандельштам и Италия»

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ  
ВСЕМИРНОЕ СЛОВО

Главные редакторы:

**ЕЛЕНА ЧИЖОВА**  
**АНТОНИН ЛИМ**

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ**  
**Международный журнал**  
**«ВСЕМИРНОЕ СЛОВО»**

191011, Санкт-Петербург,  
наб. реки Фонтанки, 23  
телефон/факс: 233-91-85  
e-mail: vozgrin60@mail.ru

#### РЕДКОЛЛЕГИЯ:

КОНСТАНТИН АЗАДОВСКИЙ  
ЕВГЕНИЙ АНИСИМОВ  
ЕЛЕНА БАЕВСКАЯ  
ДАНИИЛ ГРАНИН  
БОРИС ДЕНИСОВСКИЙ  
АЛЕКСАНДР ДОНДЕ  
НИНА КАТЕРЛИ  
АЛЕКСАНДР КУШНЕР  
АЛЕКСАНДР МЕЛИХОВ  
БЕНЕДИКТ САРНОВ  
НИНА СНЕТКОВА  
МИХАИЛ ЯСНОВ

Сотрудники Петербургской редакции:

**Леонид Левинский** —  
ответственный секретарь  
**Наталья Русецкая** —  
редактор  
**Галина Лапшова** —  
художественный редактор

**Ольга Назарова** — корректор

**Борис Денисовский** —  
оформление обложки

**Учредитель** —  
Общество «Всемирное слово»

**Издатель** —  
Петербургская редакция журнала

На первой странице обложки:

*Пьеро делла Франческа.*  
Портрет Федерико да Монтефельтро.  
(Ок. 1465).  
Галерея Уффици.

## СОДЕРЖАНИЕ

Марко Риччи. **Приветствие русско-итальянскому номеру петербургского журнала «Всемирное слово»**... 1  
Елена Чижова. **Италия и Россия: немислимая явь миражей**..... 2

#### КАНВА ИСТОРИИ

Константин Азадовский. **«Устаю от восхищения непрерывного...»** (Александр Тургенев в Риме)..... 4  
Александр Тургенев. **Из римского дневника**..... 9  
Альдо Джованни Риччи. **Рождение Итальянской республики** (В связи с письмом Л. Льва Голстого о Мадзини)..... 15  
Юрий Ильин. **Франческо Альгаротти и его «Путешествия в Россию»**..... 21  
Александр Гдалин, Маргарита Иванова. **О первом памятнике первому поэту России**..... 29  
Валерий Шуйский. **Скульптура Древнего Рима и эпохи итальянского Возрождения в коллекции О. Монферрана**..... 32  
Джованни Пасколи. **Волюнки**. Стихотворение..... 36

#### ALTER EGO

Павел Нерлер. **Мандельштам и Италия**... 37  
Мария Каменкович. **В ожидании изменений**..... 41  
Наталья Востокова. **Римский архив Лидии Вячеславовны Ивановой**..... 47

#### РУССКИЕ В ИТАЛИИ

Стефано Гардзонно. **Русская эмигрантская поэзия в Италии**. (Общий обзор)..... 50  
Михаил Евсевьев. **Сильвестр Щедрин в Сорренто**..... 59  
Михаил Талалай. **«Да вознесется на дальнем Западе православный храм с сияющими крестами и куполами!»** (О русско-итальянском строительстве в Италии)..... 64  
Патриция Деотто. **Письма П.П. Муратова Б.А. Грифцову**..... 70  
Алла Никитина. **В отечестве искусств и древностей**..... 76  
Борис Фрезинский. **Милая сердцу Италия**. (Странички архива Илья Эренбурга)..... 82  
Илья Эренбург. **Две заметки**..... 94

#### СОБЛАЗНЫ РУССКОГО КОММУНИЗМА

Серджио Бертелли. **«Facciamo come in Russia!»: итальянский миф об Октябрьской революции**..... 97

#### ИТАЛЬЯНЦЫ В РОССИИ

Василий Гусак. **Итальянский неореализм в советском послевоенном кинематографе**.....105  
Ольга Усова. **Лина Кавальери: взгляд из России**.....109  
Евгений Биневиц. **Итальянские трагики в зеркале русской карикатуры**.....116  
Джованни Пасколи. **Стихотворения**.....120  
Арлен Блюм, Александр Горфункель. **Запрещенная поэма о Томмазо Кампанелле**.....121

#### ЦЕХ ПЕРЕВОДЧИКОВ

Евгений Белодубровский. **Мария Ливеровская**. (Краткий очерк жизни и творчества).....124

#### ГЕНИЙ МЕСТА

Курцио Малапарте. **«Эти проклятые тосканцы»**. (Отрывки из сатирического эссе).....132  
Лючано Де Крещенцо. **«Так говорил Беллависта»**. (Фрагменты из книги).....136  
Валерий Возгрин. **Сицилия и Крым**. (Два очага островного Проторенессанса).....145

#### ПЛОЩАДЬ ИСКУССТВ

Валерий Исаченко. **Итальянская музыка в жизни и творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина**.....153  
Джованни Пасколи. **Старик**. Стихотворение.....154  
Марина Казанкова. **Итальянская опера на сцене Марининского театра**.....155  
Татьяна Никольская. **Маринетти на 41°**.....159  
Евгений Белодубровский. **К.В. Гарновский и его перевод семнадцатой песни «Ада»**.....162  
Ариальдо Коласанти. **Современная итальянская проза: последнее десятилетие прошлого века**.....164  
Джованни Пасколи. **Стихотворения**.....166  
Пьерпаоло Вики. **Необыкновенный дневник эпохи**.....167

#### P.S.

Марио Корти. **Фразы**.....169

Благодарим  
Итальянский институт культуры и  
Генеральное консульство Итальянской  
Республики в Санкт-Петербурге  
за финансовую поддержку и помощь  
в подборе материалов для данного  
номера.

Редакция журнала выражает искреннюю  
благодарность Л.Г. Степановой  
за участие в работе над  
российско-итальянским номером.

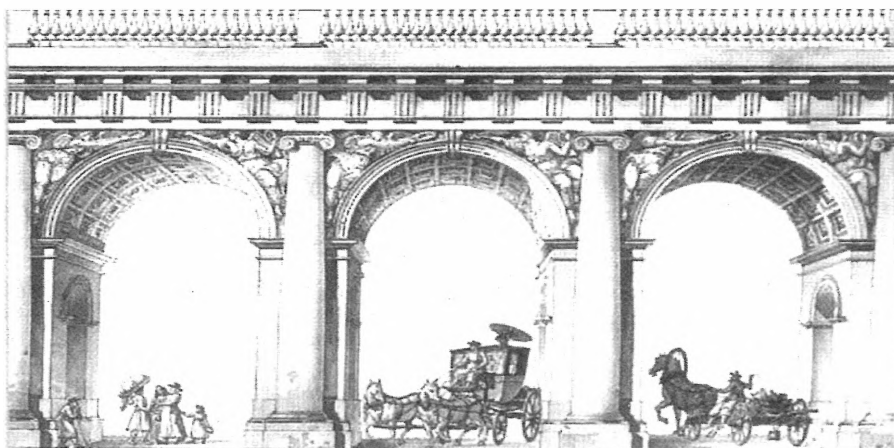
## **Приветствие русско-итальянскому номеру петербургского журнала «ВСЕМИРНОЕ СЛОВО»**

Очередной номер журнала «Lettre Internationale», русскую версию которого вы держите в руках, посвящен диалогу итальянской и российской культур. Представляя читателям этот выпуск, позволю себе короткое предисловие. Русские издатели, которым мы с самого начала старались оказать помощь, не ставили перед собой задачи осветить все многообразие культурных связей, объединяющих наши страны на протяжении веков. Скорее, они намеревались дать характерные примеры того, как в тех или иных обстоятельствах, теми или иными путями переплетались и крепили узы, связующие наши страны, и воплощалось в жизнь их взаимовлияние.

Многообразие и богатство материалов, представленных в данном выпуске, укрепляет нашу уверенность в том, что культурные отношения, сложившиеся между Россией и Италией вне дипломатических протоколов, отличаются интеллектуальной глубиной и обнаруживают тенденции дальнейшего развития. В этом отношении нашим обеим странам уже сейчас удастся выйти за рамки схем, свойственных долговому и трудоемкому процессу, желанная цель которого — ясное и упорядоченное осмысление действительности.

Убежден, что, ознакомившись с материалами представленного выпуска, вы вновь удостоверитесь в том, что наши страны принадлежат общему культурному пространству, обладающему единой системой отсчета и общими связующими элементами, а также обретете стимул и путеводную нить для более глубоких и детальных размышлений.

**МАРКО РИЧЧИ**  
*Генеральный консул Итальянской Республики в Санкт-Петербурге*



**«Что за земля Италия! Никким образом  
не можете вы ее представить себе».**

**Гоголь. 1837.**

## **Италия и Россия: немыслимая явь миражей**

Земли, лежавшие к Западу от российских границ, издавна притягивали взоры образованных россиян. Поколения российских подданных, населявших Империю в разные времена, наделяли европейское культурное пространство особым содержанием, не сводимым к понятиям обыденного соседства. Во всяком случае, склонность к мифологическому мировосприятию, в позднейшую пору названная одной из основополагающих черт современного российского сознания, не в последнюю очередь сформировалась как следствие «оглядки» на Европу.

Создается впечатление, что Россия, тяготеющая к европейскому прошлому, восприняла некоторые страны Европы в качестве «культурных героев», способных передать ей необходимые навыки различных наук, искусств и ремесел. С этой — российской — точки зрения, европейское зарубежье, составлявшее притягательное единство, на самом деле не было однородным. Англия учила создавать и соблюдать законы, Голландия — делать корабли, Германия — философствовать, Франция — беседовать, любить и наряжаться, Италия — строить, петь и писать картины. А также — мечтать.

Какой бы размашистостью ни грешили подобные суждения, но просвещенный взгляд, оббегающий, скажем, зубчатые стены Московского Кремля, не может не распознать в его архитектурных красотах великие образцы итальянского зодчества, на которые вот уже четыреста лет равняются «птиглавые московские соборы — с их итальянскою и русскою душой». Что уж говорить о Петербурге, чьи болота — подмостки, на которых великие итальянские архитектурные возвели первые декорации спектакля, с той поры ставшего «хитом» российского репертуара: «Окно в Европу» — эта драма разыгрывается и поныне.

Петербург, едва успев народиться, то есть в совершенном младенчестве, принялся размышлять о «вечном» в ущерб «временному». В последнюю категорию попало многое, но главным образом, человеческая жизнь — нечто естественное, а значит, «неумышленное», с трудом уживавшееся с «умышленным» пространством северной столицы. Умысел линий, пересекающих город «по квадратам», рифмуется со строем полков, с абрисом стихотворных строк, но больше всего — с планом римского лагеря, состоящего из отрезков, проложенных под прямыми углами. Петербург — римский лагерь, застроенный итальянскими дворцами и населенный римскими статуями, глядящими на город с фасадов и крыш. Если воспылать нынешним сленгом, город был «заточен» для вечности, принявшей явственно римские черты.

Что уж говорить о Венеции... В российском восприятии она неотделима от своего северного брата: строения, обозримые с венецианских набережных, повторяют — с точки зрения российского не то эмигранта, не то изгнанника — очертания неских дворцов. Бродский, для которого венецианские статуи были сродни петербургским («Сфинксов северных южный брат»), знал толк в хитросплетениях родства: Северная Венеция, пряча голые запястья под шкуркой ностальгии, норовит настоять на своем первородстве.

И все-таки, первые русские оперы — итальянские. Франческо Арайя, приехавший в Петербург в 1735 году, очаровал русский двор «Силой любви и ненависти», ставшей откровением для России. Первые русские акварельные и живописные пейзажи походят на виды Италии. Русское чувство природы, созревшее под спудом, явило себя в попытках российских стипендиатов, отправленных Академией художеств в итальянские земли, — Россия дышит Италией в портретах Ореста Кипренского и сицилианских полотнах Сильвестра Щедрина. Вид на Неаполитанский залив и Везувий — привычный пейзажный фон русских картин. Любимейший русский святой, с одного взгляда узнаваемый в каждой деревенской церкви (высокий лоб с залысынами и рахитичный квадратный череп), — итальянец Николай Мирликийский, погребенный в Бари.

Вообще говоря, православным издавна не давал покоя «еретический» Рим. Чего стоят заклинания о том, что «Москва — третий Рим, а четвертому не бывать»: в претензии на «истинное» христианство угадывается стремление возложить на себя ризы чуждеальной святости. Католицизм — главный религиозный соблазн русской аристократии. В сторону папского престола глядели глаза императора Павла, замыслившего соединить обе конфессии. Католицизм, возросший на русской почве, осенял души Зинаиды Волконской и Владимира Соловьева, отстоявших друг от друга на целое девятнадцатое столетие.

Пушкин, равнодушный к католицизму, страстно любил Италию, «отчизну дальнюю», и ее обитателей — «сынов Авзонии счастливой». Свой идеал Поэта он воплотил в образе приехавшего в Петербург импровизатора-неаполитанца: «Но

импровизатор уже чувствовал приближение Бога... Лицо его страшно побледнело... Импровизация началась».

Итальянец импровизирует на своем родном языке — петербургская публика, собравшаяся в вымышленной гостиной, понимает его дословно. Здесь, положив руку на сердце, таится несообразность. Чарский, устами которого говорит пушкинская рассудительность, ближе к правде: «Итальянский язык у нас не в употреблении, вас не поймут». Действительно: язык Данта и Тасса, которых Пушкин читал и перечитывал, всегда оставался в России факультативным. Трудно представить себе гувернантку-итальянку, приглашенную к детям в благородное семейство. Возможно, потому, что в российских пределах итальянский — это, прежде всего, язык музыкального театра и изобразительного искусства.

И все-таки рассудительность остается посрамленной: уже в пушкинскую эпоху Италия в русском сознании обретает черты земного рая — обетованной земли. Увлеченность стремительно нарастает: в одиночку и группами русские странствуют по итальянским землям, упиваясь их славным прошлым и невысказанной красотой. Тени великих итальянцев — Петрарки, Ариоста и Тасса — преследуют смятенный дух Батюшкова; Баратынский, умерший в Неаполе, в своих последних стихах прославляет «земной Элизий» и «сон неги сладостной», навеянный созерцанием страны «беззаботного блаженства».

В то же время Италия и, в особенности, Рим отзываются в русских душах метафизическими прозрениями. Для Чаадаева Рим — «не обычный город, скопление камней и люда, а безмерная идея, громадный факт». В сознании русского мыслителя романтический разлад между возвышенным идеалом и неприглядной действительностью преломляется противопоставлением Италии и России: там — Прекрасное и Божественное, здесь — Петербург, Некрополис, город мертвых.

Короткое или длительное пребывание в Италии — почти необходимая ступень в образовании юношей и девушек из благородных российских семейств. Молодожены мечтают провести в Италии свой медовый месяц. В поэме Некрасова Екатерина Трубецкая на пути к мужу в сибирскую ссылку видит дивный сон — воспоминание об их свадебном путешествии в Италию: «Пред нею чудная страна, / Пред нею — вечный Рим...» Традиция свадебных путешествий в Италию продолжалась вплоть до Первой мировой войны.

Накануне событий 1848 года, когда культурная палитра России обогатилась цветом европейских революций, итальянская тема обрела особый смысл. «Строго говоря, — пишет Павел Муратов в «Образах Италии», — в истории русской культуры только и была одна эпоха, одно десятилетие от 1838 до 1848, когда Италия стала кровной и дорогой темой русских писателей».

На фоне «вечного города», в котором соединились античность, Средневековье и Ренессанс, мучаются религиозными сомнениями и ищут свой путь русские искатели истины, среди них — Александр Иванов, явивший русскому народу своего Христа, и Гоголь, автор незавершенной повести «Рим». Именно в Гоголе, по словам Павла Муратова, воплотилось «с необыкновенной, поистине стихийной силой, тяготение к Италии и Риму, охватившее русских людей сороковых годов». Наслаждаясь «благословенным воздухом» Италии, Гоголь ощущал ее своей родиной. «Я родился здесь. Россия, Петербург, снега, подлещы, департамент, кафедра, театр — все это мне снилось. Я проснулся опять на родине...»

В продолжение этого знаменательного десятилетия Италия открывала русским не только религиозные, но и политические идеалы. Александру Герцену, посетив-

шему Италию в 1847 году, она внушила надежды на возможность социалистического обновления Европы. «...Они, — писал Герцен об итальянцах, — не представляют как французы демократию, она у них в нравах...»

Охлаждение, наметившееся позже, продлится вплоть до рубежа веков, когда итальянская тема возродится в русской литературе и русской мысли: книги Дмитрия Мережковского и Акима Волынского, посвященные Леонардо да Винчи, «Итальянские впечатления» В.В. Розанова, поток переводов итальянских авторов и научных трудов об Италии — свидетельства «памяти сердца».

В творчестве Александра Блока итальянская тема сильна и сокровенна. Более всех других городов, которые Блок посетил в своем итальянском паломничестве, он полюбил и воспел Венецию. Этот город, антипод «буржуазной» Флоренции, сопрягается в его душе с Петербургом: «...Как Петербург к России, так Венеция относится к Италии». Глядя на лики Мадонн, освящавших итальянские монастыри и соборы, Блок искал в них сходства с «Нечаянной Радостью».

Так, вглядываясь в черты Италии, Россия в течение полутора лет видела сны о своей несбывшейся судьбе, лелеяла себя миражами «итальянской мечты»; Италия же, равнодушная к дореволюционной России, увлеклась Российской Советской, наделив ее чертами собственного счастливого будущего. Русский коммунизм — сладостный сон европейских интеллектуалов, длившийся несколько десятилетий. В своей очарованности «призраком коммунизма» итальянцы соперничают, пожалуй, только с французами.

Наряду с Парижем и Цюрихом русская колония в Капи ди Лаванья (Лигурия) — очаг будущей революции. Правда, в сознании итальянцев русская революция соединялась не с эсерами и народолюбцами, задававшими тон в Капи ди Лаванья, а с Максимом Горьким. В Италии XX века не было другого русского, которого она чувствовала бы столь восторженно: «Он — символ революции, — писала в 1906 году газета «Avanti», — он является ее интеллектуальным началом <...> Да здравствует Максим Горький! Да здравствует русская революция!»

Похоже, нет ничего удивительного в том, что Италия, обратившая взоры к СССР, осталась в стороне от великой русской диаспоры прошедшего века, ее «первой волны», захлестнувшей Германию и Францию, Чехию и Сербию. Число русских, в послереволюционные годы осевших в Италии, сравнительно невелико; их роль в итальянской общественной и культурной жизни нельзя назвать исключительной. Конечно, в Италии жил Амфи-театров, в театре Ла Скала пел Шаляпин и работал Николай Бенуа; сюда то и дело наезжали русские парижане. Однако в полной мере духом Италии проникся единственно Вячеслав Иванов. «Верный пилигрим» древних римских арок, в 1926 году принявший католичество, он естественно вошел в культурную жизнь Италии 1920—1930-х годов и оставил в ней след. В его «Римских заметках» явственны приметы «русской Италии».

Сегодня, в новом столетии, Италия, как никогда, открыта для русских. В их памяти магические наименования здешних мест обрели живые черты. Многим она по-прежнему кажется обетованной землей. Новые паломники, берясь за перо, оставляют свидетельства того, что красота, рожденная под итальянским небом, осталась драгоценным запасом русской культуры. В италороссийский культурный диалог вступают новые собеседники. Редакция журнала «Всемирное слово» надеется, что ей удастся внести свою лепту в это многолетнее культурное общение.

## КАНВА ИСТОРИИ

# «Устаю от восхищения беспрерывного...»

(Александр Тургенев в Риме)

Константин АЗАДОВСКИЙ

Среди необозримого множества описаний, воспоминаний, писем и научных исследований, посвященных Италии и «вечному» Риму, дневник Александра Тургенева выделяется своей насыщенностью. Обилием имен, событий и фактов этот «журнал» способен затмить самые содержательные мемуарные и эпистолярные свидетельства, а его высокие литературные достоинства ставят его в один ряд с путевыми очерками прославленных авторов.

Александр Иванович Тургенев (1784—1845) — фигура, весьма заметная в истории русской культуры. Один из наиболее просвещенных людей своего времени, приятель Карамзина, Пушкина, Жуковского, Вяземского и многих других, Александр Тургенев — крупный чиновник в эпоху Александра I — лишился своих должностей в 1824 году (после падения князя А.Н.Голицына, возглавлявшего Министерство духовных дел и народного просвещения, где служил Тургенев). Однако воистину переломным для семьи Тургуевых оказался 1825 год. Разгром декабристского движения губительно подействовал на психику одного из братьев — Сергея, умершего в 1827 году в Париже. Другой брат, Николай Тургенев, идеолог раннего декабризма, осужденный заочно, отказался вернуться в Россию (в момент восстания он оказался за границей) и остался в Англии, где получил политическое убежище. Не пожелавший отречься от брата, «государственного преступника», Тургенев полностью меняет свою жизнь — становится странником, скитальцем по странам Западной Европы, собирателем материалов по истории России. Чаще всего он живет в Париже, но охотно посещает и другие европейские столицы.

Именно в эти годы Тургенев начинает вести регулярные записи в своем дневнике — единственном в своем роде источнике по истории русской и западноевропейской культуры 1825—1845 годов. Образованный, остроумный, общительный, Тургенев умел расположить к себе

самых разных людей. Правители и монархи, видные общественные, политические и религиозные деятели, представители аристократической знати, выдающиеся философы, писатели, художники и проповедники охотно беседовали с русским аристократом, безупречно говорившим по-французски и по-немецки... Этот уникальный памятник изучен до настоящего времени недостаточно полно; всего охотнее пользуются им исследователи пушкинской эпохи (Александра Тургенева связывали с Пушкиным дружеские отношения; именно ему, Тургеневу, было поручено сопровождать тело убитого поэта в Святогорский монастырь).

Где бы Тургенев ни находился, он почти ежедневно писал своим многочисленным знакомым, рассказывая о своих свежих и разнообразных впечатлениях. Его письма перерастают порой в подробнейшие описания или «отчеты», которые — наряду с его дневниками — также воссоздают картину эпохи, замечательную по своей полноте и достоверности. Центральное место в переписке Тургенева занимают его многостраничные послания (опубликованные до настоящего времени лишь частично) к ближайшим друзьям — князю П.А.Вяземскому и В.А.Жуковскому. Значение заграничных «корреспонденций» Тургенева по достоинству оценил в свое время Пушкин: в 1836 году он печатал их в своем «Современнике» под выразительным и точным названием «Хроника русского».<sup>1</sup>

\*\*\*

Александр Тургенев впервые приехал в Италию в последние дни августа 1832 года. Первым крупным городом на его пути был Милан; затем — Венеция; октябрь и ноябрь он проводит во Флоренции и, наконец, в начале декабря 1832 года достигает Рима, в то время — столицы



А.И.Тургенев.  
Портрет работы К.П.Брюллова. 1833.

Папской области. Тургенев давно мечтал о встрече с Италией, и, едва ступив на итальянскую землю, он с жадностью и присущей ему любознательностью впитывает в себя новые впечатления. «Без языка плохо в Италии, но для глаз здесь много...» — замечает он 9 сентября 1832 года<sup>2</sup> в письме к Николаю Тургеневу из Милана.<sup>3</sup> Рим особенно потрясает воображение путешественника. «Вот уже неделя, как я здесь, и не приметил полета времени! — рассказывает он брату 13 декабря 1832 года. — Ежедневно в ходьбе и везде во весь день».

Свое пребывание в столице папского государства Тургенев, как приличествовало человеку его положения, начал с визита к русскому посланнику. В «вечном городе» Россию представлял тогда граф Николай Дмитриевич Гурьев; с ним Тургенев сближается, по обыкновению, с чрезвычайной легкостью; он присутствует на обедах посла и проводит вечера в салоне его супруги. Гурьев, по-видимому, симпатизировал Александру Ивановичу. «Бываю

часто у гр<афа> Гурьева, с которым мы хорошо сошлись», — сообщает Александр Николаю Тургеневу 22 декабря. Это — важное обстоятельство. Отношение к Тургеневу за пределами России не всегда отличалось радушием: брат декабриста-эмигранта вызывал у русских чиновников, в особенности дипломатов, опаску и подозрения. Гурьев же, как видно из материалов архива братьев Тургеневых, не испытывал к опальному декабристу особой неприязни и готов был даже выпить за его здоровье (об этом упоминается в письме Александра Тургенева к брату от 20 декабря).

Русская колония в Риме начала 1830-х годов состояла не из одних дипломатов; ее основным кадром были в то время художники-пенсионеры, отправленные в Италию Академией художеств. Среди них были Александр Иванов, Федор Бруни, Орест Кипренский, Карл Брюллов (исполнивший в свое время портрет Сергея Тургенева, а в 1832 году завершивший свое монументальное произведение «Последний день Помпеи», глубоко потрясшее современников). Как и стипендиаты из других стран, русские художники дружили с великим датским скульптором Торвальдсенем, французским живописцем Орасом Верне, с немецкими художниками-«назарейцами» (Корнелиус, Овербек и другие) — Рим был в ту пору воистину «городом живописцев». Александр Тургенев легко чувствовал себя в этой среде; с некоторыми художниками у него завязываются дружеские отношения. «Познакомился с Hor<ace> Vernet, Торвальдсом (так! — К.А.) и с многими другими, менее известными, — пишет он брату 22 декабря 1832 года. — Осмотрел их ateliers,<sup>4</sup> так же как и всех русских живописцев: Кипренский, Бруни и пр. Брюллов списал портрет мой, но еще не отдал, en aquarelle.<sup>5</sup> <...> Уверяют, что сходство удивительное».

Главной и блистательной фигурой «русского Рима» 1830-х годов была, конечно, княгиня Зинаида Волконская (1789—1862), писательница, поэтесса, хозяйка литературного салона в Москве и Риме.<sup>6</sup> С 1829 года Волконская постоянно жила в Италии; приняв в 1833 году католичество, она останется в этой стране до самой смерти. Ее виллу близ храма Сан-Джованни-ин-Латерано посещали многие знаменитости — местные и заезжие. Едва приехав в Рим, Тургенев устремляется к «Зенеиде», своей давней знакомой. На вилле Волконской жил тогда Николай

Матвеевич Рожалин, ученый и переводчик, один из московских «любомудров», друг поэта Веневитинова. Познакомившись с Рожалиным, Тургенев, восхищенный его ученостью, охотно проводит время в обществе этого молодого и талантливого человека, осматривает с ним достопримечательности Рима, позднее — Неаполя, и пытается принять участие в его судьбе. (Помочь, к сожалению,



Х.К.И. фон Бунзен.  
Портрет работы Ричмонда. 1847.

нию, не удалось: в сентябре 1834 года, вернувшись в Россию, Рожалин умирает от чахотки.<sup>7</sup>)

«Кн<ягиня> Зен<еида> Волх<онская>, — рассказывал Александр брату в том же письме (от 13 декабря), — возила меня на свою виллу, где все дышит воспоминаниями ее прошедшего и — римского; ибо построена на развалинах водопровода. И у ней я обедал и проводил вечер. Третьего дня возила она меня в разные галереи, а вчера живущий у ней Рожалин, русский молодой и скромный ученый, геленист,<sup>8</sup> гулял со мною целое утро». А в письме к Жуковскому от 22 декабря читаем: «С кн<ягиней> Зен<еидой> Волх<онской> был на ее вилле, над древним водопроводом построенной и украшенной воспоминаниями о наших и ее милых ближних: отживших и еще живущих.<sup>9</sup> Я просил ее списать для меня все надписи в ее вилле. Она и

Рожалин о тебе расспрашивали...»<sup>10</sup> Через несколько месяцев, в мае 1833 года, Жуковский не раз встретится в Риме с Зинаидой Волконской и посетит ее «дачу, приклеенную к развалинам водопровода».<sup>11</sup>

\*\*\*

Александр Тургенев стремился познакомиться с Римом как можно ближе и — не поверхностно. Он читает книги, посвященные Риму, ищет себе осведомленного гида (cicerone), который мог бы показать и объяснить ему римские древности. В письме к брату от 13 декабря 1832 года Александр замечает, что с Римом следует знакомиться «методично»: «...Ибо смотреть без порядка — отягочительно, и я устаю от восхищения беспрерывного».

Поиски обернулись удачей. Уже через несколько дней по прибытии в Рим Тургеневу удается завести знакомство с самим Бунзеном.

Христиан Карл Йозиас фон Бунзен (Bunsen; 1791—1860), с 1857 года — барон, был в то время прусским посланником при папском престоле. Известный дипломат и политический деятель, Бунзен был также незаурядным историком и археологом. Оказавшись в 1827 году в Риме, он принимается за изучение памятников этого древнейшего города и начиная с 1830 года издает — том за томом — «Описание города Рима» (третий, и последний, том издан в 1843 году).

«Прус<ский> министр, ученый Бунсен (так Тургенев писал это имя. — К.А.), приятель б<арона> Штейна<sup>12</sup> и Нибура<sup>13</sup>, издатель лучшей книги о Риме, показывал мне Рим с Капитолия, где он живет и откуда видит все, что описывает с такою немецкою точностью. Я уже проводил у него и вечер, и сегодня опять зван к нему <...> Мы рассуждаем с ним и о политике», — рассказывал Тургенев брату 13 декабря 1832 года.

Другим римским гидом Александра Тургенева оказался... Стендаль.

Прославленный французский писатель с юности был страстным поклонником Италии; с этой страной связана его дипломатическая служба: в 1814—1821 годах Стендаль состоял при французской миссии в Милане, а в 1831 году был назначен консулом в Чивитавеккья. Увлеченно и занимательно рассказывал Стендаль об Италии в своих очерках, составивших книги «Рим, Неаполь, Флоренция» (1817); «Прогулки по Риму» (1829) и др.; итальян-

ская тема вдохновляла и Стендаля-романиста.

Александр Тургенев встречался с французским писателем еще в 1829 году в парижских салонах; теперь он возобновил знакомство. «Бель (Стендаль) пять часов ездил со мною, и разговор его о нынешнем Риме интереснее его книг», — замечает Александр Тургенев в письме к брату от 13 декабря 1832 года (имеются в виду очерки, посвященные Италии). — Его здесь не любят; даже и между французами; но для меня он очень полезен, и я опять поеду с ним гулять по Риму».

Общение Александра Тургенева со Стендалем в Италии — отдельная и занимательная глава из истории взаимоотношений французского писателя с Россией и русскими.<sup>14</sup> Достаточно сказать, что благодаря Тургеневу состоялось знакомство Стендаля с Жуковским и Вяземским. В апреле 1833 года Стендаль содействовал путешествию Жуковского и Тургенева в Чивитавекья и Неаполь; в мае 1833 года они виделись в Риме.<sup>15</sup> Вяземский же встречался со Стендалем в Риме в декабре 1834 года (они оказались соседями по дому — оба жили в палаццо Конти).<sup>16</sup>

Среди прочих римских знаменитостей, с которыми удалось познакомиться Тургеневу, следует в первую очередь назвать кардинала Джузеппе Гаспара Меццофанти (Mezzofanti; 1774—1849), известного полиглота, знатока множества языков, в том числе — русского. Аббат Меццофанти был профессором персидской и арабской словесности в Болонском университете; позднее, уже в кардинальском звании, стал хранителем Ватиканской библиотеки (с 1843 года — почетный член Российской Академии наук). «Я еще не успел с ним познакомиться, — сообщает Тургенев Вяземскому 19 декабря 1832 года, — но видел стихи его, по-русски написанные,<sup>17</sup> и русские дамы уверяли меня, что мало иностранцев так плавно и чисто говорят нашим языком; он и литературу рус<скую> и всех вас знает поименно и часто цитирует стихи ваши».<sup>18</sup> Знакомство состоялось в конце января 1833 года в римском Археологическом обществе; об этом Александр Иванович подробно рассказал Вяземскому 26 января: «...Был и Мезофанти (так! — К.А.) и подошел ко мне с русским приветствием; мы заговорили о нашей литературе и первого назвал он Пушкина; он читал его “Бакч<исарайский> Фонтан”, “Тодунова” <...> Пушкину удивляется, а Жуковским восхищается,

почитая его если не первым, то одним из первых наших поэтов <...>. Много говорил о Ломоносове как об удивительном преобразователе языка, превозносил его как писателя, но не как критического русского историка (что и справедливо). — Он всего прочел его; восхищался Крыловым, Карамзиным, Богдановичем, особенно за прелестную простоту его, и Державиным» (ТА, 153). Тур-

ным учителем. Вся теология — а с нею и вся философия Среднего века в этой поэме. Как небесно-умна является его олицетворенная Богословия: Beatrice! И какими глазами он на нее смотрит и она на него в Раю! Какая сила в ее улыбке!..» (из письма от 2 января 1834 г.)<sup>20</sup>

«Продолжаю читать каждое утро с учителем “Рай” Данте: сколько красоты в этом раю, и вся филосо-



М.А.Погоцкая, сестра ее С.А.Шувалова и девочка-эфиопянка. Портрет работы О.А.Кипренского. 1834—1836.

генев пытался укрепить связи кардинала-полиглота с русской литературой: рассказывал о Меццофанти в своих письмах в Россию, знакомил его с новейшими русскими изданиями и т. д.

\*\*\*

С первых же дней своего пребывания в Италии Тургенев начинает изучать итальянский язык (стремясь в то же время освежить свои познания в латыни); во Флоренции или Риме он находит учителей и берет у них уроки, состоящие не в последнюю очередь из чтения и разбора классических авторов: Вергилия, Данте, Тассаса, Никколини<sup>19</sup>... Знакомство с великими итальянцами приводит Тургенева в неопишное восхищение; особенно глубоко его взволновала «Божественная комедия» Данте.

Приведем несколько отзывов из его писем к Жуковскому:

«Кончив чтение трагедий Николини, я опять принялся за Данта и перечитываю его “Рай” с прекрас-

фия и богословия его времени. Почти в каждой песне говорит он о своей Беатриче, воплощенной богословии, и всегда с новой прелестию: всякий раз скажет о ее улыбке, о своей любви — что-то новое! Почти так же неистощим в насмешках над попами и кардиналами, и над изуверством своего века, соединяя все это с острым католическим православием» (из письма от 14 января 1834 г.)<sup>21</sup>

«Давно не слышал ничего о Козловых! Скажите ему<sup>22</sup> от меня, чтобы читал Данта: нет ничего занимательнее, как скоро в него вработаешься; но необходимы комментарии: я вывезу с собою из Флоренции два тома одних объяснений, без текста. Голова освежается от одной песни его поэмы: особенности века, всей эпохи, Италии, тогдашней богословии, тогдашней системы мира, всего теологического и нравственного мира в его время, не мешают общим красотам, бессмертным, как душа человеческая, как гений великого Поэта, как вся живая Природа, которую он видел и угадывал, и унаследовал, сколько понятия его века,



тогдашний свет наук — позволяли ему. Как прекрасно пользовался он Священным Писанием, даже церковными гимнами, и прилагал к миру духовному, к надзвездному жилищу своей Беатриче, вдохновенные песни Давыда, своей церкви и великих ее учителей, до падения оной в прозаический папизм, часто перемешивая латинский язык с итальянским» (от 16 января 1834 г.)<sup>23</sup>.

Внимательно изучив тургеневские записи о Данте, уточнив, какие книги великого флорентийца (или о нем) посылал Тургенев в Россию (и кому именно), можно будет открыть новые страницы «русского Данте» и новые аспекты его восприятия в пушкинском кругу.

\*\*\*

Как выглядел папский Рим в начале 1830-х годов и каким предстает он на страницах тургеневского дневника?

Всегда отличавшийся пестротой и разнообразием далеких и несхожих эпох и стилей, «вечный город» после Венского конгресса (и вплоть до европейских революций 1848 года) удивительным образом соединил в себе традиционные особенности с новыми веяниями. Не только язычество и христианство, античность и Ренессанс скреплялись в этом городе, но и различные политические, конфессиональные, культурные и иные тенденции современной Европы. Пережив французскую интервенцию, Италия, расчлененная на ряд областей, вновь оказалась под австрийским владычеством. В Папской области, большую часть которой Наполеон в 1809 году объявил французской территорией, влияние Вены ощущалось особенно сильно: светская и духовная власть папы отчетливо опиралась на австрийские штыки. С другой стороны, здесь бурлила светская жизнь и сильнее, чем в других регионах Италии, ощущалось политическое брожение.

Кто только ни перебывал в Риме в те годы! В город, воспетый Винкельманом и Гете, устремлялись немецкие ученые-латинисты, археологи, историки искусства. Здесь трудились художники-«назарейцы» — приверженцы и мастера религиозной живописи в духе итальянских образцов XIV и XV веков. Представители французской знати охотно приезжали в еще недавно «офрануженную» область. Но особенной популярностью пользовался «вечный город» среди представителей английской аристо-

кратии: пребывание в Италии, знакомство с ее красотами и древними памятниками считалось чуть ли не обязательным для отпрысков благороднейших британских семейств (в январе 1834 года Тургенев в письме к брату упоминает о «толпе англичан»). И, наконец, — Ватикан, всегда наводненный паломниками из разных стран мира, не только европейских. Столица католицизма была насквозь проникнута космополитическим духом.

Дневник Тургенева ярко отображает это смешение эпох, языков и стилей, коим отличался Рим начала 1830-х годов. «Русский европеец», Тургенев чувствовал себя в этой насыщенной «интернациональной» атмосфере весьма уверенно и свободно. Ежедневные встречи с соотечественниками (с некоторыми из них у Тургенева тотчас завязались дружеские отношения) не препятствуют его общению с австрийскими и баварскими, французскими и английскими аристократами, дипломатами, путешественниками и, разумеется, — с представителями избранной итальянской знати (принц и принцесса Боргезе, братья Торлония и др.). Как и всегда, Александр Тургенев с его «парижской легкостью»<sup>24</sup> находил вкус в приемах и «роутах», балах и иных великосветских забавах; с нескрываемым удовольствием рассказывает он в своих письмах о знаменитых римских палатцо и виллах, дворцах и садах, в которых знакомится или продолжает знакомство с европейскими *fashionables*:<sup>25</sup> британскими лордами, французскими пэрами, «чрезвычайными посланниками» и даже особами королевской крови. В январе 1834 года, сообщая Николаю Тургеневу о бале у Гурьева, он не забывает упомянуть, что ему довелось вальсировать «с дочерью принцессы Лейхтенбергской, принцессой Гогенцоллерн, племянницей баварского короля».<sup>26</sup>

Космополитический дух настолько окрашивал в то время римскую жизнь, что смущал подчас и такого зайдлого «гражданина мира», как Александр Тургенев. В Риме ему то и дело недоставало итальянского колорита, а случалось — и самих итальянцев. «Полночь. Возвратился с английского обета и с французского роута, — рассказывает он Жуковскому 14 января 1834 года. — Хозяин нанимает виллу Миллиса, некогда Альдобрандини, окруженную садами, через которую ночью нет проезда. Кучер не мог отыскать другого подъезда; я бы остался без обеда, если ли бы не встретил Бун-

сена, который туда же ехал. Как пустынно все эти виллы! Как печальны все эти здания, брошенные пришельцам со всего света! Думаешь при входе на великолепные мраморные лестницы, что встретят тебя важные римляне или, по крайней мере, красно-куфейные кардиналы; но вас встречает лорд и “*How do you do?*”<sup>27</sup> В каминах огонь, на столах *reviews*<sup>28</sup> и *keepsakes*<sup>29</sup> и в салоне — ни одного итальянца!»<sup>30</sup>

Предаваясь по вечерам и ночам увеселительной светской жизни, Тургенев утром и днем находит время для ученых занятий: посещает Археологическое общество, обнаруживает неизвестные материалы по истории России в Секретном ватиканском архиве (в связи с этой находкой ему придется еще раз приехать в Рим весной 1835 года). Неизменно заходит он в мастерские известных живописцев и скульпторов — взглянуть на их новые произведения. Не забывает просмотреть свежие газеты и журналы (прежде всего, разумеется, французские), новые немецкие и французские книги. Читает и русских поэтов, например, попавшийся ему в руки последний стихотворный сборник Языкова. Все это — на фоне итальянской природы и архитектурных памятников древнего и нового Рима, коими русский путешественник не устает восхищаться.

Особый интерес Тургенева вызывают, естественно, быт и обычаи церковного государства. Он вновь и вновь посещает собор св.Петра, обходит ватиканские дворцы, галереи, капеллы и не упускает случая увидеть или услышать самого папу. Однако его отзывы о католическом Риме несколько отличаются от суждений других путешественников и паломников (в том числе и русских), надеявшихся обрести близ папского престола незамутненный образ «чистого» христианства, пережить строгое торжественное благочиние в соборе св.Петра и лицезреть непогрешимого римского первосвященника. Сын русской православной церкви, захваченный идеями германского протестантизма, Александр Тургенев воспринимал пышность и экзотический пафос католического обряда с явным неодобрением. «Любопытно, но нельзя, с христианскими идеями, спокойно смотреть на такое идолопоклонство!» — восклицает он в письме к брату 13 декабря 1832 года. Двойственное впечатление от римского католицизма окажется у Тургенева достаточно стойким (слово «идолопоклонство» встречается и в дневниковой записи от 25

декабря 1833 года). Это обстоятельство создавало, должно быть, определенный барьер между ним и его знакомыми (З.А.Волконская, Ф.А.Голлицын, Г.П.Шувалов, С.А.Шувалова, М.А.Потоцкая и др.) — «русскими римлянами», принявшими католичество или явно тяготевшими к западной церкви.

\*\*\*

Пребывание Александра Тургенева в Италии было прервано его отъездом в Швейцарию летом 1833 года: он спешил в Женеву, куда в то время приехал его брат Николай, чтобы заключить брак с француженкой Кларой де Виарис. Проведя в Швейцарии четыре месяца, Александр Иванович поздней осенью вернулся в Италию. Задержавшись на пару недель во Флоренции, он в середине декабря возвращается в Рим, где и живет до начала марта 1834 года. «Я опять здесь, — пишет он Жуковскому 22 декабря 1833 года, — и сколько ни желал жить здесь для одного *древнего* Рима, но вихрь света умчал опять меня». А через несколько строк, упоминая об очередном посещении Колизея и собора св. Петра, считает нужным отметить: «Англичан и русских более прошлогоднего...»<sup>31</sup>

Записи в дневнике Тургенева за эти месяцы отличаются редкой насыщенностью; они особенно живописны и красочны. Исходя из этого, мы выбрали для публикации именно те фрагменты, которые относятся к декабрю 1833 — февралю 1834 года.

О пребывании Александра Тургенева в Италии было известно до настоящего времени в основном лишь то, о чем повествуют его письма к Вяземскому — ценнейший, глубоко содержательный источник сведений. Однако эти письма, вошедшие в шестой том «Тургеневского архива» (см. примеч. 18), охватывают только 1832 и 1833 годы. Документы, освещающие пребывание Тургенева в Риме в начале 1834 года, а также год спустя, весной 1835-го, в печати не появлялись.

Дневник Александра Тургенева, из которого заимствованы публикуемые отрывки, хранится в ИРЛИ (Ф. 309. Ед. хр. 311). Публикация воспроизводит основные орфографические особенности, характерные для того времени. Имена собственные приводятся согласно оригиналу; явные опуски исправлены без оговорок. Все конъектуры и сокращения в тексте отмечены угловыми скобками. Без комментариев оставлены

широко известные имена (как, впрочем, и те, в отношении которых автор публикации не располагает достаточными и достоверными сведениями).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Жизненный путь А.И.Тургенева подробно исследован в статье М.И.Гиллельсона «А.И. Тургенев и его литературное наследие» в кн.: *Тургенев А.И.* Хроника русского. Дневники (1825—1826 гг.). М.—Л., 1964. С. 441—504.

<sup>2</sup>Все даты в настоящей статье и публикации приводятся по новому стилю.

<sup>3</sup>Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (далее — ИРЛИ). Ф. 309. Ед. хр. 350. Л. 160. Дальнейшие отрывки из писем Александра Тургенева к Николаю Тургеневу, восходящие к данной единице хранения, приводятся без отсылок.

<sup>4</sup>Мастерские (фр.).

<sup>5</sup>Акварелью (фр.).

<sup>6</sup>З.А.Волконской посвящено немало публикаций, статей и книг на русском и других языках. Укажем несколько последних по времени работ: *Aroutunova B.* Lives in letters. Princess Zinaida Volkonskaya and her correspondence. Columbus (Ohio), 1994; *Бочаров И.Н., Глушакова Ю.П.* Русская вилла у древних стен Рима // Мир русской усадьбы. М., 1995. С. 276—291; *Канторович И.* «Самый нежный звук Москвы...» // Новое литературное обозрение. 1996. № 20. С. 177—219; *Fairweather M.* The pilgrim princess. A life of princess Zinaida Volkonsky. London, 1999; *Бочаров И.Н., Глушакова Ю.П.* Салон З.А.Волконской как окно в Европу для Пушкина и его друзей // Россия и Италия. Встреча культур. Вып. 4. М., 2000. С. 109—165.

<sup>7</sup>«Спутник мой в Неаполе, Рожалин, умный и ученый и редко добрый молодой человек, приехал в Петербург и на другой день здесь умер, — сообщал Александр Тургенев брату 22 сентября 1834 года из Москвы. — Приятель отправил его книги и рукописи сюда в дилижансе, уведомляя, что можно издать книги три из них. Здесь не поспешили взять их из конторы, и все, все сгорело вместе с дилижансом. Только у меня остались несколько страниц его, в Риме написанных, по случаю нашего осмотра галерей и прочего» вместе. Как мне жаль его и как кончина его меня поразила!» (ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 313. Л. 126).

<sup>8</sup>Т.е. эллинист, поклонник и знаток Древней Греции.

<sup>9</sup>Видимо, знаменитая «Аллея воспоминаний» — колонны, обелиски и стелы с надписями, воздвигнутые З.А.Волконской в память о ее родных и близких, любимых писателях, поэтах и др.

<sup>10</sup>ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 4714а. Л. 52 об.

<sup>11</sup>*Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 13. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки 1804—1833. М., 2004. С. 378.

<sup>12</sup>Генрих Фридрих Карл фон Штейн (Stein; 1757—1831), барон; прусский государственный деятель, глава прусского правительства в 1807—1808 гг.; председатель Центральной комиссии по управлению землями, освобожденными от наполеоновского владычества; секретарем Штейна в этой Комиссии был Николай Тургенев (с декабря 1813 г.).

<sup>13</sup>Бартольд Георг Нибур (Niebuhr; 1776—1831), немецкий историк; дипломат. Автор трехтомной «Римской истории». В 1810-х гг. преподавал в Берлинском университете. В 1816—1823 гг. — прусский посланник в Риме. С 1823 г. — в Бонне.

<sup>14</sup>См.: *Мюллер-Кочеткова Т.В.* Стендаль по материалам архива А.И.Тургенева // Ученые записки Латвийского университета. 1972. Т. 174. С. 118—134.

<sup>15</sup>См.: *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 13. С. 373.

<sup>16</sup>См.: *Кочеткова Т.* Стендаль и Вяземский // Вопросы литературы. 1959. № 7. С. 148—155.

<sup>17</sup>В журнале «Московский наблюдатель» (1835. Ч. 1. С. 454—455) было напечатано два стихотворения Меццофанги, обращенные к А.И.Тургеневу и П.А.Вяземскому. Приведем первое из них:

«Ах! Что свет!  
Все в нем тленно,  
Все временно;  
Мира нет.  
Я в себе  
Беспокоен.  
Где покоен  
Буду, Боже?  
Где? — в Тебе.

Иосиф Меззофанги  
Александру Тургеневу,  
Рим. Фев<раль> 12-го 1834 года».

См. об этом: Остафьевский архив князей Вяземских. III. Переписка князя П.А.Вяземского с А.И.Тургеневым. 1824—1836. Изд. графа С.Д.Шереметева. Под ред. и с примеч. В.И.Сайтова. СПб., 1899. С. 589—590.

<sup>18</sup>Архив братьев Тургеневых. Вып. 6-й. Переписка Александра Ивановича Тургенева с князем Петром Андреевичем Вяземским. Т. 1. 1814—1833. Под ред. и с примеч. Н.К.Кульмана. Пг., 1921. С. 134 (далее ссылки на этот том приводятся в скобках после цитируемого текста (ТА) с указанием страницы).

<sup>19</sup>Джованни Баттиста Никколини (Niccolini; 1782—1861), итальянский поэт и драматург, автор широко известных в свое время романтических трагедий.

<sup>20</sup>ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 4714 б. Л. 31 об.

<sup>21</sup>Там же. Л. 30 об.

<sup>22</sup>Имеется в виду поэт Иван Иванович Козлов (1779—1840), поклонник и переводчик Данте, Петрарки, Тассо и других итальянских поэтов. Жуковский дружил с Козловым и его семьей.

<sup>23</sup>ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 4174 б. Л. 33 об. (в оригинале — на французском языке).

<sup>24</sup>Шутливые слова Пушкина об А.И.Тургеневе. См. подробно: *Максимов М.* <Гиллельсон М.И.>. По страницам дневников и писем А.И.Тургенева // Прометей. 1974. № 10. С. 367—368.

<sup>25</sup>Знатная, великосветская публика (англ.). Слово, употребительное среди русских в начале XIX в. (А.И. Тургенев часто пишет его русскими буквами: фашонабельные).

<sup>26</sup>Имеется в виду сестра и племянница баварского короля Людвига I (1786—1868); на троне — с 1825 г.

<sup>27</sup>Традиционное английское приветствие.

<sup>28</sup>Журналы, обозрения, периодические издания (англ.).

<sup>29</sup>Иллюстрированные альбомы со стихами (англ.).

<sup>30</sup>ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 4174 б. Л. 30 об.

<sup>31</sup>Там же. Л. 28.

## ИЗ РИМСКОГО ДНЕВНИКА А. И. ТУРГЕНЕВА

(декабрь 1833 — февраль 1834)

14 декабря. <...> С возвышения увидели мы опять Рим. Храм Петра только мелькнул перед глазами и скрылся за пригорками. Я опять вижу Рим; по дороге башни сторожевые, гробницы; за пять миль уединенная гробница Нерона: «Рим был душен для тирана», — сказал бы Тацит-Карамзин, и для того не втеснил в свои катакомбы гроб Нерона; но этот Нерон — не тиран <...> Переезжаю Ponte Molle — храм Петра перед глазами; воспоминания оживают — Тибр — и солнце. Porta di Popolo<sup>1</sup> 9½ 14 декабря и египетские древности передо мною. Lassa-passage.<sup>2</sup> Отыскал Дамо,<sup>3</sup> в той же комнате; оделся; был у гр<афа> Гурьева,<sup>4</sup> у графини<sup>5</sup> до 2-х час<ов>. Фурман,<sup>6</sup> встреча с Скорят<иным> (Владимиром),<sup>7</sup> с ним до Бунсена: радость учителя. <...> От него к гр<афине> Шувал<овой>,<sup>8</sup> к Шторху,<sup>9</sup> к Цикур,<sup>10</sup> к австр<ийскому> послу<sup>11</sup> <...>. Вечер опять у гр<афини> Шувал<овой><sup>12</sup> и у Верне<sup>13</sup>: Торвальдсен,<sup>14</sup> Верне и пр. обрадовались. — Я опять в Риме.

15 декабря. Воскресенье. Скорят<ин> (Владимир) зашел ко мне, проводил меня к Кривцову;<sup>15</sup> завтракал у Кривцова,<sup>16</sup> рассказывал перевод его книги Бунсена о Риме.<sup>16</sup> От него к к<нягине> Волхонской, видел одну Власову:<sup>17</sup> это день рождения к<нягини> Волхонской, она звала на вечер: вот уже год, как я проводил у них этот вечер! Полет времени и под развалинами Рима заметен! — Осмотрел церковь св.Игнатия. Заходил к к<нязю> Голицыну,<sup>18</sup> видел комнату, расписанную отчасти Брюловым. <...> Обедал с семейством Бунсена, разговор о Жук<овском>, похвалы характеру Мердера,<sup>19</sup> Волтрек<sup>20</sup> собирается и бьет Жук<овского> делать. Пили за здоровье Жук<овского>. Подарил Бун<сену> портрет свой. Марк Жерарден<sup>21</sup> описал Мюнхен и Шелинга;<sup>22</sup> наврал и о Берлине. Оттуда — к к<нягине> Волхонской — quantum mutata ab illo!<sup>23</sup> Слушал музыку. Вечер у гр<афа> Гурьев<а>: роут из рус-

ских. Говор<ил> с Мердер<ом> о московском шпионстве, о Жук<овском> с Шепинговой,<sup>24</sup> кончил вечер у гр<афини> Шувал<овой>.

19 декабря. <...>Зашел к Скорятину, слушал русские арии, читал стихи Языкова<sup>25</sup> и вместе с ним осматривал храм св.Петра, Ватикан и новое крыло, и галерею картин, перенесенную к статуям: картины дурно освещены, и свет мешает видеть их. <...>

22 декабря. <...> В храме с<в>. Петра слушал опять вечерню: пели прелестно, но опять русские и английские толпы мешали слушать: мы сделали из этого храма передобеденное гулянье. Сколько слушающих и сколько гуляющих! Прежде осмотрел я сакристию; колоссальная статуя папы Браски<sup>26</sup> у входа ее. Заходил на кладбище немцев и фламандцев: оно у самой сакристии. Старинные памятники. Я пресмыкался вокруг храма. Фонтаны бьют, и радуга играет в них; каноники режут, еретики и шисматики<sup>27</sup> бродят по мраморным помостам: где же цель храма — молитва? — <...>

23 декабря. Писал, чрез Бунсена, к Жук<овскому> о Сим<оне>, бывш<ем> учителе у Бун<сена>, высланном из П<етер>бурга, о медальоне его и о своем,<sup>28</sup> о Мердере, о вечерне у св.Петра и написал к Вяз<емскому> о вечеринке у гр<афа> Гурьева, о вчерашнем дне, о стихах Языкова и пр. <...> в музей Капитолия <...> После обеда к гр<афине> Шувал<овой>. Она прослезилась, сама не зная о чем, оправдываясь передо мною, сама не зная в чем. Потом у принцессы датской: там Ч. Верне<sup>29</sup> с Торвальдсеном, говорил об Иванове: с радостью согласился писать о нем к к<нягине> Волхонской. Оттуда к австр<ийскому> послу на последний роут. Там кокетствовал с Бор<гезе>.<sup>30</sup>

25 декабря. Рождество Христово. Барон Бланкензе<sup>31</sup> заехал за мной. Дорогой узнал я, что он поэт, сочинитель стихов: «Der Verschollene»<sup>32</sup> и сослуживец Батюшкова, Пестеля и пр<очих> при Раевском<sup>33</sup> и при гр<афе> Витгенштейне;<sup>34</sup> получил за Монмартр 2-ю Анну<sup>35</sup> <...> В другой раз вижу в этот день служение Папы:<sup>36</sup> великолепно, очаровательно для глаз

и для слуха; но какое идолопоклонство! <...>

28 декабря. Начал «Рай» Данте, которого не дочитал прежде. <...> Георг граф Бланкензе прислал мне том стихов своих: Der Verschollene <...> Много об Италии, особливо о Неаполе.

Дочитал «Стихотворения» Языкова; много прекрасного, но много и повторений *былого* в стихах его, разгульного, много вина и чаш! Гр<аф> Хвостов<sup>37</sup> также не у места, как и мысль о *свободе* при виде Москвы и восторг при имени Императора?. Но нельзя не повторить строфы и не откликнуться на «Ау!» — Я здесь! Да здравствует Москва!<sup>38</sup> <...>

31 декабря. <...> пошел бродить по Риму; начал с Ватикана, а там — с Мезофанты; но его не было в библиотеке, и он готовился к вечерне в храм Петра; пересмотрел ложи Рафаэля, коих краски начинают уже очень стираться, и скоро фигуры трудно разбирать будет. С переходов любовался Римом и частью его окрестностей. Взшел в храм: какая разительная тишина! Почти никого не было в храме, два или три простерты перед олтарями: один пелерин<sup>39</sup> уронил посох свой и прервал глубокою тишину храма. Опять все затихло: едва слышны поцелуи в ногу бронзовой статуи Петра. Солнце освещало все пространство. Отсюда прошел в монастырь св. Онуфрия; постучался; мне отперли двери, и я вошел на одну из площадок во внутренности монастыря, на коих зреют померанцы. Обошел переходы; любовался образом Леонарда да Винчи; вышел в огород монастырский и пробрался опять к дереву Тасса: оторвал крепко приросший, вечно зеленеющий плющ от коры его и сберегу его для читателей Тасса в Москве. С террасы, на которой якобы любил Тасс проводить последние минуты жизни, смотрел я во все стороны Рима: отсюда, как с Воробьевых гор, он несколько напоминает Москву. Вправо белеют воды Монтория,<sup>40</sup> передо мною весь Рим и затем синие, далее снежные горы, из коих каждая воспета Горацием или живет в истории Рима; влево громады Ватикана и св.Петра.<sup>41</sup> У самого основания — сады монастырские и *желтый Тибр* (flavus Tiber<sup>42</sup>). День летний; солнце сияло

и грело. Я возвратился в монастырь, зашел в церковь, осмотрел древнюю живопись образов, доску под которой прах Тасса, и вышел на террасу: один монах мне попался навстречу. <...>

12 января. Последний день старого года, за который вечно буду благодарить Бога.<sup>43</sup> *Волтрек* разбудил меня и кончил мой медальон. Заказал 10 экз<емпляров>. Пил с ним кофе <...> У меня сидел Влад<имир> Скор<ятин>, с ним гулял, зашел в Пропаганду,<sup>44</sup> видел *Плаца*,<sup>45</sup> встретил гр<афиню> Ржев<усскую><sup>46</sup> и отдал ей письмо, с Скор<ятинным> в Пропаганде: на 46 языках и наречиях опять, в присутствии шести кардиналов, Мезофанте,<sup>47</sup> бар<она> Дамаса<sup>48</sup> и пр. декламировали смуглые и черные, и белые<sup>49</sup> сонеты в честь Марии и И<исуса> Х<риста>. Халдеи и арабы кричали и жестикулировали более всех; из словенских наречий: болгарский и иллирический. <...> Разговор с соотчичем.<sup>50</sup> Все началось латинскою речью о Р<ожестве> Х<ристовом>. — Я недослушал до конца разноплеменных ораторов, гулял по Corso, обедал с Скор<ятинным>; потом вместо Valle и Tordinone<sup>51</sup> пошел с Влад<имиром> в *Nobile Teatro Alibert*, в Via Babuino; нас свели в подземелье узкими и темными проходами; но вдруг открылся большой театр о шести этажах, необыкновенной формы; ибо он только скруглен несколько по углам, но не овальный, как другие. Публика шумела, кричала, свистала и, наподобие фр<анцузов> и англ<ичан>, разговаривала с одной стороны на другую театра. Давали: «Цивиль<ский> <так! — К.А.> цирюль<ник>».<sup>52</sup> Оркестр многочисленный и порядочный; но актеры и костюмы — по вкусу публики!<sup>53</sup> Сперва были danseurs de corde!<sup>54</sup> Мы ушли после первого акта пить чай к гр<афине> Шуваловой, у которой и дождалась Нового Года 1/13 января 1834...

13 января. Был у Крив<ова>. У меня сидел более часу *Бель-Стендаль*: много о Франции.<sup>55</sup> <...> Обедал у гр<афа> Гурьева и заболтался о естествен<ном> чувстве и о Просвещении в России. После обеда с Скорят<инным>. На бал Люцова:<sup>56</sup> танцевал с Turretini,<sup>57</sup> с гр<афиней> Бланкензе<sup>58</sup> и любезничал с обеими до первого часа.

17 января. Приписал к Жук<овскому> и Вяз<емскому> стихи Данте из 21-й песни, где он заставляет кардинала епископа *Петра Дамияна*<sup>59</sup> говорить о себе и о тогдашнем папизме. <...> Дант избрал Петра Дамияна для этих слов, потому что он написал книгу, в коей восстает против злоупотреблений в церкви. Иванов<sup>60</sup> зашел ко мне: приписал к Жук<овскому> о рисунке, который он намерен послать к нему, с сюжета предполагаемой им картины. <...> Был у гр<афини> Шувалов<ой>. Оттуда в Общество древностей<sup>61</sup> на Капитолий: оно большею частию из англичан, но немцы дают идеи, несколько итальянцев и франц<уз>в и один русский составляли собрание. Король франц<узский> прислал в подарок — «Путешествие в Египет» и еще что-то на 6000 фр<анков>. Пред<седатель> Бунсен, секретарь *Герард*<sup>62</sup> представили приношения некоторых членов Общества: лорд *Нортгэмптон*<sup>63</sup> из эскаваций<sup>64</sup> своих близ Тиволи подарил мозаик нового рода <...>. Статуйку, на которой видна *диадема*: un astro chi courre il <la> fronte.<sup>65</sup> так понимали древние диадему. Кн<язь> Фед<ор> Голиц<сын> пришел показать Обществу черноватую маленькую урну, найденную в *Тарквинии*, близ Корнето, с барельефом, весьма примечательным. Этрусскую вазу необыкновенной формы подарил Герарду. — Бунсен читал свои замечания на «*Forum*»; и именно о трех колоннах, кои почитали остатком от храма *Юпитера tonans*;<sup>66</sup> он доказывает, что это от храма *Сатурна* <...>

18 января. <...> Условился с Бланкензе — ехать в хр<ам> Св. Петра, где сегодня празднуют *кафедру Св. Петра*: в этот день пр<ошлого> года видел я Папу, плачущего при произнесении слов: Tu es Petrus<sup>67</sup> (la fête du calembour<sup>68</sup>). Но по записке Бунсена возвратился домой обедать — и поехал в церковь к 12-ти часам. Застал еще обедню — и *духовую* — с балкона, когда все преклоняют колена: Папа и жандармы!.. Бл<анкензе> указала мне M-Ile Tur<retini> на одном из боковых балконов: меня ввели туда со светильником по узкой лестнице. Я нашел там Tur<retini>, Brézé.<sup>69</sup> Вид восхитительный; почти столько же от потолка, сколько и от

полу, где народ шевелился — и Папе служили и кадили. Его понесли на креслах. Как мало было народа вообще и католиков в особенности! Брезе привезли меня домой, разговаривали о Шатобриане, Ламартине и — ех-политической линии <...>

24 января. <...> Пустоту вчерашнего дня вознаградила я сегодня. Начал посещением *Корнелиуса*,<sup>70</sup> Via del Corso, palazzo *Voncorso* Nr. 219. У него нашел и *Платнера*.<sup>71</sup> Корнелиус занимает великолепную залу своим огромным рисунком для картины, еще огромнейшей. Я нашел его за работой. Он долго обрисовывал одну из фигур в Аде своего Страшного Суда, который готовится для мюнхенского нового собора, где будут и другие картины Корнелиуса, так что вся церковь, без паперти, будет занята его картинами. В них изобразится вся католическая система <пропуск>, в которую войдет и Страшный Суд, которого рисунок в малом виде уже сделан; теперь Корнелиус пишет другой, с некоторыми переменами в лицах, во всю высоту залы своей. Картину же во всю величину запрестольную церкви будет он en fresco писать в самом Минхене. Заметив, что и его вдохновением были Микель-Анж и Данте, мы разговорились о влиянии сего последнего на всех великих художников в живописи, в скульптуре, в — поэзии. *Платнер* заметил, что Данте с каждою песнию в поэмах своих или возвышается, как в Раю, не углубляется, как в Аде, что он не слабеет, но, напротив, с каждою песнию становится сильнее и неистощим ни в мыслях, ни в поэзии, ни в науке; я указал им на 24-ю песнь Данте, где он так чист, так непричастен к ересям века в своем исповедании веры, сказав, что я желал бы, чтобы Данте силою своего всепостигающего гения и всевыражающим языком своим написал в свое время — Катехизис; труднейший подвиг для богослова и писателя, так как, по замечанию Шлёцера,<sup>72</sup> составление *Всемирной Истории для детей* было для него труднейшею задачею. В картине Корнелиуса будет также приметно влияние поэзии Данта, как и картин Микель-Анжела. Хотел в одном из грешников изобразить жида-банкира. Между грешников, как и между святых, поместил и пап. Вся жизнь живописца посвя-

тится сей христианской поэме на холсте.<sup>73</sup> И довольно. Ehexegi monumentum... aere peregnius.<sup>74</sup>

Испросив у Корнелиуса позволения Иванову явиться с проектом его картины, я пошел в *Кателю*:<sup>75</sup> здесь видел многое, уже мне знакомое: смерть Тасса, *Samaldoli*,<sup>76</sup> Пуццоли,<sup>77</sup> *Montemario*,<sup>78</sup> но много и новых картинок, из коих более всех понравился эскиз неапольского моря; на берегу семейство рыболова, и мальчик бросается по колено в море навстречу отцу, который в лодки, еще издаля, показывает ему пойманную рыбу — дневную пищу всего семейства. За маленькие картинки на бумаге маслов (так! — К.А.) по 6 луидоров, за отделку эскиза с рыболовом — 8, самого эскиза — 4. «*La grotte bleue*»<sup>79</sup> — 40, а может быть и менее луидоров, ибо работы менее, нежели в картинах с фигурами. — От Кателя к скульптору *Вольфу*,<sup>80</sup> у коего был уже в прошл<ом> году: он реставрирует древнюю греч<ескую> статую для прус<ского> короля. Новые между бюстами: Торв<альдсен>, Бунсен, Бланкензе. Он показал мне работу на самом деле и отделявал резцом ухо Ганимеду. Зашел за своими мраморами, в Р.Д.С. (*Palazzo dei Cesari*) и в даче *Lipri* найденны<ми>. Встретил *Рауха*:<sup>81</sup> о болезни Мердера<sup>82</sup> написать *Жук<овскому>*<sup>83</sup> и гр<афине> *Велеур<ской>*.<sup>84</sup> У *Monsignor Marino Marini*,<sup>85</sup> начальника Ватиканского архива в *Palazzo Giacomelli* № 165, *Via di Burgho Vecchio*: познакомился с ним, говорил о своих рукописях ватиканских; он уверяет, что с 13-го столетия у них много рукописей, до России относящихся, что он собирал для Англии и Пруссии, намекая, что он же может исполнить подобное поручение и для России. Пригласил еще раз в понедельник. Рассуждали о разделе церквей греч<еской> и рим<ской>. Отсюда, почти чрез весь Рим, — на Капитолий, в *Общество Археологическое*, где *Герард* показывал разные древние камни: на одном *Силен* играет на лире, а осел заслушался. При пр<инце> *Боргезе*<sup>86</sup> рассматривали описание *Нибби*,<sup>87</sup> его виллы и хвалили его мраморы. — На обед к гр<афу> *Гурьеву*, на *Страсбургский* пирог, подаренный кн<язем> *Гол<ицыны>м*.<sup>88</sup> — Болтал в будуаре графини о многом и о

многих: которой <?> полюбился. Отсюда к *Бунсену*: слышал в первый раз *Camporesi*:<sup>89</sup> голос уже дребезжит, но все еще славная певица. *Нейком*<sup>90</sup> опять играл на орг<ане> *expressiif*.<sup>91</sup> Отсюда, при лунном блеске, в Колисей: там нашел уже общество гр<афини> *Шувал<овой>* <...> Они бродили с факелами по высотам Колисея, я любовался снизу и мечтал о Корине.<sup>92</sup> Гр<афиня> *Шув<алова>* взяла меня с собой; пил у ней чай с ними и читал лекцию гр<афине> *Потоцкой*<sup>93</sup> о моем щастии в щастии брата... Доволен всем днем, не поспел только к *Люцову*.

2 февраля. Воскресенье. Я перечитываю «*Рай*» Данте и открываю новые красоты, не замеченные при первом чтении.

<...> Сегодня, 2 февр<аля>, празднуют в церквах *la Chandleur*<sup>94</sup> и пр. очищение девы Марии, и Папа «*da le candole a tutte le persone che appartengono alla Cappella*...»<sup>95</sup> <...>. В эту самую минуту, когда его несли, сопровождаемого всем духовенством и народом, с зажженными свечами, перед тем им разданными, пришел я к дверям капеллы. Он сам, по обыкновению, зажмурив глаза, держал в руке зажженную свечу, певчие сопровождали церковными гимнами процессию. Я ввел *Шторха* и семейство его в капеллу; оглядывался на принцессу *Гогенцолерн*, а пр<инцесса> датская мигала мне из своей клетки. Папа слушал обедню и молебен: новый сенатор держал свечу его. Я объяснял *Шторху* служение, лица, пение: он все видел в первый раз. Отсюда пошли мы в храм *Св. Петра*, который сиял солнцем и золотом. Заходил к гр<афине> *Шувал<овой>*, в три часа обедал у к<нягини> *З<инаиды>* *Волхонской*, с *Vianqui* ?, переводчиком греческих отцев<sup>96</sup> и пр. Потом к *Бунсену*: здесь слышал *Палестрину*,<sup>97</sup> *Miserere*, псалмы, певчими капеллы папской и одним кастратом, и какую-то толстою дамою <исполненные?>. Особливо псалом: *Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad Te, Deus, ad Deum, fontem vivum*.<sup>98</sup> <...> вместе с *Нейкомом* внимал я этому ангельскому пению (но не ангелов): иногда он делал гримасы, когда ноты брали фальшиво. В промежутки я разговаривал с ним о нашем церковном

пении, о *Бортнянском*,<sup>99</sup> в котором было много вкуса, но не было *Генни*, он мало заимствовал от папского древнего пения, ничего из *Палестрины*, но из *Паэзиелло*,<sup>100</sup> коим пользовался. *Нейком* писал кое-что и для нашей музыки в П<етер>бурге, много для псалмов *Державина*, коего звал коротко. Он восхищается нашими голосами и часто бывал в *Голицынской больнице*<sup>101</sup> и у *Никиты Мученика*,<sup>102</sup> но отказывает *Бортнянскому* в заимствовании красот пения у древних итальянских мастеров, каков *Палестрина* и другие, хотя и полагает, что *Борт<нянский>* распространил хороший вкус в церковной русской музыке. — *Бунсен* на этот музыкальный вечер пригласил и певчих, коих король пр<усский> прислал сюда учиться, и они пели с папскими хористами. Возвращаясь от кн<ягини> *Вол<конской>* я видел перед *Пантеоном*<sup>103</sup> на площади, как иезуит, взмогшись на столе и окруженный горящими свечами, проповедовал собравшемуся народу, указывая на поставленное перед ним распятие. Народ слушал со вниманием; но другие ходили по площади и проходили мимо проповедника, не обращая никакого внимания и не снимая шляп и перед распятием! Сколько религий и слушателей! — прошло, как теней, перед сим храмом, которого первое назначение было — банное (банное строение), потом — языческого богослужения, потом для великих мужей Италии — и христианское!

От *Бунсена* к *леди Ковентри*, опять сблизилась, звала в четверг обедать. *Карикатуры англ<ийские>* и картины *Кателя*. Отсюда на вечер к гр<афине> *Гурьев<ой>*, где любезничал с *Цирк<ур>*, *Шувалов<ой>*, *Шторх<ом>* и прочими за полночь.

4 февраля. Едучи по *Corso*, встретил я Папу, едущего в золотой восьмиместной карете: он сидел один, благословляя со всех сторон народ, который, однако ж, не толпился вокруг экипажа. Сбруя, наряд шелково-малиновый кучеров — все старинное. За ними — отряд конницы, жандармов, кареты с канониками. Прохожие останавливались, снимали шляпы, но, повторяю, народ не толпился. И короли фр<анцузские> перестали уже ездить с таким конвоем: одни преступники...

7 февраля. Прочитав две песни Данта и списавшись с Цирк<ур> и с гр<афиней> Потоцкой, я пошел к сей последней, чтобы вместе отправиться в Капитолий, где в большой зале Микель-Анжело Академия Св.Луки<sup>104</sup> имела торжественное заседание для раздачи призов отличившимся произведениями в разных изящных искусствах. Ожидали Папу, приготовили трон; комплименты; но он не приехал; явились несколько кардиналов, академики Аркадии и пр. Несколько прелатов; на хорах, в дипломатической трибуне, — Люцов и — я. Я усадил даму, сперва с собою, потом с Циркур; передо мною пр<инц> Боргезе, <принцесса> датская, — вокруг дамы — и толпы еретиков. *Одескальки*<sup>105</sup> открыл заседание речью, в которой описывал величие Рима, древность художеств в земле римской, некогда этрусской — древнее Греции — почтил великих художников древних и нашего времени, намекнул о Торвальдсене, кот<орый> сидел с академиками; почти все земли исчислил, кои пользовались Ри<ком> для образования своих художников, не забыл даже Польши — об одной России ни слова, разве когда исчислял скверных варваров, но представительницею севера была над ним датская принцесса. После речи — музыка; потом — раздача премий художникам по разным частям. Я болтал с Люцовым и кард<иналом> Цурла, издателем *Марко Поло* и состязателем с Папою по кардинальству; он был предпочтен Папе тогда, но остались и теперь друзьями: Цурла — духовник его.<sup>106</sup> Уверяю, что имп<ератор> Алекс<андр> за сие сочинение содействовал к возведению его в кард<инальское> достоинство. — Началось чтение латинских и итальян<ских> сонетов; Мезофанти читал также; и принц Бор<гезе> в качестве академика. Я возвратился с гр<афиней> Потоцкой к Шувал<овой>. Полюбовались с ней Римом с Капитолия. Отсюда на Пинчио, в *рабочую*<sup>107</sup> Верне, но его не застали. Опять на Пинчио, и потом в храм Св.Петра; я осматривал памятники; Пот<оцкая> — упала на колени пред мраморным снятием со креста и долго в тишине молилась. Я стоял подле нее и сам в умилении: в Неаполе она слушала с восхищением протестантского проповедника Лавалета. — Оне завезли меня к *Марини*:

он отдал мне составленный для меня каталог рукописям о России <...> Я поблагодарил и обещал писать в П<етер>бург. Дал два печатных регламента по филантропической части.

18 февраля. Укладывал вещи. У меня был Мезофанти, принес стихи Вяз<емскому> и для меня копии с прежних. Два слова поправил ему и запяты. <...> Был с Кривц<овым> на лекции Бунсена<sup>108</sup> sur la topographie du Capitole, du Forum, du Palatin<sup>109</sup> <...> Укладывался. Гулял с гр<афинями> Потоцкой, Шувал<овой>, Гур<ьевой> на Monte Pincio и в вилле Боргезе; потом один на Пинчио, встретил Верне, звали к себе, опять с Потоцкой в разговоре о брате. — Обедал у кн<язя> Голицына с Герардом, Висконти,<sup>110</sup> Кривц<овым>, <пропуск в тексте> секр<етарем> Капод<истрии>.<sup>111</sup> <...> Был с визитом у Люцова. Получил lascia-passage от сард<инского> министра<sup>112</sup> Rosa. Объяснялся с Гур<ьевым> о прошедшем: он заметил, что в прежних путешествиях я избегал его.

19 февраля. <...> Простился с Боргезе: взял стихи в честь ее.<sup>113</sup> Оттуда к Шувал<овой>, где роут. Мезофанти прислал стихи Вяз<емскому>, кои П<отоцкая>? измарала карандашом. <...> Взял последний итал<ьянский> урок, прочитал 28-ю песнь Данта, заплатил учителю <...>

20 февраля. <...> В 4 ч<аса> с ½ тронулись с почты. За заставой я опять уже встретил Пот<оцкую> и Шувал<ову> и Петиньку в коляске. Оне выехали мне на встречу и стояли подле моей кареты, пока переписывали наши папорты. Никогда я не забуду ни их, ни своих слез. Мы расстались... Множество гуляющих англичан, кардиналов, римлян ехало нам навстречу. Солнце еще сияло во всем блеске. Я встретил Торлония,<sup>114</sup> пр<инца> Боргезе. В этот день первый давал обед русским, но ни Потоцкой, ни меня на нем не было. <...> Скоро солнце зашло, но я успел еще налюбоваться вилами (Мадамы<sup>115</sup> и пр.) и окрестностями и взглянуть еще на повороте на храм Петра и на купол Браманта.<sup>116</sup> <...>

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Городские ворота, служившие в XIX в. своего рода заставой при въезде в Рим и выезде из Рима.

<sup>2</sup>Пропуск, разрешение на въезд (*umat.*).  
<sup>3</sup>Точнее, Дамон (Damont) — фамилия владельца гостиницы на виа делла Кроче, где останавливался Тургенев.

<sup>4</sup>Николай Дмитриевич Гурьев, граф (1789—1849), дипломат, российский посланник в Риме в 1832—1849 гг.

<sup>5</sup>Имеется в виду графиня Марина Дмитриевна Гурьева (урожд. Нарышкина; 1798—1872), жена Н.Д. Гурьева (с 1819 г.). В письме к Вяземскому от 13 апреля 1833 г. Тургенев называет ее «классической красавицей» (ТА, 183).

<sup>6</sup>Федор (Фридрих) Федорович Фурман (1795—?), дипломат, секретарь русской миссии в Риме.

<sup>7</sup>Владимир Яковлевич Скарятин (1812—1870), в то время — камер-юнкер, младший чиновник Первого отделения собственной Его Величества канцелярии; впоследствии — предводитель дворянства Орловской губернии, новгородский губернатор, гофмаршал двора, егермейстер и др.

<sup>8</sup>Софья Александровна Шувалова, графиня (урожд. Салтыкова-Головкина; 1806—1841), жена Г. П. Шувалова (с 1825 г.). Известен выполненный Кипренским портрет Шуваловой рядом с ее сестрой М.А.Потоцкой (см. примеч. 93) и эфюпкой — последняя крупная работа художника (1835).

<sup>9</sup>Андрей Карлович (Генрих Фридрих) Шторх (1766—1835), экономист, статистик, член-корреспондент Петербургской Академии наук по политической экономии и статистике, с 1804 г. — ординарный академик, в 1830—1835 гг. — вице-президент Академии. Наставник великих князей Николая и Михаила Павловичей и великой княжны Анны Павловны.

<sup>10</sup>Имеется в виду Анастасия Семеновна Сиркур, графиня (Sigcourt; урожд. Хлюстина; 1808—1863), хозяйка литературного салона в Париже, автор статей о русской литературе, в частности — о Пушкине (1832), с которым встречалась в Петербурге в 1835 г. Жена графа А.М.П. де Сиркура (1801—1879), французского историка и публициста. А.И.Тургенев познакомился с ней в августе 1830 г. в Женеве, встречался в 1832—1833 гг. в Риме и позднее в Париже.

<sup>11</sup>Австрийским посланником при Ватиканском престоле в 1827—1848 гг. был дипломат Рудольф фон Люцов (Lütow; 1780—1858), покровительствовавший изящным искусствам: в его резиденции (палаццо Венеция) часто устраивались музыкальные концерты, художественные выставки и т.п.

<sup>12</sup>Устанавливается по содержанию (ср. примеч. 8).

<sup>13</sup>Имеется в виду французский живописец Орас Верне (Verne; 1789—1863), автор известных картин на батальные и военно-бытовые темы. С 1828 г. — директор Французской академии в Риме.

<sup>14</sup>Бертель (Альберто) Торвальдсен (Thorvaldsen; 1768—1844), знаменитый датский скульптор. С 1800 по 1838 гг. постоянно жил в Риме. С 1825 г. — президент римской Академии св. Луки. Тургенев посетил его мастерскую сразу же по приезде в Рим в декабре 1832 г. «Торвальдсен позволил мне осмотреть свои многочисленные мраморы, между коими есть много и русских <...> Он — Нестор здешних художников», — рассказывал Тургенев Вяземскому 24 декабря 1832 г. (ТА, 126).

<sup>15</sup>Павел Иванович Кривцов (1806—1844), секретарь русской миссии в Риме, брат декабриста С.И.Кривцова. С 1840 г. — директор русских художников-пенсионеров в Риме.

<sup>16</sup>П.И.Кривцов перевел на французский язык (с немецкого) книгу Бунзена — первый том «Описания города Рима» («Beschreibung der Stadt Rom» (1830). Перевод остался неопубликованным.

<sup>17</sup>Мария (Мария-Магдалина) Александровна Власова (урожд. княжна Белосельская-Белозерская; 1787—1857), старшая сестра З.А.Волконской. Овдовев в 1825 г., М.А.Власова покинула в 1829 г. Россию, приняла католичество и осталась в Риме до конца жизни. Жила вместе с сестрой, управляла домом и вела хозяйственные дела. Была знакома с Гоголем.

<sup>18</sup>Федор Александрович Голицын (1805—1848), князь, камер-юнкер, в 1830-е гг. состоявший «сверх штата» при русской миссии в Риме. Впоследствии принял католичество, примкнул к иезуитскому ордену. Похоронен в Болонье. В 1833 г. его портрет написал Кипренский; ему же принадлежат портреты князя М.А.Голицына (1833), дипломата и библиофила, брата Федора Александровича, и их отца, князя А.М.Голицына (1819).

<sup>19</sup>Карл Карлович Мёрлер (1788—1834), генерал-адъютант, воспитатель великого князя Александра Николаевича (будущего императора Александра II). Близкий друг В.А.Жуковского.

<sup>20</sup>Франц Вольтрек (Woltreck; 1800—1847), немецкий скульптор.

<sup>21</sup>Сен-Марк Жирарден (Girardin; 1801—1873), французский писатель. Назначен в 1833 г. ассистентом Гизо по кафедре истории в Сорбонне. Автор напущенной статьи «О политическом состоянии современной Германии» («De l'état politique de l'Allemagne actuelle», 1832).

<sup>22</sup>Философ Ф.В.И.Шеллинг (1775—1854), с которым А.И.Тургенев неоднократно встречался и состоял в переписке.

<sup>23</sup>Как она изменилась с тех пор (*лат.*). Неточная цитата из «Энеиды» Вергилия.

<sup>24</sup>Мария Дмитриева Шеппинг (урожд. Черткова), жена барона Дмитрия Андреевича (Оттона-Густава) Шеппинга (1790—1874), участника Отечественной войны, генерал-майора в отставке. Пушкин упоминал о Шеппинге в стихотворных посланиях, обращенных к А.М.Горчакову (1819) и П.Я.Чаадаеву (1821), как о скупцом неинтересном человеке. В 1833—1834 гг. Шеппинги находились в Риме («с большим сыном») (ТА. С. 222).

<sup>25</sup>Имеется в виду русский поэт Николай Михайлович Языков (1803—1846). Тургенев читал его книгу «Стихотворения», изданную в Петербурге в начале 1833 г. См. далее запись от 28 декабря 1833 г.

<sup>26</sup>Имеется в виду статуя Пия VI (1717—1799), происходившего из рода графов Браски. Занимал папский престол в 1775—1779 гг. Статуя, изображающая молящегося понтифика, была выполнена Антонио Кановой (1822) и установлена в храме св.Петра у главного алтаря.

<sup>27</sup>Т. е. схизматики (от греч. *σχίσμα* — раскол). В римско-католической церкви — лица, отпавшие от церкви, но оставшиеся правоверными в догматическом отношении (в отличие от еретиков).

<sup>28</sup>Т. е. о медальонах Жуковского и А.И.Тургенева, изготвленных Вольтреком (см. примеч. 20).

<sup>29</sup>Антуан Шарль Орас Верне (Vernet; 1758—1835), живописец, отец Ораса Верне.

<sup>30</sup>Имеется в виду принцесса Адель Мари Гортензия Франсуаза Боргезе (урожд. графиня Ларошфуко; 1790—1877), жена принца Франческо Боргезе-Альдобрандини (см. примеч. 86). А.И.Тургенев познакомился с ней в конце 1832 г. во Флоренции. «Познакомился с любезной и умной принцессой Боргезе, с которой люблю беседовать...» — писал он Вяземскому 2 декабря 1833 г. (ТА, 370).

<sup>31</sup>Георг Фридрих Бланкензе фон; граф (Blankensee; 1792—1867); дипломат, писатель, композитор. Принимал участие в антинаполеоновских кампаниях 1813 и 1814 гг. В 1816 г. — секретарь прусского посольства в Турине.

<sup>32</sup>«Без вести пропавший» (*нем.*) — название стихотворного сборника Георга фон Бланкензе (Der Verschollene. Nachlass aus Italien in zwei Gesängen. Berlin, 1833). Ср. запись от 28 декабря 1833 г.

<sup>33</sup>Имеется в виду генерал Николай Николаевич Раевский (1771—1829), герой войны 1812 г.

<sup>34</sup>Петр Христович Витгенштейн, граф; с 1834 г. — светлейший князь (1768—1842), фельдмаршал, участник заграничных походов русской армии в 1813—1814 гг.

<sup>35</sup>Т. е. при взятии Парижа в 1814 г.

<sup>36</sup>Папа — Григорий XVI (Бартоломео Мауро Капеллари; 1765—1846), избранный на папский престол после смерти Пия VIII в 1831 г. Получил известность как непримиримый противник либерализма. На рождественском богослужении в Соборе св. Петра Тургенев впервые присутствовал 25 декабря 1832 г.

<sup>37</sup>Дмитрий Иванович Хвостов (1756—1835), граф; стихотворец, член Российской Академии, с 1807 г. — сенатор. В пушкинскую эпоху имя Хвостова было синонимом бездарности и графомании. В «Стихотворениях» Языкова помещено послание «Д.И.Хвостову» (1827, 1828).

<sup>38</sup>Строчка из стихотворения Языкова «Ау!» (1831).

<sup>39</sup>Т. е. паломник (*франц.*: *pèlerin*).

<sup>40</sup>Монторио — храм (впоследствии — монастырь) St. Pietro in Montorio на Яникульском холме (Gianicolo), возведенный в том месте, где, по легенде, был распят апостол Петр. Известен также маленьким храмом (il Tempietto), построенном по проекту Браманте. Александр Тургенев посетил Монторио вместе со Стендалем 10 декабря 1832 г. (см. запись в его дневнике, впервые опубликованную Т.В.Мюллер-Кочетковой // Ук. соч. С. 124). Неподалеку от монастыря находится Паулинский водопад («воды Монторио»).

<sup>41</sup>Ср. у Стендаля в «Прогулках по Риму»: «Сант-Онофрио на Яникульском холме. Открывающийся из этого монастыря вид, безусловно, один из самых красивых в мире...» (Стендаль. Собр. соч. в 12 томах. Т. 10. С. 227).

<sup>42</sup>Желтый, мутный (от песка) Тибр (*лат.*).

<sup>43</sup>В 1833 г. Николай Тургенев женился на Кларе Виарис; Александр Тургенев, озабоченный судьбой брата, полагал, что этот брак принесет изгнаннику счастье.

<sup>44</sup>Пропаганда Веры (Sancta Congregazione di Propaganda Fide) — институт при Святом Престоле, учрежденный в 1622 г. папой Григорием XV с целью повсеместного распространения католической веры и борьбы с ересями (т.е. миссионерской деятельности в разных странах и на разных языках). Дворец, в котором размещалась Пропаганда, находится в центре Рима на площади Испании. В 1988 г. папа Иоанн Павел II дал Пропаганде новое название: «Конгрегация для приобщения народов к Евангелию».

Тургенев посетил Пропаганду накануне праздника Богоявления, который в католической церкви называется также «праздником волхвов» или «праздником трех царей». В эти дни воспитанники Пропаганды, вспоминая о поклонении волхвов младенцу Христу, читают или произносят — каждый на своем языке — гимны, молитвы, песнопения, речи и т. п.

<sup>45</sup>Франц Плац, камердинер Тургенева, «безграмотный, но верный швейцар <швей-

царь>» (ТА, 127; письмо к П.А.Вяземскому от 24 декабря 1832 г.).

<sup>46</sup>Розалия Александровна Ржевуская, графиня (урожд. княжна Любомирская; 1791—1865), образованная и просвещенная католичка; мемуаристка. «Письмо», о котором упоминает Тургенев, видимо, — одно из «Философических писем» Чаадаева. «Здесь иногда встречаю я гр<афиню> Ржевускую, — писал Тургенев Жуковскому 13 января 1834, — и мы снова начали <етер>бургские споры; но она сделалась еще положительнее прежнего; несмотря на то, кажется, мы встречаемся не без взаимного удовольствия: строгий католицизм ее не мешает мне мыслить вслух о Риме и о немецкой философии. Она восхищалась письмом Чаадаева о Риме и брала его два раза у меня» (ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 4714 б. Л. 29 об.).

<sup>47</sup>Ср. с письмом Тургенева к Вяземскому от 1/13 января 1833 г.: «Сию минуту возвратился из Пропаганды, где на 41 языке «славил Бога в вышних» турки, арапы, шотландцы, немцы, индейцы, халдейцы и пр. и пр., как ты увидишь из необъятной программы, у сего посылаемой. <...> Я насмотрелся на лица всех цветов и всех народов. <...> Тут сидели кардиналы, прелаты и знаменитый Мезофанти, который понимал все говоренное! По окончании 41-го стихотворения я подошел к нему и сказал по-русски: «Завтра буду иметь честь засвидетельствовать вам личное мое почтение». Он отвечал: «Очень буду рад вас видеть» — и почти без ассен» (ТА, 144).

<sup>48</sup>Имеется в виду барон Максим (Анж Иасент Максанс) де Дамас (Damas; 1785—1862), приятель К.Н.Батюшкова. Тургенев встретился с ним 1 января 1834 г. в Сикстинской капелле. «Вчера отслушал я с Папою обедню в Сикстиновой капелле, где он перед причастием плакал от искреннего сердечного сокрушения, — рассказывал А.И.Тургенев Жуковскому 2 января 1834 г., — и где я встретил другого набожного: барона Максима Максим<овича> Дамаса, бывшего семеновского полковника, министра иностр<анных> и военных дел и, наконец, воспитателя бордоского принца» (ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 4714 б. Л. 31). См. подробнее: Забаров П.Р. «Добрый, честный и храбрый Дамас» (К биографии К.Н. Батюшкова) // Русская литература. 1987. № 4. С. 226—230.

<sup>49</sup>Имеется в виду: смуглые и черные, и белые ораторы.

<sup>50</sup>Т. е. с М.М. Дамасом.

<sup>51</sup>Валле и Тординоне (правильно: Тординона) — названия известных римских театров. Театр «Тординона» с 1820 г. принадлежал банкиру Торлония (см. примеч. 114).

<sup>52</sup>Имеется в виду «Севильский цирюльник» — комическая опера Джоаккино Россини (1816).

<sup>53</sup>Ср. в письме к Жуковскому от 1/13 января 1834 г.: «Вчера <...> прошел я в народный театр: Nobile Teatro Alibert, куда вход почти подземный, но взвывая на огромность шестизатяжного здания. Давали «Цив-ильского» цирюльника»: оркестр хорош, но актеры и публика — прямо площадные. Я еще не видел такой шумной черни в Италии, и одна лондонская может с нею сравниться. Римская чернь, в сих сборниках, еще удержала свой древний характер, и присутствие жандармов не мешает ей тешиться и забавляться по-своему» (ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 4714 б. Л. 30).

<sup>54</sup>Канатоходцы (*фр.*).

<sup>55</sup>Дальнейший рассказ Стендаля (о политической и культурной жизни современной Франции) см. в кн.: Виноградов А. Стендаль и его время. М., 1938. С. 195.

<sup>56</sup>См. примеч. 10.

<sup>57</sup>По-видимому, Сюзанна Туреттини

(Тюреттини) (Turretini; 1814—1888), младшая из трех дочерей женева банка Шарля Тюреттини и его жены Альбертины Софи Бенедеттины, кузины мадам де Сталь; представительница известного швейцарского рода, в котором было несколько «синдиков» (в своих письмах Тургенев называет ее «синдикой»). В начале 1834 г. вместе с родителями находилась в Риме.

<sup>58</sup>Жена графа Бланкензее (см. примеч. 31 и 32).

<sup>59</sup>Пьер Дамиани (Damiani; Damien; 1006 или 1007—1072), церковный деятель и богослов XI в., чтимый католической церковью.

<sup>60</sup>Имеется в виду художник А.А. Иванов.

<sup>61</sup>Так Тургенев называет Археологическое общество, точнее — Институт археологической корреспонденции (Istituto di Corrispondenza Archeologica), открытый в Риме в 1828 г. Институт был частным; его учредителями были Э.Герхард (см. след. примеч.), Бунзен, Торвальдсен и др. С 1873 г. — Императорский немецкий археологический институт (центр — в Берлине). См. также запись от 24 января 1834 г.

«Эти немцы, — рассказывал А.И.Тургенев Жуковскому 12 января 1833 г., — добрые и ученые — и особенно Бунсен, учредили здесь Археологическое общество, для себя и для итальянцев; я был уже два раза в их заседаниях: люблю слушать их! Они учене итальянцев, и ученость их не так суха, не так односторонна, как здешняя» (ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 4714 б. Л. 4).

<sup>62</sup>Эдуард Герард (Герхард или Гергард) (Gerhard; 1795—1867), немецкий археолог, профессор Берлинского ун-та. Инициатор создания Археологического института.

<sup>63</sup>Джошуа Спенсер Олвайн Комптон Нортгемптон (Northampton), лорд, барон Уиллингтон, граф и маркиз Ворвик (1790—1751), английский общественный деятель, ученый и литератор; основатель ряда научных обществ. С 1834 г. — председатель Археологического института в Риме.

<sup>64</sup>Т. е. раскопок (*фр.* excavation).

<sup>65</sup>Звезда, закрывающая лоб (*итал.*).

<sup>66</sup>Т. е. Юпитера-громовержца (*лат.*).

<sup>67</sup>Это католическое празднество в соборе св. Петра подробно описано в письме Тургенева к Вяземскому от 18 января 1833 г.:

«Я забрался туда довольно рано и видел, как Папу пронесли по всей церкви, на креслах, осеяемых павлиньими перьями. Он был в папском одеянии и в тройной своей короне и сидел, грустно наклонив на одну сторону голову. Старинное пение напомнило опять наше столбовое и архиерейское; все и все ему кланялись, и на алтаре совершилось только таинство; служил один из кардиналов-архиереев; но вот что тронуло меня в первый и единственный раз в папском служении: когда начали читать перед ним Евангелие этого празднества, где приводится в тексте известный латинский каламбур: Tu es Petrus et super hanc petram (ты сам Петр и знаешь его). Папа не плакал, а рыдал, и слезы лились градом на парчу его» (ТА, 147).

Tu es Petrus... — Ты — Петр и на сем камне <Я создам Церковь Мою> (*лат.*): Матфей 16, 18.

Ты сам Петр... — Тургенев намекает на имя П.А. Вяземского.

<sup>68</sup>Отличный каламбур! (*фр.*).

<sup>69</sup>Сципион Дрё-Брезе (Dreux-Brézé), маркиз де (1793—1845), офицер французской армии; с 1829 г. — главный церемониальный мастер двора и пэр Франции, получивший известность своими ораторскими выступлениями в Палате пэров.

<sup>70</sup>Петер Корнелиус (Cornelius; 1783—1865), немецкий художник, виднейший представитель «назарейской школы», стремившейся к возрождению религиозной живописи. Подолгу жил в Риме. В 1819 г. был

призван наследным баварским принцем (впоследствии королем) Людвигом I в Мюнхен. В 1840 г. переселился в Берлин. Тургенев познакомился с Корнелиусом в Мюнхене 31 июля 1832 г.; в 1833—1835 гг. неоднократно встречался с ним в Риме.

<sup>71</sup>Эрнст Захариас Платнер (Platner; 1773—1855), саксонский посланник в Риме, живописец и художественный критик. Знает Рима, помощник Нибура в работе по описанию римских древностей. Друг Корнелиуса (по совету которого оставил занятия живописью).

<sup>72</sup>Август Людвиг Шлёцер (Schlözer; 1735—1809), немецкий историк, профессор Геттингенского университета, член Петербургской Академии наук. В 1761—1767 гг. жил в России, изучал древнерусские летописи, написал ряд работ по русской истории. А. И. Тургенев слушал лекции Шлёцера в Геттингене и находился под влиянием его учения о «всемирной истории» и др.

<sup>73</sup>А.И.Тургенев дает описание композиции «Страшный суд», подготовленной Корнелиусом для мюнхенской католической церкви св. Людвиг по заказу баварского короля. Однако работа, выполненная художником в 1830—1835 гг. (одна из самых больших фресковых росписей в мире), не удовлетворила Людвиг I и привела к разрыву между ним и Корнелиусом.

<sup>74</sup>«Я воздвиг памятник... долговечнее меди» (*лат.*). Из оды Горация.

<sup>75</sup>Франц Кателл, также Франческо Кателли (Catel; Catelli; 1778—1856), немецкий художник, проживший в Италии большую часть жизни; основатель Института Кателы в Риме (для поддержки молодых художников).

<sup>76</sup>Поместье под Неаполем, принадлежавшее семейству Камальдоли.

<sup>77</sup>В Пуццолли Тургенев был в мае 1833 г. вместе с Жуковским и Рейтерном. В письме к П.А.Вяземскому из Неаполя Тургенев рассказывал 9 мая 1833 г.: «...Рано поутру отправились мы с Жуковским и Рейтером (так! — К. А.) в Пуццолли на развалины Кумы, к Ахеронту, к пристани Мизенской, к гробнице Агриппины, к темницам Нероновым и в один день, в коляске и на осле, объехали все эти классические прелести» (АТ, 218). Упоминается художник Герхард Вильгельм фон Рейтерн (Reutern; 1794—1865), друг и — впоследствии — тесть Жуковского.

<sup>78</sup>Правильно: Монте Марио (Monte Mario) — один из римских холмов.

<sup>79</sup>«Голубой грот» (*фр.*).

<sup>80</sup>Эмиль Вольф (Wolff; 1802—1879), немецкий скульптор; с 1822 г. — в Риме.

<sup>81</sup>Раух Егор Иванович (Георг Адольф; 1789—1864), врач, доктор медицины и хирургии; с 1829 г. — лейб-медик императрицы Александры Федоровны. Один из врачей, лечивших Пушкина перед его смертью.

<sup>82</sup>К.К.Мёрдер умер в Риме 24 марта 1834 г.

<sup>83</sup>В.А.Жуковский находился в это время в Петербурге.

<sup>84</sup>Велурская (Виельгорская) Луиза Карловна (урожд. принцесса Бирон; 1791—1853), вторая жена Мих. Ю.Виельгорского (1788—1856), композитора и музыкального деятеля. В 1833—1834 гг. находилась с сыном Мишей за границей (в Женеве, Флоренции, Мюнхене и др.).

<sup>85</sup>Марино Марини (Marini), граф, архивариус, начальник Ватиканского тайного архива; содействовал А.И.Тургеневу в его работе в Риме.

<sup>86</sup>Имеется в виду принц Франческо Боргезе (Borghese), князь Альдобрандини (1776—1839), генерал французской службы; представитель известного римского рода Боргезе, состоявшего в родстве с Наполеоном Бонапартом: брат Франческо — Камилло (Камилло Филиппо Людовико) Бор-

гезе (1775—1832), князь Сульмоны и Россано, принц итальянский и французский, герцог Гуасталли, — был мужем Паолины Бонапарт, сестры императора.

<sup>87</sup>Антонио Нибби (Nibbi; 1792—1839), итальянский археолог, профессор археологии в Римском университете. Получил известность своими археологическими трудами и сочинениями. Выполненное им описание виллы Боргезе издано в 1833 г.

<sup>88</sup>См. примеч. 18.

<sup>89</sup>Виоланта Кампорези (Camporesi; 1785—1839), итальянская певица; с 1829 г. жила в Риме, принимая участие лишь в домашних концертах.

<sup>90</sup>Сигизмунд Риттер фон Нейком (Neukomm; 1778—1858), австрийский композитор, органист, пианист; дирижер немецкой оперы в С.-Петербурге; музыкальный критик.

<sup>91</sup>Экспрессивный орган (*фр.*). По поводу этого инструмента Тургенев писал 14 января 1834 г. (в письме к П.А.Вяземскому и В.А.Жуковскому): «Зашел к Зенеиде Волх-сонской» и вечер провел у Бунсена с сыном Вильберфорса с артистами, слушая Нейкома, он играл на изобретенном для него инструменте, называемом l'orgue expressif. Эти органы известны только еще во Франции, где они изобретены» (ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 4714б. Л. 31 об.); упоминаются З.А.Волконская и Генри Уильям В. Вильберфорс (1807—1873), журналист и писатель, принявший католичество, — младший сын эрла Уильяма Вильберфорса (1759—1833), известного английского филантропа.

<sup>92</sup>Коринна (героиня одноименного романа Жермены де Сталь, посвященного Италии, ее искусству и нравам) — просвещенная, независимо мыслящая женщина. Вероятно, здесь Тургенев имеет в виду княгиню З.А.Волконскую, которую в кругу ее знакомых и поклонников нередко называли «Северной Коринной». Так же Тургенев именовал и некоторых других «ученых» женщин, например, Анастасию Сиркуру.

<sup>93</sup>Мария Александровна Потоцкая (1806—1845), графиня (урожд. Салтыкова), сестра С.А.Шуваловой, жена графа Болеслава Станиславовича Потоцкого, камерюнкера, церемониальмейстера, причисленного к Департаменту уделов. Жила в Италии в 1824—1836 гг. К ней обращено стихотворение И.И.Козлова «Графине Потоцкой» («Я не видал твоих очей...», 1830 <?>).

<sup>94</sup>Букв. Светильник (*фр.*) — так называется праздник Сретения в католической церкви (в этот день церковь чувствует Деву Марию, принесшую младенца в иерусалимский храм, чтобы представить его Богу и совершить жертву своего очищения).

<sup>95</sup>Раздаёт свечи всем находящимся в капелле... (*итал.*).

<sup>96</sup>Тургенев познакомился с ним у З.А.Волконской в конце декабря 1832 г. (см.: ТА, 124).

<sup>97</sup>Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (Palestrina; ок. 1525—1594), итальянский композитор. Работал в Риме, возглавлял капеллу в соборе св. Петра в Ватикане и др.

<sup>98</sup>Как лань жаждет к потоку воды, так жаждет душа моя к Тебе, Боже! Жаждет душа моя к Богу крепкому, живому (*лат.*) // Псалтирь 42, 2.

<sup>99</sup>Дмитрий Степанович Бортнянский (1751—1825), русский композитор; автор произведений духовной музыки; учился в Венеции, бывал в других городах Италии. С 1796 г. — управляющий придворной капеллы в С.-Петербурге.

<sup>100</sup>Джованни Паизиелло (Paesello; 1740—1816), итальянский композитор. В 1776—1784 гг. — придворный композитор в С.-Петербурге. В 1803—1804 гг. — руководитель личной капеллы Наполеона в Париже.



## Рождение Итальянской республики

(В связи с письмом Льва Толстого о Мадзини)

Альдо Джованни РИЧЧИ

Известно, что люди склонны сравнивать себя с великими деятелями прошлого, чьи юбилеи становятся едва ли не обязательными поводами для такого рода сравнений. Джузеппе Мадзини не является исключением из этого правила хотя бы потому, что Италия чтит в нем наиболее твердого поборника ее объединения. Он был первым, кто с уверенностью заявил о том, что решение итальянской проблемы состоит в объединении Италии. Однако для окончательного объединения следовало дождаться 1870 года, когда Рим был провозглашен столицей. Что касается провозглашения Республики, для этого потребовался кризис Второй мировой войны, который положил конец правлению династии Савойя и открыл путь к референдуму 2 июня 1946 года, утвердившему победу республиканской формы правления.

Вот почему в первую столетнюю годовщину со дня рождения Мадзини, отмечавшуюся в 1905 году, главный акцент делался на его роли апостола объединения Италии, в то время как вторая, которая отмечается в этом году, выдвигает на передний план подборка республиканской формы правления — эта роль Мадзини признается наиболее важной для нашей страны. В широком ряду культурных инициатив, принятых по случаю празднования первого столетнего юбилея Мадзини, значилось издание небольшого сборника, в котором приводились краткие размышления о юбиляре, принадлежащие известным общественным деятелям того времени. Собирать эти суждения поручили комитету под председательством молодого энтузиаста Лучано Магрини. Оригиналы хранятся в Центральном Государственном архиве Италии.

В этом сборнике итальянские имена соседствуют с иностранными. В числе итальянских авторов мы находим Г.С.Аббу, Энрико Ферри, Наполеоне Колаиани, Амилькаре Чиприани, Артуро Лабриола, а также писателей Фогаццаро, Графа и Пасколи, который по случаю выхода

сборника написал стихотворение, завершавшееся такими словами: «На вершине горы ты был, о, Мадзини!» Этим автор подчеркивал, что Мадзини как бы возвышается над своими современниками, поскольку он был единственным, кто размышлял об объединении Италии.

Среди авторов сборника мы находим множество иностранных имен — почитателей великого итальянца. Политик Клемансо соседствует с патриотом Коссутто. Нет недостатка и в знаменитых писателях: среди них заметно выделяется имя Льва Толстого.

На листочке клетчатой бумаги, словно бы вырванном из школьной тетради, известнейший русский писатель размышляет о Мадзини. Толстой не ограничивается общими рассуждениями, но пытается объяснить секрет успеха великого генуэзца.

Толстой признается в том, что является истинным поклонником таланта Мадзини: его работ и, в особенности, его образа жизни, который представляет собой благородный пример для всех людей. Наряду с другими рукописями этот короткий текст, написанный Толстым от руки, свидетельствует об огромной популярности, которой пользовался Мадзини среди выдающихся общественных деятелей начала прошлого века.

Для того чтобы понять логику и актуальность учения Мадзини, следует кратко очертить и проанализировать его образ мыслей, а также роль, которую он сыграл в создании одной из самых оригинальных политических теорий республиканского движения времен Рисорджименто Римской республики 1848—1849 годов.

### МАДЗИНИ И ИТАЛЬЯНСКАЯ РЕСПУБЛИКА

С именем Мадзини сопряжен наиболее сложный узел итальянской республиканской идеи. Особенно ясно это становится, когда мы окидываем взглядом всю панораму мадзинианства, постулаты которого не

<sup>101</sup>Больница, учрежденная в 1796 г. в Москве по завещанию князя Д.М. Голицына (1721—1793)..

<sup>102</sup>Ныне не существующая церковь Великомученика Никиты в Никитском монастыре (XVII в.).

<sup>103</sup>Знаменитый памятник древнеримской архитектуры (начало II в. н.э.). В Средние века превращен в церковь. Ныне — национальный мавзолей.

<sup>104</sup>Академия св. Луки в Риме — Академия изящных искусств, призванная помогать художникам, поддерживать и пестовать их творчество. Основание Академии восходит к XV в.; название св. Луки получено в 1577 г. при папе Григории XIII. Находится под покровительством папы.

<sup>105</sup>Одескальки (Odescalchi) — известный итальянский род. Упоминается, по-видимому, Карло Одескальки (1786—1841), известный в свое время католический проповедник; впоследствии — иезуит.

<sup>106</sup>Плачиде Цурла (Zurla; 1769—1834), кардинал, ученый и писатель. Упоминается его двухтомный труд «Di Marco Polo e degli altri viaggiatori veneziani», изданный в Венеции в 1818—1819 гг.

<sup>107</sup>Т.е. в мастерскую.

<sup>108</sup>С января 1834 г. Бунзен читал в Археологическом обществе платные лекции по топографии Рима. Первая лекция была прочитана 22 января 1834 г.

<sup>109</sup>О топографии Капитолия, Форума, Палатина (*фр.*).

<sup>110</sup>Пьетро Эрколе Висконти (Visconti; 1802 или 1803—1880), ученый, знаток Рима. В декабре 1832 г. Тургенев осматривал с ним римские достопримечательности. 22 декабря 1832 г. Тургенев сообщил Жуковскому, что Анастасия Сиркур познаномила его с «сисепопе» Висконти, «с коим, вместе с нею, осматривал подземные капеллы Св. Петра, иезуитскую Академию, Ватикан и пр.» (ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 4714 а. Л.53 об.). Впрочем, Стендаль предостерегал Тургенева от общения с Висконти, видя в нем «шпиона папского правительства» (см.: *А. Виноградов. Стендаль и его время. С. 190.*)

<sup>111</sup>Иоаннис (Иван Дмитриевич) Каподистрия (1776—1831), греческий государственный деятель; в 1809—1827 гг. находился на русской дипломатической службе. В 1827 г. избран Президентом Греции. Погиб в результате заговора. Кто именно из его «сек-ретарей» присутствовал на обеде у князя Голицына — не установлено.

<sup>112</sup>Т.е. от сардинского посланника при Ватиканском престоле.

<sup>113</sup>См. примеч. 30.

<sup>114</sup>Имеется в виду принц Марино Торлония (Torlonia; 1796—1865), либо его брат Алессандро (1800—1866) — сыновья маркиза Джованни Торлония (1755—1829), основателя известного банкирского дома (1814). Богатейшие люди Италии первой половины XIX в.

<sup>115</sup>Вилла Мадама расположена на склоне холма Монте Марио. По словам Стендаля, «прекраснейшее, что создал Рафаэль в архитектуре» (*Стендаль. Собр. соч. в 12 томах. Т. 9. С. 268.*)

<sup>116</sup>Имеется в виду купол Собора св. Петра, выполненный по проекту Донато Браманте (Bramante; 1444—1514).



только пронизывают весь путь, ведущий к объединению Италии, но и представляют собой — на первой фазе — его основную точку опоры; мадзианство сумело пережить и само объединение, чтобы позже призвать к той общественной этике, которая ни в коем случае не должна мириться с узкой ролью ограничителя функций управления общественной жизнью.

Уроженец Генуи, с юных лет зачитывавшийся «Республиками» Сизмонди, Мадзини восхищался республиканской моделью правления, считая ее инструментом воспитания гражданственности и патриотизма. С особым энтузиазмом он относился к народному восстанию середины XVIII века, которое вдохнуло новую жизнь в Лигурийскую республику. Это был единственный эпизод итальянской истории, достойный, по мнению Сизмонди, упоминания.

С 1831 года Мадзини находится в изгнании во Франции. В это время он отказывается от опыта, приобретенного в рядах карбонариев, считая его непригодным для пропаганды революционного движения. По мнению Мадзини, новая организация не должна походить на секту; напротив, она должна быть открытой для широких слоев общества. Лишь участие народных масс могло претворить в жизнь его программу национального возрождения.

Мадзини был убежден в том, что Италия должна проявить собствен-

ную инициативу, что стало бы залогом успеха в реализации программы свободы и независимости; по его мнению, страна должна была отказаться от поддержки извне и рассчитывать только на свои силы.

«Я люблю свободу и люблю ее, наверное, больше, чем родину, но сначала я люблю родину, а затем свободу». Эти слова Мадзини мгновенно сделали его знаменитым. Его диалектика, сочетающая в себе «сначала» и «потом», реальное и идеальное, даже в тех случаях, когда «сначала» и вовсе скрыто, да и впоследствии выражается в трудных формулировках, уже в зародыше содержала в себе потенциальное и глубокое противоречие, которое всегда будет свойственно его личности — человека, ставшего символом конспирации движения объединения; это противоречие стало его политическим поприщем — вечной дилеммой между объединением и свободой.

Основатель современного республиканского движения был убежден в том, что любовь к отечеству рождается вместе с индивидом; это понятие хронологическое и почти онтологическое. Вместе с тем, любовь к свободе не вполне совпадает с любовью к отечеству. Она — нечто большее, скорее, общественная совесть, которая отдает себе отчет в том, что отдельный индивид не существует изначально, но воплощается лишь в свободе. Только так мож-

но стать народом и нацией, а следовательно, общественной мыслью и деятельностью, самоуправлением и республикой. Только народ может совместить понятия «единство» и «родина», и только так, утверждая свою свободу, а значит, и республиканский строй, он становится нацией.

По мнению Мадзини, Республика не является единственно возможной, лучшей и окончательной формой правления, но единственным путем для народа, который хочет свободно распоряжаться собственной судьбой, стать нацией и идти своим курсом по пути развития мирового политического процесса. Только республика может придать родине очертания нации.

В этом переплетении уже намечаются основные черты мадзинианства, в нем содержатся элементы, помогающие нам понять некоторые тактические замыслы будущих битв за объединение страны, что явствует из переписки Мадзини с Сизмонди, относящейся к концу 1832 года.

Отвечая на письмо генуэзского патриота, женеvский историк предвидел, что революционная ситуация в Италии вызреет в контексте общеевропейского конфликта или австрийской революции. В этом случае важнейшей задачей станет нахождение точки опоры, которая позволит защитить свободу и сделать важнейший выбор между монархией и республикой, унитарной или феде-

Милостивый государь,

Жозеф Мадзини никогда не был оценен по достоинству: его политическая роль патриота-итальянца заслонила его значение как философа и подлинного пророка всех наций.

Я всегда глубоко восхищался его творчеством, испытывая также огромное уважение к его городской жизни.

Весьма сожалел, что не могу более эффективно способствовать тому делу, которое Вы предприняли, и прошу Вас принять уверения в моих добрых чувствах.

Лев Толстой

1905, 20 марта.

(Письмо Л.Н.Толстого к Л.Магрини от 20 марта 1905 г.)

Monsieur,  
Joseph Mazzini, le premier de l'appréciation de la juste valeur et cause de son activité politique italienne et internationale, qui a caché son importance comme philosophe et vrai prophète à toutes les nations.  
J'ai toujours beaucoup honoré ses écrits et considéré la plus grande œuvre pour la noble Grèce.  
Je regrette d'être de ne pas pouvoir contribuer plus essentiellement à l'œuvre que vous entreprenez. Je vous prie d'agréer l'assurance de mes sentiments distingués.  
Léon Tolstoy.

1905, Mars 20.

ративной системой, а также определится в средствах вовлечения крестьян в восстание.

То же диалектическое противоречие между «раньше» и «потом» проступает там, где генуэзский изгнанник, казалось бы, противоречит своему старому учителю, пребывавшему в убеждении, что итальянский монарх может возглавить революционное движение. И все-таки именно Мадзини в сентябре 1859 года, во время паузы, последовавшей за единоголосно одобренным присоединением Центральной Италии к Пьемонтскому королевству, напишет королю Виктору Эммануилу II, призывая его объединить Италию, став таким образом не просто первым среди людей, но последним среди тиранов. Эту же мысль, подтверждая свою идею о том, что объединение Италии является наиважнейшей и приоритетной задачей, в сравнении с которой все другие, может быть, не менее важные задачи должны быть отложены до поры до времени, он выразил в письме к Карлу Альберту несколькими годами раньше.

Вместе с тем, полемизируя с последователями секты карбонариев и почитателями Буанаротти, Мадзини создавал свою организацию: она называлась «Молодая Италия». В ее основании лежали принципы всеитальянского братства тех, кто верит в «закон прогресса и долга» — долга итальянцев по отношению к своему отечеству, который заключается в содействии прогрессивному развитию Италии. Девизом новой организации стали слова: «Нация свободных и равных, единая, независимая, суверенная». Именно поэтому его организация стала республиканской: только республика способна уважать как закон Божий, так и закон человеческий. Последний стремится к тому, чтобы люди, составляющие единую нацию, стали «братьями, свободными и равными».

Настоящая свобода немислима без подлинного равенства людей, объединенных в единую нацию, и только республика в состоянии положить конец эпохе привилегий. В Италии нет монархической традиции. Здесь отсутствует и традиция аристократическая, которая могла бы стать объединяющим звеном между нацией и тронем. Введение монархического правления стало началом деградации страны. Этому содействовали и иностранные державы.

Итак, в основание новой теории легли универсальные религиозные принципы. Другой ее составляющей стали исторические предпосылки,

вписанные в особый итальянский контекст. Мадзини считал невозможным поставить политический курс Италии в зависимость от иностранной помощи. Национальная революция должна была «радоваться» событиям, происходящим за пределами Италии», но, извлекая пользу из благоприятной ситуации, складывающейся на международной арене, никоим образом не подчинять ей собственные цели.

К этому сводятся основные принципы программы, предложенной молодым революционером, вступающим на путь борьбы в мире политической эмиграции и конспирации. Его программа твердого приверженца делу свободы очень скоро стала основой мировоззрения для всех его соратников. Таковой она и останется вплоть до того времени, когда Пьемонт под водительством Кавура выйдет в лидеры движения за объединение Италии. Но и позже, когда основные идеи Мадзини обрели более строго очерченную форму, а его суждения — большую глубину, они не изменились по своей сути. В то же время Мадзини отверг ритуализм карбонариев и постепенно отошел от классового подхода Буанаротти, что, по его мнению, было чуждо нации как целостному организму, в рамках которого республика призвана в равной мере удовлетворить потребности всех классов, объединенных по принципу «ассоциации». Лишь таким образом можно избежать перерождения старых привилегий в новые.

Просветительская работа и восстание являются наиважнейшими инструментами реализации республиканской идеи свободы. Мадзини, однако, отличает восстание от революции. Восстание осуществляется организованным и мыслящим меньшинством, в то время как революция находится в руках народа и начинается лишь тогда, когда заканчивается первая, подготовительная фаза процесса национального освобождения. В промежуток между восстанием и революцией власть должна быть сосредоточена в руках революционной диктатуры, которая смогла бы обеспечить окончательное освобождение страны. Иными словами, революция должна пройти своим естественным путем и завершиться тогда, когда страна примет форму единого государства, управляемого Учредительным собранием, через посредство которого народ сможет участвовать в жизни страны.

Итак, нация как этническое целое, в котором индивид, идущий к

Богу путем земной жизни, имеет возможность самовыразиться как материально, так и духовно лишь под водительством религии, может родиться только через утверждение прав и обязанностей народа. Из этой концепции нации вытекает суть понятия «народ», как его понимает Мадзини. «Народ» — есть некий «сверхиндивидуум», моральное единство граждан. Отсюда выводятся понятия прогресса и обязанностей, и, в частности, прогресса образования, реализации идей свободы, насыщения потребностей и укрепления морали. Мадзини был убежден в том, что «новые граждане» в меру своих сил и возможностей должны содействовать реализации этого процесса, противопоставляя коллективное индивидуальному, а религиозный союз — гедонистическому эгоизму.

На пути прогресса, по которому движется человечество, всякая нация имеет свою задачу или национальную миссию. В то же время, и каждый отдельный человек является носителем собственной личной миссии и должен выполнять свой личный долг, оставаясь в рамках нации. По Мадзини, в этом заключается один из главных пунктов философии истории.

Объединенной Италии под водительством Рима дается важнейшее задание: открыть исторический этап формирования новых наций, в рамках которых человек обретет возможность самостоятельно двигаться по пути к Богу — к эпохе освобожденного человечества.

За свои республиканские идеалы Мадзини будет бороться всю жизнь. Кроме того, он придаст понятию республики не только политическую, но и моральную окраску. Этим объясняется чрезвычайная осмотрительность, с которой Мадзини подобрал слова, произносимые им во времена восстания или революционной ситуации. Эта же осмотрительность была присуща Мадзини на этапе подготовки к восстанию. Создается впечатление, что он опасается нарушить чистоту принципа, согласно которому политика и мораль, свобода и культура, образование и религия должны стать компонентами единого понятия.

Естественно, и само понятие республики должно быть очерчено настолько возможно точно. Республика — это политическая организация, призванная воплотить индивидуальную и коллективную миссии, их совокупный живой образ. Для реализации этого замысла необхо-

димом, чтобы новая нация соединилась со своей душой — Римом и Рим стал бы наконец ее символом и истинным движением.

В 1849 году Мадзини заявил о том, что республика — это не только «форма власти», но и «принцип», «ступень образования», завоеванная народом, программа обновления, политический строй, созданный для укрепления морали.

Миру, привыкшему размышлять в рамках прав и обязанностей, а не долга и идеалов, эти слова могут показаться устаревшими. Но и в современном мире — в решающие моменты жизни наций — они находят отклик в сердцах людей. Достаточно вспомнить речь Кеннеди, в которой он предложил американским гражданам спросить у самих себя, что каждый из них сделал для нации, а не что страна сделала для него. Мадзини подписался бы под этим призывом, чуждым, на первый взгляд, нашей гражданской культуре, но именно в силу этой чуждости он способен обнажить ее неразрешенные проблемы.

Заслуга Мадзини или, если можно так выразиться, его догадка заключается в том, что в рамках итальянской политической традиции он сумел доказать, что республиканская форма правления является необходимым, но не достаточным элементом рождающейся республики, если этой республике не достает общественных принципов. В таком случае республика оказывается лишенной своего внутреннего стержня. Этой мысли вполне достаточно для того, чтобы обосновать актуальность учения Мадзини для современного мира, несмотря на то, что нынешние приверженцы «реальной политики» называют его устаревшим, моралистическим и утопическим.

В последние годы современные политологи, в частности английские и американские, все чаще задаются вопросом: существует ли такая форма республиканского правления, которая может обеспечить не только политическую свободу, но и способна воздействовать на морально-этическое состояние нации. Иными словами, проблема сводится к необходимости оценить жизнеспособность народа во всех аспектах национальной жизни, ее проблем, внутренних связей, потребностей и общественной этики. В условиях демократии эпохи постмодернизма многие из этих проблем приобретают особую остроту и требуют немедленного решения.

В панораме двухсотлетней исто-

рии страны Римская революция занимает особое место. Именно она, в отличие от других итальянских революций (Миланской, Тосканской, Венецианской), может с гордостью назвать себя единственным удавшимся революционным опытом. В продолжение ее краткой истории Римская революция сумела пройти все стадии революционного процесса: выборы представительного Народного собрания, проведение референдума, провозглашение республиканской формы правления, принятие подлинной конституции.

Римская республика привлекала внимание мемуаристов и писателей, чего нельзя сказать об историках: историческая наука проанализировала ее наследие недостаточно глубоко. В частности, это можно объяснить тем, что и монархическая, и фашистская власти пытались ограничить значение Римской республики, представляя ее — для собственной выгоды — лишь эпизодом героической борьбы. Позже новая католическая и марксистская власти, определяя место Римской республики в истории Италии, свели суть дела к перипетиям внутрипартийной истории и эмоциональным оценкам. Лишь недавно, на волне последних событий, захлестнувших Италию, связанных с трудностями построения единого многонационального сообщества, о Римской республике стали вспоминать как об опыте демократического объединения Италии: оно, так и не перешедшее границ Папского государства, имело огромный резонанс в мире и было разрушено лишь вмешательством иностранных держав. Оказавшись в неустойчивом положении — между унитарной и федеральной формой государственного устройства, — Римская республика стала примером народовластия.

Хронология революционных событий Римской республики полна случайностей. Они и стали причиной поражения этого самого эффективного из всех конспиративных заговоров. 24 ноября папа бежал из Рима и нашел убежище в Гаете. Следствием его бегства стало безвластие, которое правительство не сумело преодолеть. Делегации, отправленные к папе с петициями о возвращении в Рим, вернулись ни с чем. Папский отказ поставил умеренных в тупик. Возникла необходимость принятия новых принципов государственности. В результате был создан временный Чрезвычайный комитет, который взял на себя обязанность сформировать демократические ор-

ганы власти, избираемые народом, и создать новые государственные законы. Таким образом, маховик революции был запущен: он вовлек в процесс не только активистов Учредительного собрания, но и умеренных либералов, которые отличались чувствовали себя под конституционно-монархической властью папы Пия IX. 20 декабря Временный комитет взял власть в свои руки и был немедленно предан папской анафеме. Комитет не сумел определиться с датой Учредительного собрания и тем самым спровоцировал выход из правительства умеренных сил во главе с Мамиани.

Одновременно было сформировано новое правительство, в которое вошел, в частности, будущий член триумвирата Армеллини. Наконец 29 декабря вышел декрет о Национальной ассамблее — она должна была стать полномочным органом Римского государства. В тексте декрета, в котором нет ни одного упоминания папы, заявляется о народо-власти. В этом документе говорится следующее: прогрессирующее нездоровье общества заставляет призвать нацию к тому, чтобы она, через своих представителей, высказала свое суждение и приняла необходимые меры. Выборы, в которых должны были принять участие все без исключения граждане, достигшие двадцати одного года, назначили на 21 января. Анафема Пия IX распространялась на всех участников, но, несмотря на это, на выборы явилось огромное множество людей. Вот лишь некоторые цифры. В избрании представителей в Учредительное собрание приняли участие 250 000 человек, что в 10 раз превышает число тех, кто принял участие в первых политических выборах Итальянского королевства 20 ноября 1870 года.

Незадолго до начала выборов правительственная комиссия приняла решение о том, что 100 депутатов, которые получают наибольшее число голосов на выборах, то есть половина от всех избранных, войдут в состав будущего Национального собрания Италии. Тем самым комиссия подчеркнула свою роль в формировании первого в итальянской истории независимого органа государственной власти.

6 февраля, в день, когда Учредительное собрание торжественно объявило о том, что берет власть в свои руки, была принята важнейшая резолюция, в которой собрание провозглашало себя единственным органом государственной власти, на-

деленным неограниченными полномочиями. Следствием этой резолюции стала отмена полномочий временной власти. Последнее решение было принято единодушно — против подано четыре голоса.

Более спорным оказался вопрос о государственном устройстве. «Умеренные» во главе с Мамиани не хотели закрывать двери для папы, но ограничить его полномочия Конституцией. Адинот выступал за то, чтобы решение этого сложного вопроса было передано будущему Национальному собранию. Мадзини, принимавший происходящее близко к сердцу, выступал за провозглашение республики, однако хотел, чтобы окончательное решение приняла будущая Национальная ассамблея.

Политическая ситуация, сложившаяся в Италии, оставляла мало надежд на благополучное разрешение этой проблемы, поэтому новоизбранное Учредительное собрание было вынуждено принимать решения, не выходя за границы Римского государства — не дожидаясь развития политической ситуации в остальной части страны. 9 февраля, при участии 142 делегатов — из которых «за» проголосовало 120 — был принят важнейший декрет, положивший конец светской власти пап. Несмотря на то, что текст декрета был очень кратким, его политическая, юридическая и моральная роль оказалась велика: он заложил фундамент будущей республиканской Конституции, демократии и народо-власти, узаконил всеобщие выборы и отделение церкви от государства. Церкви было гарантировано право свободного отправления культа. Эти принципы легли в основу регламентации отношений государства и церкви и в республиканской Конституции 1948 года.

Однако статья, предложенная депутатом Филопанни, ратовавшим за социальный характер республики, не была принята. Решение этого вопроса было передано правительству. До середины марта, пока не появился Мадзини, ситуация не сдвинулась с мертвой точки. Его появление в Учредительном собрании стало триумфальным. Мадзини присоединился к Гарибальди, отвечавшему за оборону Республики. Причастие в Риме лидеров республиканского движения придало ситуации исключительность: «В это время Мадзини управлял Римом, Гарибальди защищал его стены, и это было похоже на мечту поэта». Эта вера в мечту подвигла римскую молодежь, да и остальное население Рима

встать на защиту города и выступить против особого корпуса, который Луи Наполеон, надеясь вернуть трон папе, направил на Рим.

Ввиду надвигавшихся драматических событий Учредительное собрание оказалось перед выбором: продолжить работу над сводом законов или в срочном порядке организовать оборону Республики. Мадзини выступил с предложением отложить в сторону законы, но его предложение было отвергнуто и принято другое: создать триумvirат с неограниченными полномочиями для защиты независимости и Республики. В него вошли Мадзини, Саффи и Армеллини. Несмотря на военные действия, триумvirат не переставал заниматься законодательством — особое внимание обращалось на вопросы социальной политики. Вот один пример: триумvirат отменил монополию на торговлю солью и собирался отменить соответствующий налог. Эти меры должны были улучшить социальное положение народных масс. Впоследствии их планировалось дополнить национализацией церковной и городской недвижимости — таким образом Римская республика намеревалась улучшить условия существования той прослойки населения, которая в прежние времена была лишена каких бы то ни было прав.

Военная ситуация складывалась драматически, но, несмотря на это, кризиса общественного порядка не наблюдалось. Военная власть осталась в подчинении у гражданской. Строго охранялись свобода слова, печати, вероисповедания — впрочем, попытки их ограничения имели место. На современный взгляд все это кажется само собой разумеющимся, однако в контексте своего времени все решения и действия триумvirата свидетельствуют о том, что каждое из них несло на себе печать ответственности за Республику.

Конституция, принятие которой Мадзини отодвигал во имя идеи объединения, стала отражением уровня зрелости революционного движения. Учредительное собрание приняло ее после длительной и оживленной дискуссии, которая прошла накануне французской оккупации. Этим было доказано, что функции законодательства и защиты революции не противоречат друг другу.

12 февраля была назначена комиссия, состоявшая из девяти депутатов, которая должна была разработать проект Конституции. Учредительному собранию его представили 13 апреля — по прошествии

двух месяцев. Проект состоял из 8 основных положений и 83 статей. Текст подготовил соратник Мадзини депутат Чезаре Агостини. Он же стал и его редактором.

Проект Агостини был далек от якобинских законов пятидесятилетней давности. В первую очередь, разработчик ориентировался на труды Мадзини и Катанео, а во-вторых, по странной прихоти судьбы, на Конституцию Французской республики, принятую 4 ноября предыдущего года — той самой республики, войска которой оккупировали Рим, чтобы возвратить светскую власть папе.

Начиная со второй половины апреля и вплоть до 10 июня проект Конституции обсуждался на различных секциях Учредительного собрания. Наконец, сокращенный до 71 статьи, он был представлен Собранию известным юристом Аурелио Салицетти. В свое время он служил королю Фердинанду II, а во времена Римской республики был вице-президентом Учредительного собрания. Обсуждение проекта проходило с 17 июня по 1 июля, когда Римская республика, сопротивляясь французским войскам, доживала последние дни. Проект был одобрен единогласно. Его основные положения повторяли декрет от 9 февраля: «Власть по праву принадлежит народу», то есть гражданам демократической республики. Заметно, что понятие «чистая республика», то есть народное правление без разделения на классы, принятое в законодательных актах, в окончательной редакции Конституции отсутствует.

Демократический режим ориентировался на принципы свободы, равенства и братства. В законах и постановлениях прослеживается намерение законодателей улучшить материальные и моральные условия жизни граждан. Вместе с тем, поправка депутата Филопани, в которой указывалось на то, что Республика обязана обеспечить неимущие слои населения всем необходимым — работой и пищей, была отвергнута: Собрание опасалось обвинений в социалистической ориентации. Все народы были объявлены братьями; провозглашалась единая итальянская национальность. Всем без исключения городским правительствам предоставлялись независимость и равные права; передел территорий происходил с учетом хозяйственных нужд — как общенациональных, так и местных. Была подтверждена свобода вероисповедания. После длительного обсуждения Собрание отклонило принятие

той части соответствующего параграфа, где католическая церковь признавалась государственной религией, однако были подтверждены гарантии, согласно которым она могла свободно выполнять функции духовного руководителя верующих.

За восьмью основными положениями следовали 69 статей, разделенных на 8 разделов. Первый раздел носил название «О правах и обязанностях граждан». В нем прослеживается прямое влияние идей Мадзини: сравнительно либеральный закон, регламентирующий получение и лишение гражданства, неприкосновенность личности и имущества, свободу слова, неприкосновенность корреспонденции, право граждан объединяться в ассоциации, обязанность нести службу в национальной гвардии. В этом разделе прописан процесс конфискации имущества в пользу государства и заложены законодательные принципы налогообложения.

О политическом устройстве Республики говорится во втором разделе Конституции. Оно представляет собой классическое разделение на три ветви власти: Учредительное собрание, Консульство (исполнительная власть) и Комитет по надзору за общественным порядком. Учредительное собрание избирается раз в три года на всеобщих и прямых выборах — абсолютным большинством голосов. Здесь чувствуется намерение на английскую выборную систему, которая давала право голоса всем без исключения избирателям, включая неграмотных. Сегодня это соображение может показаться анахронизмом, но именно так понимали свой моральный долг перед нацией творцы республиканской Конституции.

Учредительное собрание сосредоточивало в своих руках не только законодательную власть. Оно брало на себя право объявления войны и заключения мира, а также право подписи на договорах. Все члены Учредительного собрания получили обязательное пособие. Исполнительная власть (раздел IV) предусматривала избрание трех консулов (большинством в две трети голосов), которые отвечали за исполнение законов, принятых законодательной властью. В их компетенцию входили и международные отношения. Кроме того, учреждались семь министерских постов: министры должны были отчитываться о проделанной работе перед Учредительным собранием, стоявшим во главе сложной законодательной системы.

После длительных прений было выдвинуто предложение об учреждении трибунала. Он должен был контролировать деятельность исполнительных органов власти, а также имел право провозглашения диктатуры в случае угрозы для нации. С учетом опыта Французской республики, был учрежден Государственный совет (раздел V). Судьи назначались пожизненно. Уголовные преступления рассматривались народным судом.

Все граждане были обязаны нести службу в народной гвардии, которой поручалось охранять общественный порядок и Конституцию. Вопросы повышения по службе решались общественным голосованием. В функции Учредительного собрания входил набор наемников, назначение командующих вооруженными силами, а также распределение войск по территориям. Знаменательно, что эти положения принимались именно в тот момент, когда французские войска преодолевали последнее сопротивление героических защитников Республики. Надо заметить, что Конституция представляла собой необычайно сложный комплекс статей, что делало крайне затруднительными любые ее изменения. Таким образом, Учредительное собрание было вынуждено принимать законы, соответствующие республиканским принципам, в самые сжатые сроки.

Заключительное обсуждение проекта Конституции состоялось 1 июля в Капитолийском дворце, куда участники прений переехали в спешном порядке, поскольку дворец Канцелярии оказался в непосредственной близости от места вооруженных столкновений между французскими войсками и защитниками Республики. Голосование было прервано 30 июня обращением Мадзини, который призвал сограждан не прекращать защиту Рима. Гарибальди, напротив, выступил с обращением, в котором признал, что защищать Рим больше не имеет смысла. Учредительное собрание отклонило предложение Мадзини и приняло заявление Триумвирата об отставке. Переговоры с французскими войсками были доверены Муниципалитету. 3 июня Конституцию огласили с балкона Капитолийского дворца: в это время состоялось последнее открытое народное собрание. В этот же день она была опубликована в газете «Мониторе Романо». Через несколько часов французские войска вошли в Рим. Они заняли здание, в котором заседало Учредительное

собрание. На этом его работа прекратилась. Так закончилась одна из самых героических страниц республиканской истории Италии.

Самоотверженность, проявленная защитниками Римской республики, глубоко поразила европейских поборников демократии и способствовала изменению английского общественного мнения по итальянской проблеме. Это стало очевидно по прошествии десяти лет. Республика покончила со многими стереотипами, в частности, доказала способность итальянцев вести боевые действия собственными силами, не прибегая к помощи королевской гвардии.

Едва ли не все европейские страны откликнулись на призыв папы выступить на борьбу с «революционными узурпаторами». Неаполитанские, испанские, австрийские и французские Бурбоны организовали подобие «крестового похода». В защите Республики приняли участие не только вооруженные отряды, но и простой народ («святая каналья», «народ-мученик» — по выражению Кардуччи), а также члены Учредительного собрания, которым часто приходилось прерывать прения, чтобы выйти на баррикады. Вражеские войска вошли в зал, где заседало Учредительное собрание, в самый момент одобрения Конституции. Этот факт можно назвать случайным совпадением, но трудно не согласиться с тем, что это впечатляющее совпадение носит знаковый характер.

К сожалению, историографы эпохи Рисорджименто, писавшие об этом времени, обошли вниманием героические дни Римской республики, вот почему в общественном сознании она не заняла подобающего места.

На страницах учебников истории Республика не представлена в качестве великого демократического наследия прошлого. Ее поражение оплакала лишь горстка самых преданных сторонников.

*Перевод Елизаветы Чижовой*



Ее Юпитер и ее Минерва,  
Преемница петровского таланта!

Твоим желаньям ныне все  
подвластно.  
Чтоб слух твой удивить согласьем  
звуков,  
Гордяся столь высоким порученьем,  
Летит Эвтерпа с Итальяйских  
сводов (2),  
Летит и Флора, розами увита (3),  
Спешит из Франции к Неве  
бескрайней,  
Зеленой смальтой твои взоры  
тешить (4),  
Тебе даруя новую отраду  
И новое даруя изумленье.  
А вот подарок серебристой Темзы,  
Твоей вельможной жажды  
утолителем.  
В сей чаше аглицкой (5) напиток  
знанья,  
Британской Физики настой недавний.  
Авзония (6) украсила ту чашу,  
Ее края смочив питьем особым...  
Ты будешь в восхищении, увидев,  
Как, вырвавшись из плена темной  
кельи,  
Небесный луч в куске стекла  
дробится,  
Являя взору множество оттенков,  
Как яркой радугой расцветить может  
Он скучный холст, повешенный  
напротив.  
Когда же все цвета сведем  
мы вместе,  
Возникший цвет опять предстанет  
белым!  
В утробе нашего золотого Солнца  
Нет счета краскам, — там рубин  
пылает,  
Сверкают изумруды и сапфиры,  
Чисты и неизменны.

Слившись вместе,  
В лучах своих и небосвод, и Землю  
Они купают, жизнь даруя миру.  
Вот так, в душе великой сочетая  
Достоинства и Тита, и Траяна,  
Пыл Цезаря и Августову мудрость,  
Блистаешь ты — для счастья  
живущих.  
При блеске дня, раскрытого  
Ньютоном,  
Картезия химеры расточатся,  
Вернутся к бренному чертогу храма,  
На берега их породившей Сены,  
Где их алтарь, и где Картезий —  
идол.  
А в Петербурге, в этой прежней топи,  
Известной камышом да рыбаками,  
Где ныне обиталище героев,  
Я так и вижу старину Ньютона,  
Ведь не напрасно Аполлон с  
Минервой  
Ему открыли тайны высших  
знаний!..  
Средь мудрецов Ньютон пребудет  
первым,

И твой пиит язык ему дарует (7).  
Тогда земная твердь, морские хлеба,  
Края полудня, полунощны веси  
Исполнятся его премудрой славы,  
А ты, славнейшая, тогда услышишь,  
Как Истина, паря в просторах  
Невских,  
Глаголет италийскими устами  
Под шелест тюркских и татарских  
стягов,  
Что Русский Марс в твоём развесил  
храме (8)!

Примечания, которые мы приводим ниже, призваны прояснить то, что сегодня кажется не вполне понятным:

(1) Ютиться в портиках — то есть нищенствовать.

(2) Эвтерпа — богиня музыки. Действительно, в 1735 году она слетела в Санкт-Петербург с Итальяйских сводов: в Северную Пальмиру приехала первая итальянская оперная труппа.

(3) В те годы главным садовником Летнего сада был немец, украсивший его живописными кустами роз самых разнообразных сортов; он носил красноречивую фамилию Розен и прежде, чем приехать в Петербург, работал в Париже.

(4) Тщательно подобранными кусочками зеленого стекла, создававшими волшебные эффекты, был украшен один из интерьеров дворца-грота (архитекторы — Шлютер и Маттарнови). Это здание, стоявшее в Летнем саду у самого берега Фонтанки, разрушено наводнением.

(5) Аглицкая чаша — большая серебряная ваза для охлаждения вина, прихотливо украшенная литыми и чеканными фигурками божков и нимф и виноградными кистями; в ее изготовлении принимали участие искуснейшие английские и итальянские мастера. Для нужд российского двора этот сосуд приобрели в Англии. Ныне хранится в Эрмитаже.

(6) Авзония — древнее название Италии.

(7) Пиит — Антиох Кантемир.

(8) Знаменами побежденных иностранных армий украшен интерьер собора Петропавловской крепости.

Трудно не обратить внимание на то, что тема Альгароттиевой оды словно бы предвосхищает пушкинское «Сюда, по новым им волнам / Все флаги в гости будут к нам / И запируем на просторе», однако, современный читатель вправе задаться вопросом: по какой причине независимый Альгаротти, друг таких скептиков, как Вольтер и Фридрих II Великий, адресует Анне Иоанновне,

которую, вообще говоря, не знает, столь льстивые строки?

Может статься, ответ следует искать в книге, которую Альгаротти написал после того, как летом 1739 года посетил Санкт-Петербург в составе, как мы сказали бы сегодня, официальной английской делегации, приглашенной русским двором на церемонию бракосочетания принца Антона-Ульриха Брауншвейгского с Анной Леопольдовной, племянницей императрицы. Россия ему, мало сказав, понравилась — от масштабов того, что он здесь увидел, Альгаротти пришел в изумление. Он увидел гигантскую, пробуждающую страну и осознал ее будущие перспективы — аграрные, промышленные, торговые, военные, политические. Возможно, Альгаротти решил, что величию страны должна соответствовать фигура ее правительницы. Не обратил ли он к Анне Иоанновне то восхищение, которое, в сущности, было адресовано России?

Есть и еще одно — более приземленное — соображение. В глазах просвещенного европейца Россия принадлежит Востоку. В восточном же обиходе лесть — дело обычное и даже необходимое. Сам Вольтер, добрый знакомец нашего Альгаротти, целых 15 лет переписывался с императрицей Екатериной II, обильно уснащая свои послания комплиментами и беспардонной лестью, по-срамляющими всякую реальность. С годами эта лесть становилась все более замысловатой, пока не вылилась в следующие выражения: «Вы выше Солона и Ликурга... Вы выше Петра Великого и Людовика XIV... Жить под Вашей властью — блаженство... Вы — святая, вы ангел, вы равны Богородице... <...> Как это Вы снисходите к переписке с таким ничтожеством, как я?»

Книга, упоминаемая нами, называется «Путешествия в Россию» и состоит из двенадцати глав; восемь из них составляют письма, якобы адресованные вице-канцлеру английской короны лорду Харвею в Лондон; последние четыре — маркизу Шипионе Маффеи в Верону, большому эрудиту и автору нашумевшей трагедии «Меропа».

В ту пору эпистолярный жанр был формой весьма распространенной. Альгаротти воспользовался некоторыми его преимуществами: в частности, изложил свой отчет о путешествии в письмах, он получал возможность произвольно начинать или обрывать любую тему, включать в текст отступления и без особых оговорок менять место действия



и стиль. Кроме того, эпистолярный жанр, в котором оправдана достоверность, помогал Альгаротти популярно излагать научные идеи, сложные для восприятия.

В **Первом письме** содержатся впечатления, полученные автором в самом начале путешествия:

«Двадцать первого числа прошлого месяца мы отчалили из Грейвзенда... Ветер дул с востока, и для нашего путешествия это не предвещало ничего хорошего. Гораздо лучшим посулом было присутствие на борту милорда Балтимора, хозяина этого корабля, человека чистой души, как вы хорошо знаете — впрочем, и все остальные тоже были людьми славными. Компанию нам составлял еще младший Деагюлье, которого отец его отправил в море, дабы он попрактиковался в навигации, и господин Кинг, соперник Деагюлье, который попросил Милорда доставить его в Петербург, потому, что надеется там прочесть курс экспериментальной физики тамошней Императрице — а та, неизвестно еще, захочет ли этот курс выслушать. Из чего вы можете заключить, что мы снабжены всем набором нужных машинок и способны продемонстрировать всем русским провинциям, что воздух имеет вес, что существует центробежная сила, и законы движения, и электричество, и разные философические игры и премудрости.

Кроме того, — и это гораздо заманчивее — мы возьмем с собой большой запас лимонов и отборных вин, и — что оказывается вообще верхом всякого блаженства, — на нашем английском корабле поваром является француз!..

...Двадцать третьего июня мы оставили Англию за кормой, и в этот день я впервые в жизни испытал чувство — не знаю даже, приятное или, наоборот, неприятное — какой-то покинутости в этом мире. Вокруг ничего не было видно, *только море и небо*. Ветер к закату переменялся на зюйд-вест, и это было сплошное удовольствие; мы забросили лаг. На вопрос, с какою же скоростью мы двигаемся, мне было отвечено: две морские мили в час... Не стану вам описывать шторма, который трепал нас шесть дней подряд. <...> Тридцатого июня мы наконец-то появились в виду голландского острова Шеллинг, а на следующий день — и у города Гарлингена...

О голландских городах, как вы, Милорд, хорошо знаете, вполне можно сказать: если видел один — значит, видел их все. Жилые строения все на один манер, улицы, проложенные как по линейке и усаженные деревьями, каналы, опрятность, доходящая до умопомрачения, стены домов, убранные, словно английские сады. Как раз таков Гарлинген — мы оттуда, обновив запас провизии, отчалили первого числа этого месяца, и подгоняемые хорошим зюйд-вестом, преодолели мели и бакенные заграждения, которых и у этих берегов предостаточно, и делали по хорошие три морские мили в час вплоть до утра следующего дня. Когда вдруг в одно мгновение... Впрочем, о начале того, что произошло, тоже можно посмотреть у Вергилия:

...Резкий порыв Аквилона —  
И парус в клочья разодран...  
Волны достали до неба,  
Весла разломаны в щепки...  
Нос развернулся и волнам  
Тут же подставил борта...  
Крутая гора водяная  
Судно грозит поглотить.

Да, море, по которому хлестали сразу два ветра, наступало на нас со всех сторон. Одна из железных болванок, составляющих балласт, из-за великой тряски корпуса съехала на левый борт. Водворить ее на место никак не удавалось, корабль непрестанно кренило, воды он черпал больше, чем удавалось откачать. Было уже решено наполовину обрубить грот-мачту, которая огромной своей высотой невероятно связывала корабль, — но тут море стало успокаиваться и четвертого числа сделалось почти гладким. <...> А двадцать третьего числа прошлого месяца около полуночи явился нам северное сияние в форме некой арки, вершина которой смотрела на запад, и эту вершину, насколько я могу судить, как раз пересекал азимут компасного склонения, который проходит в десяти или двенадцати градусах от направления на запад. И это сходится с тем, что я слышал уже в Гринвиче от престарелого астронома Галлея, который обнаруживает, ориентируясь на полюса смастеренного им глобуса, взаимные связи магнитных силовых линий с выделением того [небесного] пара, который образует северные сияния.

...В один из спокойных дней господин Кинг весьма ловко произвел прямо при нас препарирование глаза барана — каковой баран после этого был с таким же искусством приготовлен нашим несравненным поваром Марсиало. Господин Кинг продемонстрировал нам радужную оболочку, которая была зеленого цвета; он добавил, что как раз зеленой является эта оболочка у всех животных, питающихся на пастбищах...

...Огромное количество кораблей, наверное, около сотни, стоят здесь на якоре вместе с нами — часть из них отбывает, другая только что прибыла; новые корабли подходят ежеминутно. Важнее всего то, что благодаря огромному количеству судов, ежегодно проходящих через Зунд, общая сумма пошлины тоже оказывается огромной. Считается, что кораблей таких набирается примерно до двух тысяч; из них шестьсот — это корабли шведские, и они, по последнему договору с Данией, тоже платят, хотя в прошлом ничего не платили. Тысяча кораблей — из Голландии; они из своих вод плывут на Север за досками, железом, смолой, коноплей, зерном — почти за всем, что потребно для жизни. Триста или четыреста кораблей — из Англии, три или четыре и никак не больше — из Франции, считанные корабли из Любека, города, находящегося теперь в большом упадке после бывшего своего блеска, несколько кораблей — из Данцига, который имеет еще кое-какое значение... есть и два-три корабля русских — а ведь русские всего еще несколько лет назад, подобно американцам, полагали мореходство искусством какого-то другого мира...

А сегодня утром невдалеке от нашего корабля бросил якорь корабль именно этой самой нации, с востительным, на голландский манер, корпусом, и хозяин его — русский! Русской является и вся команда. Не могу даже сказать вам, Милорд, как мне приятно видеть всю эту новизну — мне кажется, что я попал в какой-то совсем другой мир...»

Воистину, Альгаротти ощущает себя первопроходцем! Полнота жизни, дух приключения, острота видения — вот что привлекает читателя. Нет нужды, что нам предлагаются по-детски смешные умозаключения о зеленого цвета радужке бараньего глаза (у тигров она тоже зеленая!)



ликий отдал бы эти деньги на постройку кораблей...

Мы узнаем также, что в стране семнадцать миллионов жителей. И подсчитаны они на основании того, что каждая российская губерния обязана поставить одного новобранца на каждые сто двадцать пять душ населения. При этом работников, скот, фураж, хлеб, когда монарх в этом нуждается, губернии поставляют безо всякой оплаты. Всему сказанному неожиданно подводит итог стратегическое или, скорее, геополитическое соображение: «Таковы доходы этой империи, и такова питающая жила той войны, которую они сейчас ведут с Турками... Такую войну они нипочем не могли бы вести в наших частях Европы, все, что потребно для снабжения армии, там гораздо дороже». Дескать, если, не дай Бог, Россия окажется нашим противником — не вредно знать, каков он.

**Письмо пятое** вполне заслуживает того, чтобы привести его в достаточно пространственных выдержках — речь идет о российской армии, а заодно и о сущности русского человека — конечно же, в представлении Альгаротти. Следует сказать, что режим секретности в отношении всего, что касалось армии, при Анне Иоанновне, видимо, не был особенно жестким — иначе откуда Альгаротти почерпнул бы столь обширную и в другие времена достаточно конфиденциальную информацию...

«... Действительно, в Петербурге увидел я совсем иное воинство: нет ничего прекраснее здешних трех гвардейских полков, *Преображенского*, *Измайловского* и *Семеновского*. Они — цвет и украшение всей армии, в которой они совсем на особом счету, подобно гренадерам во Франции. Они составляют корпус примерно в десять тысяч человек, это солдаты рослые, несколько мешковатые, — но при этом проворные и в смысле военном самые приглядные, каких только мне приходилось видеть. Мундиры у них зеленые и красные, гренадеры носят на голове шлемы из вареной кожи, с султанами на римский манер.<...> Они здесь расквартированы вместе с *Ингерманландским полком*, который в такой же чести, что и они сами. Им доверена охрана священной особы Императрицы, и они, подобно преторианской гвардии в Древнем Риме, могут и наделить властью, и отнять ее.

Они пришли на смену знамени-

тому *стрелецкому войску*, которое, как вам, Милорд, хорошо известно, было распущено еще при Петре I. Стрельцы тоже были опорой сильной власти; насчитывалось их до сорока тысяч, и это была единственная постоянная армия, имевшаяся тогда на Руси. Учредилось это войско в начале прошлого века, во времена царя Михаила Федоровича, и должно оно было поддерживать их *соброр*, или, по-нашему, Сенат, который урезал царскую власть до того уровня, что сейчас имеют короли Швеции. Стрельцы имели те же привилегии и сражались на тот же манер, что и турецкие янычары. А когда Россия вела войну, то к этому костяку пехоты добавлялись рекруты, которых набирали по российским провинциям. Вместе с калмыками и казаками также и мелкие дворяне, владевшие земельными наделами, так называемые *боярские дети*, садились на коней — точно так же, как в Турции тимариоты, эти феодальные князьки...

Царь Петр оставил после себя достаточно богатое наследство — два гвардейских полка, пятьдесят полевых пехотных полков, тридцать полков драгунских, шестьдесят семь полков гарнизонных войск, а всего — сто девяносто тысяч человек.

Царствующая ныне Императрица не дала пустить по ветру такое наследство. Гвардейские войска, которым она обязана тронem (поскольку после смерти Петра II у русских, в чьих руках очутилось столькое оружие, голова пошла кругом — им прирезилась свобода), она подкрепила еще одним полком из трех батальонов и пяти кавалерийских эскадронов; эти люди ей преданы, ибо всем ей обязаны. Кроме того, она набрала три полка кирасиров, которых на Руси не было вовсе, и сформировала двадцать полков войска для охраны украинских рубежей от татарских набегов. Так что теперь полная численность армии составляет до двухсот сорока тысяч человек.

Фельдмаршал Огилби был первым, кто стал вводить в русских войсках настоящую военную дисциплину; после него дальнейшие дисциплинарные усовершенствования там проводил фельдмаршал Миних, *триумфы на землях Европы познавший*. Что до всевозможных ружейных приемов и способов ведения огня, которым мы были здесь

свидетелями, — я, право же, не знаю, Милорд, владеют ли всем этим в Пруссии лучше, чем здесь, — а ведь Пруссию теперь за ее заслуги в воинском деле *чествуют без лести*.

И, уж конечно, никакой другой народ не скроен так хорошо для ведения войны как эти русские. Дезертирство среди них вещь вовсе неизвестная, и причина заключается в их религиозности; у других народов вы подобной религиозности и следа не обнаружите, не то что ревностного ее отправления. К любому неудобству они относятся с необыкновенным терпением. Простудные заболевания и всяческие болезни, происходящие от перемены климата, им неведомы; они как бы привыкли менять климат, расхаживая по собственному дому, и могли бы, вместе с древними латинянами, сказать:

Люд от пеленок суровый,  
Мы в реках младенцев положем —  
Им ледяная вода крепость дает  
и здоровье.

Потому что тут как раз в обычае заталкивать мальчишек прямо из парной бани, где их некоторое время держат, в холодную воду, а то и в прорубь. Так их приучают и к жаре, и к холоду, и они становятся нечувствительны к переменам погоды, перещеголяв Ахилла, который был неуязвим для копий и стрел. Однако же, несмотря на такую закалку, каждый солдат у них кроме оружия носит с собою шинель, как обязательную часть обмундирования, она в таком климате всегда пригодится. Они ее скатывают и носят этот сверток через плечо наискось, как в старину носили перевязь со шпагой. Когда нужно, они свою шинель раскатывают; завернувшись в нее, они могут спать даже на снегу не хуже, чем на печи.

Особых забот, чтобы исправно кормить солдат, тут не наблюдается. Им выдают муку, и едва они становятся лагерем, как выкапывают в земле очаги и пекут в них хлеб, который сами же и замешивают. Или же им раздают твердые-претвердые сухари; их нужно ломать на маленькие кусочки, варить в подсоленной воде, подкладывая разные травы, которые растут где угодно, и этой едой они довольствуются. Большую часть времени они сидят на голодной

диете, — будучи освобождены и от долгих, и от коротких постов, которые предписывает их греческая вера на большую часть года, они все же предпочитают их соблюдать. Такие солдаты пришлись бы очень по нраву Кромвелю — тот, говорят, объявлял в своей армии пост, едва с провиантом возникали трудности. Русские в этом смысле вполне способны затмить величие Римской империи.

Я уж и не говорю об убеждении, которое в них живет живого, что они обретут вечную славу, умерев за Императрицу, — как тут не вспомнишь, что и Древние римляне готовы были умереть за отечество. Не говорю я и о ловкости, с которой эти люди орудуя топором... Во время войны против Швеции десятка два галер были построены простыми мужиками, которым было сказано: ступайте в лес, нарубите бревен и сделайте что-то вроде той штуки, которая стоит вон там. А те плотники, которых мы видели в Кронштадте, были тоже простыми мужиками, и они, работая топорами, вырезали кружевные узоры на флагманском корабле “Анна Иоанновна”! В общем, любой солдат, если надо, становится у них и дровосеком, и плотником. И вы сами видите, Милорд, как это кстати, когда приходится сооружать обозные телеги, орудийные лафеты, ладить мосты и прочие подобные вещи, которые ежечасно потребны для всяких превратностей войны. Эти солдаты — опора добротных пехотных подразделений, которые, обладая теперь и дисциплиной, и хорошими командирами, с полным правом могут быть названы лучшими в мире.

О кавалерии, однако, того же самого сказать нельзя. Крупных лошадей для кирасиров страна предоставить не может. Их нужно выписывать откуда угодно, и даже из Голштинии. А те, что есть, недостаточно велики даже для драгун. Во всей этой северной зоне — и в Польше, и в России, и в Швеции — лошади малорослые и годятся разве что для гусаров. Зато легких кавалерийских частей, состоящих из калмыков и казаков, подданных империи, здесь пруд пруди. Они их могут нарекрутировать до шести тысяч. А платой кавалеристам является разрешение хозяйничать на вражеской территории, и там они сами себя снабжают, как могут. Подобная кавалерия

как нельзя лучше подходит для разведывательных рейдов, для сокрытия истинных войсковых передвижений, для беспокоящих налетов, не дающих врагу ни минуты передышки. Однако же порою кавалеристы наносят ущерб и собственной своей армии, умыкая и портя все, что им попадается по пути, словно некая саранча; их не может обуздать никакая дисциплина, ибо первейшая основа армейской дисциплины — это регулярное солдатское довольствие. Правда, русские полагают — и с полным основанием, — что костяком армии является пехота; поэтому они в мирное время большую часть своей кавалерии содержат в пешем строю.

Если же говорить о пушках, на которые приходится немалая часть успеха в любой войне, то русские весьма значительно усовершенствовали их изготовление, да и пользуются ими с большим умением. <...> Добрыми порядками, введенными как в артиллерии, так и в фортификационных училищах, их империя обязана некоему шотландцу по имени Брюс.

Чтобы увенчать надлежащим коньком эту крышу в храме бога войны Марса, им не хватает только фонда, заботящегося о солдатах-инвалидах. Для моряков существует приют напротив Кроншлота, но вот на солдат монаршая милость еще не снизошла. Очень кстати политика распорядилась так, что и сыновья первейших лиц империи зачисляются в армию простыми солдатами и в этом чине начинают свою воинскую службу. <...> От палок даже и офицеры не освобождены; тут им приходится утешаться, вспоминая о Древних римлянах, у которых телесные наказания и для солдат, и для офицеров были обычным делом, о чем вы хорошо знаете.

Когда устраиваются общевоинские или полковые смотры, то очень придирчиво оцениваются выправка и умение каждого офицера. Все нужное описано в огромном количестве томов, которые сда ны в канцелярию или в Военную Коллегию. Среди обуз, навязанных войску, немалое место занимают телеги со всякой писаниной, которые неотступно его сопровождают; в свите главнокомандующего, и командующего кавалерией, и вообще первых чиновников империи число всяких писцов ни-

сколько не меньше числа всех прочих. В общем, в этой единовластной империи всякая мелочь тут же записывается. Поневоле скажешь, что русские, которые научились писать позднее, чем прочие нации в Европе, теперь хотят наверстать упущенное время.

...Население Петербурга, доходящее до ста двадцати тысяч человек, окружено обширнейшими болотами и лесами, которые на четверть с чем-то миль простираются до самой Москвы. Наибольшую часть припасов, нужных для пропитания, Петербург берет из деревень, раскинутых по берегу Волхова, да из пространств возле Новгорода, где земля куда благоприятнее. Зимой, когда все замерзает, налаживается постоянное санное сообщение, — санные обозы безо всяких трудностей добираются до Петербурга — по Ладожскому озеру и потом по льду Невы, подвозя все, что этому городу нужно. Летом тут все иначе, барки этим путем ходить не могут, им мешают сильные западные ветры и штормы, часто бушующие на озере. Отсюда происходили нехватки провианта и даже голод. Из-за этого в пору, когда Царь Петр этот город отстраивал, в нем погибло добрых сто тысяч душ, и все от недостатка съестных припасов. Этот изъян Миних и ликвидировал, усовершенствовав канал, идущий вдоль берегов Ладожского озера. Канал был начат еще Царем; начинаясь в Волхове, он впадает затем в Неву. Через него теперь груженные суда летом проходят столь же регулярно, как и санные обозы зимой. И Миних вполне заслужил этим надпись, подобную той, которую можно прочесть на парижских воротах: ИЗОБИЛИЕМ РОЖДЕНО. А вам, Милорд, Бог да пошлет всегда легкую вашу трапезу из пудинга и молока, что вам столь же изобильно поставляют ваш парк и усадьба; ближайшей почтой ждите ответа на дальнейшие вопросы, содержащиеся в любезном вашем письме».

**Письмо Шестое** посвящено стратегической оценке Российского государства, это краткий прогноз вероятных военных конфликтов, в которые Россия может оказаться замешанной. Письмо начинается грандиозным сравнением:

«Тут на днях я слышал, как кто-то изображает Россию в виде огромного белого медведя, задние

лапы которого свисают в Северный Ледовитый океан, хвост погружен туда же, носом он обнюхивает южные просторы где-то возле Турции и Персии, а передние лапы норовит раскинуть подальше и на восток, и на запад. Этого медведя... старались не спускать с привязи, не раздражать и не давать ему встать на дыбы. Карл XII стал медведя дразнить; неоднократно побив его, он в конце концов научил его драться и скормил ему часть своих владений; медведь приобрел известность и стал внушать Европе опасения».

**Письма седьмое и восьмое** — наиболее пространные из всей книги — посвящены текущей Русско-турецкой войне, композиционно они связаны с **Письмом пятым**; там мы в общих чертах узнали о том, как устроена российская армия, здесь мы находим свидетельство того, как эта армия воюет. Первопричиной этой войны Альгаротти считает желание русских приструнить татар, не дающих покоя их южным границам, и в первую голову — татар крымских, умышляющих с Украины добро и пленников.

Описание всех перипетий и детального «сюжета» этой войны увело бы нас слишком далеко, но дать отдельные колоритные отрывки, в которых рельефно проступают как образы талантливых военачальников, так и собирательный образ русского солдата, необходимо:

«Граф Миних... вызванный из армии для консультаций, высказывался за войну. Турецкая империя сейчас в упадке, говорил он, государственная казна Турции почти пуста, самое время подумать о том, как бы стереть тяжкий и незабывающийся позор Прутского мирного соглашения, довлеющего над русскими... Тогда, много лет назад, империю спасла женщина, а теперь за тот давний позор в самый раз отомстить другой женщине, прямой наследнице как державы, так и доблестей царя Петра <...>».

В разгаре весны Миних двинулся маршем с Украины с войском в шестьдесят или семьдесят тысяч человек, с огромным обозом провианта и пушек и с двумя тысячами верблюдов, тащивших снаряжение и палатки. Разделившись на три отряда, эта армия прошла по трем мостам через Днепр...

Атакуя обширную укрепленную линию перед Очаковым, защищает

мую большим количеством турок, Миних воочию увидел, что может сделать солдатская выучка, а при взятии самой крепости — что может сделать везение. Русские атаковали укрепления целых три раза — первые два раза они были крепко побиты, а на третий обратили неприятеля в бегство. Крепость же они атаковали с самой неприступной стороны, не проведя путной рекогносцировки, не имея рисованного плана крепости, не располагая никаким штурмовым оборудованием — оно все было погружено на корабли, а те прибыли только через две недели после сдачи крепости. Причиной же сдачи явилась русская бомба, которая, к счастью для Миниха, влетела прямехонько в турецкий пороховой погреб; пользуясь беспорядком, возникшим в горящем городе, русские пошли на отчаянный приступ и ворвались в крепость. В плен был взят весь гарнизон во главе с турецким генералом, им командовавшим...

Во время вылазок, осуществленных русскими, выяснилось явное преимущество русских пик над турецкими саблями — подобным же образом фризийские лошади русских давали им преимущество над татарской кавалерией.

Пока Миних двигался к Очакову, Ласси в том же тридцать седьмом году готовился войти в Крым. Кое-каким чином его армии — и чином значительным — это очень-то было по душе. В его лагере поднялся ропот. Ласси разрешил всем недовольным офицерам уехать, отменил им паспорта и дал эскорт до Украины. Тремя днями позже эти люди поняли, что ошиблись, и попросились обратно. Ласси пошел к Азову вдоль края Азовского моря через Малую Татарию; провиантом его снабжала морская флотилия, курсировавшая вдоль.

Чтобы обмануть Хана, который поджидал его на Перекопе, Ласси ушел выше, к Геническу. Он навел мост в протоке, отделяющей мыс от перешейка, и благополучно перешел по нему со всем войском. Будучи в двух днях марша от Арабата, он вдруг узнал, что появился крупный отряд татар, защищающий доступ на перешеек. Что можно было предпринять на этом узком клочке суши, разделяющем два моря, на маленькой полоске земли, которая, словно горловина некоей бутылки, могла сдерживать

целую армию, ибо на ней нельзя было развернуть полки и атаковать врага с надеждою его одолеть? Он велел промерить лагуну. Обнаружив, что глубина там маленькая и что лошадям придется проплыть совсем немного, он приказал, чтобы из бочек, конской упряжи и прочих вещей, имевшихся в войске, соорудили то ли плот, то ли мост между перешейком и побережьем полуострова. Одновременно между лагуной и морем была прокопана траншея для защиты арьергарда и обоза. Таким вот образом, не имея врага перед собою и обезопасив тыл, он смог вполне спокойно в несколько приемов переправить всю армию. <...> Татары, узнав, что Ласси уже вступил на землю Крыма, ушли из Арабата и из Перекопа, а он, пойдя тем самым маршрутом, от которого годом раньше отказался Миних, захватил и сжег Карай-Басар, один из самых богатых городов Татарского ханства...

...В Петербурге было решено предпринять осаду Бендер, и Миних с огромной армией двинулся по бесплодным степям. Перейдя Днепр, он продвигался с большой осмотрительностью, останавливаясь лагерем только на берегах рек, чтобы облегчить людям и лошадям отдых в этих безводных краях. Русское войско, проходя по этим степям, напоминало огромный корабль, вышедший в море, который несет с собою все свои кладовые и склады, все, в чем он нуждается... Для больных здесь не предусматривалось почти никакого лечения — куда даже меньше, чем в море, поскольку в степи не может быть ни лазаретного, ни другого ухода, какой обыкновенно доступен при войнах, введущихся в Европе. По мере того, как армия съедала запасы, что везла с собой, порожние повозки сжигались, а быки, от которых теперь уже не было другой пользы, шли на мясо».

Во второй части **Письма восьмого** картины войны уступают место идилическим картинам мира. Дело в том, что часть обратного пути Альгаротти со своими спутниками проделал по суше, из Данцига в Дрезден. Из политолога и специалиста в военных науках он с немалым удовольствием превращается в бывшего искусствоведа, и в качестве такового сообщает:

«... куртуазное обхождение здесь отменно, и велик блеск двора. И я

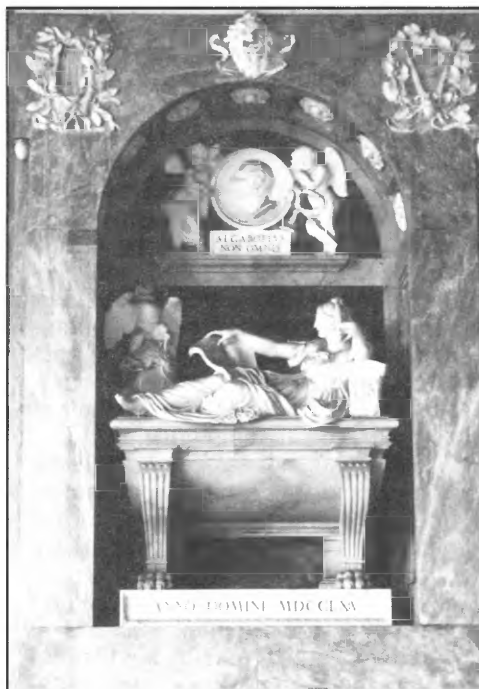
уверен, что просвещенные взоры всевозможных британских Миледи с удовольствием обратились бы здесь на драгоценные эмали, на множество прекрасных алмазов, сверкающих в королевской сокровищнице; на красивые фарфоровые вещицы, изготовления местного... <...> Я уж и не говорю о вышивках, которые здесь делают гладью, отчего Дрезден среди милых дам имеет такую высокую репутацию. Кое-кто хотел бы, чтобы такие вышивки обходились подешевле — тогда и распространение их было бы пошире.

Из Лейпцига же наш путь лежал в укрепленный замок короля Прусского, Фридриха-Вильгельма I, в знаменитый Потсдам. Там размещен тот самый полк, который, благодаря росту служащих там солдат, можно назвать цветником человеческой породы. Этих исполинов, судя по номерам, на которые они откликаются при проверке, там до четырех тысяч, любых вероисповеданий и любых национальностей. Тем не менее, никаких раздоров между ними не возникает. Там найден способ сделать как-то так, что они состязаются между собою лишь в том, кто лучше выполнит воинские экзерсисы и всевозможные построения. Видеть через умножающую многогранную призму, как экзерсисы прodelьывает один-единственный солдат, и видеть, как они их прodelьвают все вместе, — это одно и то же, по совпадению счета и безупречности выполнения... Подобно тому, как в некоторых странах выводят породы все более маленьких собачек, идущих затем на продажу, здесь изо всех сил стараются увеличить рост будущих солдат. Ради этого в жены этим потсдамским гигантам дают самых рослых женщин: их буквально вылавливают, так я скажу, во всем королевстве, после чего рослых мужчин и женщин соединяют вместе. Стоит какой-нибудь девушке оказаться на пядь выше обычного, и сам король выделяет ей приданое».

Далее следуют несколько строк — важнейших! — посвященных знакомству с будущим королем Фридрихом II Великим, который на всю жизнь станет ему близким другом, пожалует ему титул графа и звание камергера прусского двора:

«Что же мне сказать, Милорд, о сыне Его Величества, столь привязанном к Музам? Будучи у него в

гостях, мы квартировали в его Рейнсбергском дворце в течение многих дней, и эти дни мне показались несколькими часами. Тут нам были явлены все его приватные достоинства. Когда он поднимется на трон, мир будет восхищен его монаршими доблестями. И есть большие основания полагать, что людей незаурядных дарований он будет отыскивать с точно таким же пылом,



Надгробие Франческо Альгаротти на мемориальном кладбище Кампосанто в Пизе. Фото М.Г.Талалая. 2003.

с каким король, его отец, сейчас отыскивает людей незаурядного роста».

Закономерен вопрос: какое отношение к путешествию в Россию имеет визит Альгаротти к прусскому двору, а также и знакомство с дрезденским фарфором? Никакого, если смотреть на вещи формально, и весьма большое, если иметь в виду, что Альгаротти воспринимает Россию, так сказать, «симфонически», то есть вкупе с ее европейским — да и азиатским тоже — окружением. Книга его в оригинале называется «Viaggi di Russia» — «Путешествия в Россию», во множественном числе! Проход по Балтике мимо датских и шведских берегов для него уже Россия, Петербург — Россия в смысле самом буквальном, но и поездка по Германии на обратном пути тоже, в каком-то смысле — не обессудьте! — Россия, потому что впечатления о Германии подспудно сопоставляют-

ся со всем увиденным и узанным в России. Россия для Альгаротти отныне неотъемлема от Европы, а Петербург — первое российское окно в нее. За первым окном должны последовать другие — и не только окна, но и двери. Полное впечатление, что он предугадывал те процессы, которые идут в Европе в наши дни.

Последние четыре главы книги «Путешествия в Россию», тоже эпистолярные, добавлены уже позже и адресованы на этот раз не лорду Харвею, а итальянцу, маркизу Маффей; датируются эти условные четыре «письма» 1750—1751 годами.

Все они, с Девятого по Двенадцатое, посвящены проблемам русских южных морей — в основном, Каспийского моря.

Здесь мы, в частности, узнаем, что Каспийское море, оказывается, вытянуто вовсе не с востока на запад, а с севера на юг, и мир достоверно убедился в этом, лишь взглянув на первую карту Каспия, составленную по распоряжению Петра I. И совсем-де не исключено, что Каспий сообщается с Мировым океаном посредством тайных подземных рек...

Кроме того, нечто странное происходит и с берегами Каспия, и с берегами европейских морей вообще, как на севере, так и на юге. Уровень Каспия и Адриатики повышается, уровень Балтийского моря, наоборот, понижается. То ли почвенный слой постоянно наращивается благодаря гниению растений... то ли на Землю постепенно оседают хвосты комет... А если мудрая императрица России (годы прошли, теперь на престоле уже не Анна Иоанновна, а императрица Елизавета Петровна), этой располагающей колоссальными возможностями державы, повелит своим академикам, то они найдут этому явлению объяснение. Возможно, внуки наши смогут, проникнув за Новую Землю, устремиться к полюсу, «где море свободно ото льдов и просторно. Оттуда, свернув на восток, корабли смогут пройти в те южные моря, которые через пролив между Азией и Америкой соединяются с Ледовитым океаном».

Вот таким, неожиданным для нас географическим кавардаком, проникнутым верой в науку, и завершает Альгаротти свою книгу «Путешествия в Россию». В этом отношении Альгаротти — талантливейший культуртрегер — был вполне на высоте своего времени. Кое в чем он даже его опережал.

# О первом памятнике первому поэту России

Александр ГДАЛИН, Маргарита ИВАНОВА

Александр Сергеевич Пушкин ушел из жизни 29 января 1837 года. В тот же день Василий Андреевич Жуковский, друг поэта и человек, близкий ко двору, подготовил памятную записку императору Николаю I с предложениями о том, как почтить память Пушкина. Один из ее пунктов: «Воздвигнуть трогательный, национальный памятник поэту». Все предложения Жуковского были приняты. Все, кроме памятника.

Увековечить память поэта — сразу же после смерти Пушкина эта мысль возникла в умах людей, понимавших величие пушкинского гения и его вклад в культуру Отечества. Карл Брюллов, потрясенный гибелью поэта, сделал эскиз «Монумента Славы» — прообраз будущих памятников великому поэту. Теперь они установлены не только в России, но и во многих зарубежных странах. Памятников Пушкину сотни, но какой из них был самым первым?

Традиционно считается, что первый памятник поэту сооружен в 1880 году в Москве, — эту фразу можно встретить в сотнях публикаций. Но если заглянуть в историю, высветится и такой факт: в 1862 году, то есть на 18 лет раньше, в Великом Новгороде был воздвигнут памятник «Тысячелетие России», составной частью которого стала фигура Пушкина. Следовательно, этот монумент является и одним из самых ранних памятников поэту. Но не более: ведь в то время уже существовал памятник на его могиле. Именно он стал первым в России. Обелиск в Святогорском монастыре был установлен по ходатайству вдовы, Натальи Николаевны Пушкиной, за ее счет, спустя более четырех лет после кончины поэта, летом 1841 года (в 1837—1841 гг. на могиле поэта стоял деревянный крест). Но и этот памятник, оказывается, не был первым. Страной, где воздвигнут первый в мире памятник Пушкину, стала Италия. Его появлению мы обязаны неутомимому подвижнику русской культуры, человеку яркому и неординарному, — княгине З.А.Волконской.

Зинаида Александровна Волкон-



Памятник Пушкину. Скульптор Ю.Г.Орехов. Рим. Вилла Боргезе. 2000.

ская (1789—1862)<sup>1</sup> — дочь известного русского дипломата, литератора и мецената А.М.Белосельского-Белозерского, одного из образованнейших людей своего времени. Отец очень многое сделал для воспитания дочери, рано оставшейся без матери, и сумел передать ей основы своего мироощущения, в частности любовь к литературе и искусствам.

Красота и обаяние, увлеченность природы, высокая культура общения — все привлекало в этой женщине. Волконская была человеком самых разнообразных дарований: поэт, писатель-историк, актриса, певица, автор музыкальных сочинений.

В 1820—1822 годах Волконская жила в Риме. Центр «вечного города» — палаццо Поли, к стене которого примыкает известный фонтан Треви, стал ее новым домом. Зинаида Александровна превратила его в своеобразный островок отечественной культуры — русский клуб, где читали стихи, пели, музицировали, ставили пьесы. Любили посещать палаццо Поли и русские художники, жившие и работавшие в Италии. Двери ее гостеприимного дома были

открыты для людей вне зависимости от их чина и титула.

В 1822 году Волконская вернулась в Санкт-Петербург, но столица не пришлась ей по нраву. Два года спустя княгиня переехала в Москву, где, как и в Риме, стала покровительницей искусств — хозяйкой литературно-музыкального салона. В ее доме на Тверской постоянно бывали поэты и журналисты, художники и музыканты. Жуковский и Мицкевич, Вяземский и Языков, Дельвиг, Баратынский, Веневитинов, Чаадаев, Соболевский, Шевырев, Киреевский, Загоскин, Погодин — вот далеко не полный перечень ее гостей.

В 1826 году, возвратившись из ссылки, Пушкин живет в Москве и неоднократно бывает в ее салоне, куда в сентябре 1826 года его ввел С.А.Соболевский. В письме З.А.Волконской, адресованном поэту, мы находим восторженный отзыв о его творчестве: «От какой матери родился человек, гений которого весь сила, изящество, непринужденность, который... всегда оставаясь русским, умеет переноситься от лиры к драме, от песен, то полных любовной неги,

то простодушных, то подчас даже суровых, то романтических, то едких, к важному и безыскусственному тону строгой истории!».<sup>2</sup>

Волконская «привлекала Пушкина блеском культуры, тонким вкусом, любовью к музыке “упойтельного Россини”».<sup>3</sup> Их дружба нашла отражение и в творчестве поэта. Хозяйке салона — «царице муз и красоты» — Пушкин посвящает стихотворение «Среди рассеянной Москвы...». Этот мадригал впервые опубликован в журнале «Московский вестник» (1827, № 10) под заглавием «Княгине З.А. Волконской, посылая ей поэму “Цыганы”».

О большом интересе З.А. Волконской к творчеству Пушкина говорит и такой факт: 12 октября 1826 года в доме Д.В. Веневитинова в Кривоколенном переулке она была среди тех, кто слушал трагедию «Борис Годунов» в авторском чтении.<sup>4</sup>

З.А. Волконская проявила горячее участие к М.Н. Волконской. Ее невестка (жена родного брата ее мужа С.Г. Волконского) последовала в Сибирь вслед за осужденным супругом. Зинаида Александровна открыто приняла родственницу в своем доме и, как вспоминала М.Н. Волконская, «окружила заботами, вниманием, любовью и состраданием».<sup>5</sup> На проводах Марии Николаевны был и Пушкин.

Открытое сочувствие декабристам не могло остаться незамеченным. За «неблагонадежной» княгиней был установлен негласный надзор. З.А. Волконская решает уехать за границу и в 1829 году навсегда покидает Россию. Она возвращается в Италию.

Первое время Волконская живет в палаццо Поли, но в 1830 году приобретает дачный дом с большим участком земли, на котором сохранились античные развалины — аркады акведука Клавдия. Дом, располагавшийся на окраине города неподалеку от базилики Сан-Джованни-Латерано, вскоре был перестроен, и вилла, окруженная живописным парком, предстала в своем изысканном величии. Она сохранилась до наших дней.

«Волконская превратила виллу в настоящий музей под открытым небом. Увитые плющом развалины акведука, множество искусно расставленных на территории виллы античных статуй и барельефов, впечатляющие виды, открывавшиеся отсюда на исторические архитектурные памятники Рима, расстилавшиеся пе-

ред глазами просторы римской равнины, синие Альбанские горы вдали, — все способствовало созданию особой атмосферы творческого подъема, которую здесь испытали многие замечательные русские люди, гости Волконской, и в частности Гоголь».<sup>6</sup>

У Волконской — в палаццо Поли и на ее вилле — бывали не только соотечественники (В.А. Жуковский,



З.А. Волконская. Портрет работы П. Бенвенути. (Фрагмент). 1820-е гг.

М.И. Глинка, К.П. Брюллов, О.А. Кипренский, А.А. Иванов, Ф.А. Бруни, С. Щедрин и др.), но и выдающиеся представители европейской культуры — А. Мицкевич, Вальтер Скотт, В. Гюго, Стендаль, Г. Доницетти, Б. Торвальдсен.

З.А. Волконская прожила в Риме до конца своих дней. Сюда же было перевезено ее богатейшее собрание — обширная библиотека, архив писем, рукописей и нот, картины, альбомы. В одном из альбомов сохранилось послание Пушкина. З.А. Волконская гордилась своей дружбой с поэтом и хранила его автограф как священную реликвию.

В парке своей виллы Зинаида Александровна решила установить знаки памяти о родных и близких ей людях, любимых поэтах и писателях, и уже 10 октября 1831 года С.П. Шевырев (воспитатель сына З.А. Волконской Александра) в письме к А.В. Веневитинову, брату поэта Д.В. Вене-

витинова, сообщал: «Она (З.А. Волконская. — А.Г., М.И.) пошла в “аллею воспоминаний”, где воздвигает памятники всему утраченному милому».<sup>7</sup>

В 1832 году на вилле Волконской побывал друг Пушкина А.И. Тургенев. В статье, предназначавшейся для пушкинского «Современника», как сообщал об этом П.А. Вяземскому, он собирался описать памятники, «коими населила она римские развалины». Однако сведений о том, что эта статья была написана, мы не имеем.

Получив известие о смерти Пушкина, З.А. Волконская установила памятник поэту в своей «Аллее воспоминаний». Он представлял собой невысокую античную стелу из белого мрамора, увенчанную рельефным изображением орла — символом военного могущества древнего Рима. Во времена Волконской (это мнение историков И.Н. Бочарова и Ю.П. Глушаковой) необходимую для такого мемориального сооружения плиту нетрудно было найти в городе.

На стеле высечено «А. Пушкинъ», позднее на ней были высечены еще два имени: «Е. Боратынский» и «В. Жуковский». Изображение этого памятника впервые было опубликовано в 1938 году.<sup>8</sup>

В литературе можно встретить утверждение о том, что Волконская установила в парке своей виллы бюст Пушкина.<sup>9</sup> Это утверждение ошибочно и, судя по всему, является результатом явно-го недоразумения.

К сожалению, мы не имеем точной даты появления памятника Пушкину в «Аллее воспоминаний». Но, зная характер З.А. Волконской, ее энергичность, можно с высокой степенью вероятности утверждать, что памятник установлен в 1837 году. Конечно, строго говоря, это мог быть и 1837, и 1838, и даже 1839 год, но не позднее 12 марта, ибо именно в этот день посетивший Рим и видевший памятник М.П. Погодин сделал запись в своем «Дорожном дневнике».<sup>10</sup> Его свидетельство означает следующее: римская стела стала первым в мире памятником Пушкину.

Судьба виллы З.А. Волконской драматична. Сменив несколько владельцев, она перешла в собственность правительства Италии, а в канун Второй мировой войны была передана посольству Германии, став официальной резиденцией немецкого посла в Риме. В период нацистской оккупации (1943—1944) здесь



была штаб-квартира римского гестапо, где в специально построенных бараках содержались узники — участники движения Сопротивления.<sup>11</sup> Ныне в вилле Волконской находится резиденция посла Великобритании. В одном из сообщений ИТАР-ТАСС нам встретилась информация о том, что в честь 200-летия А.С.Пушкина в этом доме прошли концерты и юбилейные вечера.

Памятник Пушкину постепенно разрушается.<sup>12</sup> Наши соотечественники, в разные годы посещавшие бывшую виллу Волконской, видели пушкинскую стелу то лежащей на земле с отбитым основанием, то прислоненной к столетнему кипарису (барельеф орла оказался утраченным) и, наконец, вмурованной в ограду. Теперь это не более чем символический памятный знак, сохраняющий образ первого памятника великому поэту России.

Небольшая площадь перед зданием виллы и поныне значится на карте Рима как «Площадь виллы Волконской».

В наши дни первый памятник Пушкину практически недоступен для посещений. Однако еще в середине 1930-х годов, когда в СССР и в русском зарубежье деятельно готовились отметить столетие со дня смерти поэта, в среде русских эмигрантов возникла мысль о новом памятнике А.С.Пушкину в Риме. Обсуждался и конкретный план реализации этого замысла, согласно которому предполагалось воплотить в мраморе эскиз, выполненный в 1837 году К.П.Брюлловым. Этот графический набросок и эскизный проект хранятся в Рукописном отделе Государственного Русского музея в Санкт-Петербурге. Памятник задуман как аллегорическая композиция — Аполлон, играющий на лире, рядом с крылатым Пегасом на вершине горы Геликон. В подножии пробивается источник вдохновения — Иппокрена. Этот проект осуществлен не был.

1999 год был объявлен ЮНЕСКО годом Пушкина. В рамках культурного обмена Россия передала Риму скульптуру великого поэта. В качестве ответного дара Италия преподнесла Москве скульптурную фигуру Данте.

Бронзовый монумент Пушкину установлен в римском «Саду поэтов» — здесь увековечена память о гениях мировой литературы.

Новый римский памятник — работа известного скульптора Юрия Григорьевича Орехова (1927—2001), народного художника России, лау-

реата престижных премий, академичка скульптуры и почетного члена Итальянской Академии изящных искусств в городе Каррара — представляет собой скульптурную композицию: Пушкин, сидящий на скамье с пером в руке. Он установлен в знаменитом парке «Виллы Боргезе» — на поляне, окруженной липами, напротив здания Национальной галереи современного искусства, рядом с памятниками Байрону, Гете, Гюго. Торжественное открытие состоялось 6 июня 2000 года, в день рождения Пушкина.<sup>13</sup> Римский памятник стал сороковым монументом великому поэту России в дальнем зарубежье.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>По другим сведениям, З.А. Волконская родилась в 1792 г.

<sup>2</sup>Цитируется по книге: Глушакова Ю.П., Бочаров И.Н. Итальянская Пушкиниана. М., 1991. С. 219.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup>Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. В 4-х тт. Том 2 (1825—1828). М., С. 190.

<sup>5</sup>Волконская М.Н. Из записок // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2-х т. Том 1. М., 1985. С. 216.

<sup>6</sup>Глушакова Ю.П., Бочаров И.Н. Русский клуб у фонтана Треви // Литературная Россия. 1976. № 49. С. 22.

<sup>7</sup>Вестник Европы. 1896. № 1. С. 27.

<sup>8</sup>Полонский Я. Литературный архив и усадьба кн. Зинаиды Волконской в Риме // Временник Общества друзей русской книги. Т. 4. Париж. 1938. С. 157. Ил.

<sup>9</sup>См., например: Черейский Л.А. Пушкин и его окружение. Л., 1975. С. 71; Трофилов И.Т. Поиски и находки в московских архивах. Изд. 2-е, доп. М., 1982. С. 25. О несоответствиях в опубликованных описаниях этого памятника см.: Гдалин А.Д., Попелюхер И.Л. От Рима до Гаваны: Новые сведения о памятниках Пушкину за рубежом // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 22. 1988. С. 177—178.

<sup>10</sup>Логодин М.П. Год в чужих краях (1839): Дорожный дневник. М., 1844. Часть 2. С. 28 [Рим, 12 марта 1839 г.].

<sup>11</sup>См.: Букалов А. Пушкинская Италия: Записки журналиста. — <http://www.kreschatik.net/issues/25/kontext/bukalov.htm>

<sup>12</sup>См.: Фридкин В.М. Пропавший дневник Пушкина: Рассказы о поисках в зарубежных архивах. Изд. 2-е, доп. М., 1991. С. 126—132. Ил.

<sup>13</sup>См., например: Пушкин в Риме // Культура. 2000. № 22. 15—21 июня. Ил.; Платонова И. «Пушкин» поселился на вилле Боргезе // Юный художник. 2000. № 9. С. 3—4. Ил.; Гдалин А.Д., Иванова М.Р. Свидетели мировой славы: Обзор сведений о памятниках А.С. Пушкину, установленных в 1990—2001 гг. // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 28. 2002. С. 133.



«Аполлон с Пегасом».  
Эскиз памятника Пушкину работы К.П.Брюллова. 1837.  
Государственный Русский музей.

# Скульптура Древнего Рима и эпохи итальянского Возрождения в коллекции О. Монферрана

Валерий ШУЙСКИЙ

Огюст Монферран (1786—1858) вошел в историю русской и мировой культуры как выдающийся архитектор (самые известные его произведения — Исаакиевский собор и Александровская колонна), рисовальщик, инженер, изобретатель и мастер прикладного искусства. Но кроме того, он являлся одним из крупнейших коллекционеров своего времени. В течение примерно двадцати лет ему удалось собрать обширную коллекцию произведений западно-европейского, восточного и русского искусства, преимущественно античных времен, не исключая и произведений, относящихся к Средневековью, Возрождению и Новому времени. Нередко произведения искусства приобретались им через друзей и знакомых как в России, так и за границей, в значительной степени в Италии.

Самую общую и краткую характеристику этого собрания дал Адальберт Викентьевич Старчевский (1818—1901), известный в прошлом писатель, переводчик, филолог, издатель и редактор газеты «Северная пчела», автор первого монографического очерка о Монферране.<sup>1</sup>

Старчевский хорошо знал Монферрана, когда тот был уже на вершине славы, а после его смерти приобрел значительную долю имущества покойного, в том числе произведения искусства Древнего Рима, составлявшие наиболее ценную часть коллекции. По словам Старчевского, «число античных скульптур монферрановского собрания восходило до 110 <...>. Если к этим предметам присоединить 140 средневековых и новейших, больших и малых скульптур из мрамора и бронзы, затем от 300 до 400 небольших античных и новейших восточных и западных предметов из слоновой кости, серебра, бронзы, обожженной глины, дерева, наконец, до 600 номеров отборных вещей из фаянса и фарфора, то получим общий итог художественных сокровищ, которые удалось собрать Монферрану».<sup>2</sup>

Старчевский придерживался мнения, что Монферран начал собирать

свою коллекцию с 1816 года, то есть сразу по приезде в Петербург.<sup>3</sup> То же после смерти мужа утверждала вдова Монферрана, урожденная Пик Дебоньер.<sup>4</sup> Однако ни Старчевский, ни мадам Дебоньер не могли этого знать точно, так как познакомились с Монферраном значительно позже: Старчевский в 1837 году,<sup>5</sup> а актриса королевских театров Элиза Пик Дебоньер не ранее 1826 года, когда она в Париже подписала ангажемент на выступления в России в течение трех лет и в том же году приехала в Петербург.<sup>6</sup>

Хотя в конце 1816 года Монферран получил должность придворного архитектора и ему определили высокий, по крайней мере для молодого человека, оклад в 3000 рублей на год, за первые десять лет жизни в Петербурге он наделал массу долгов, что в значительной степени объяснялось стремлением жить на широкую ногу, одеваться по последней парижской моде, выезжать регулярно в театры (Монферран был заядлым театралом), ухаживать за хорошенькими актрисами и презентовать им дорогие подарки.

Постоянные жалобы на него кредиторов заставили начальство Монферрана в течение 1822—1826 годов вычитать из его оклада третью часть на погашение долгов. И в последующие годы Монферран снова залезал в долги, а желание связать свою судьбу с молодой французской актрисой только увеличило расходы. Тогда Монферран обратился в Кабинет Его Императорского Величества с просьбой выдать ему авансом 15 000 рублей с рассрочкой погашения долга в течение шести лет из получаемого им жалованья, и 8 мая 1831 года министр императорского двора распорядился «выдать сего числа из Кабинета архитектуры Монферрану Всемиловнейше пожалованные заимообразно пятнадцать тысяч рублей».<sup>7</sup> Учитывая, что Монферран, не имея собственного



О. Монферран. Портрет работы Ж.-Д. Кура. 1842. Музей изящных искусств. Руан.

дома, снимал квартиру и окончательно смог расплатиться с долгами только 1 июня 1836 года, ни о каком серьезном коллекционировании не могло быть речи.

Представляется наиболее вероятным, что коллекционерская деятельность Монферрана начинается с середины 1830-х годов. Этому предшествовали два важных в его жизни события: 30 августа 1834 года ему была назначена пенсия в 5 000 рублей в дополнение к остальным заработкам, а 4 сентября того же года «Главному архитектору Августу Монферрану в награду трудов его по сооружению памятника в Бозе почивающему Императору Александру I Государь Император Высочайше повелеть соизволил выдать сверх пожалованного ему пенсиона по 5 000 рублей в год еще 100 000 рублей единовременно».<sup>8</sup> Только после этого он смог приобрести собственный дом за 60 000 рублей на

набережной реки Мойки недалеко от строительной площадки Исаакиевского собора (современный адрес: набережная реки Мойки, дом 86). После перестройки дома Монферраном и расширения его пристройками в нем нашлось достаточно места для размещения будущей коллекции.

Собирательская деятельность Монферрана вскоре перерастает в необходимую потребность. По этому поводу Старчевский писал: «Монферран был постоянным посетителем лавочек с древностями, картинами и редкостями, находившимися на Апраксином дворе и в других местах. Оттуда он постоянно собирал обильную дань, состоявшую из разных художественных предметов, приобретаемых им за бесценок. Почти ежедневное посещение им этого излюбленного места вошло, наконец, у него в привычку <...> Известные в то время французы, немцы и итальянцы, торговавшие разными древностями и предметами художеств, тоже знали дорогу к Монферрану, часто приглашали его к себе и наделяли разными диковинками».<sup>9</sup>

Центральное место в античном собрании занимала колоссальная бронзовая статуя, увенчанная лавровым венком и атрибутированная в те времена как изображение Юлия Цезаря. Датировали ее I веком. Нашли статую во время археологических раскопок вблизи самой древней христианской церкви Сан-Джованни ин Латерано в Риме. Раскопки производились с разрешения папы Пия VII коллекционером античных произведений, уральским горнозаводчиком Николаем Никитичем Демидовым (1773—1828), служившим продолжительное время русским посланником во Флоренции. По сведениям Старчевского, до 1848 года статуя находилась во Флоренции, где жил и скончался Демидов. Затем ее перевезли в Петербург. Сын Демидова Анатолий Николаевич подарил статую близкому к роду Демидовых Монферрану (усыновленный Монферраном племянник жены являлся незаконнорожденным сыном Анатолия Демидова). Давая общую характеристику этому произведению искусства, Старчевский писал: «При небольшом количестве древних статуй из бронзы, находящихся в европейских музеях, эта статуя Цезаря занимает неоспоримо одно из первых мест. Бронза ее превосходного качества и очень тонка; она была надломлена в разных местах: на груди, на спине и бедрах, но очень ловко реставрирована».<sup>10</sup>

Впоследствии по прошествии многих лет было установлено, что бронзовая статуя является изображением не Юлия Цезаря, а императора Трибониана Галла, правившего на два с половиной века позже.<sup>11</sup>

Вторым по ценности античным произведением в коллекции Монферрана считался Аполлон, представленный в полный рост и исполненный в мраморе, так же как вся древнегреческая и древнеримская скульптура монферрановского собрания. У предыдущих владельцев он фигурировал как произведение эллинистического периода, а известный специалист барон де Кене, работавший в Эрмитаже, отнес Аполлона ко времени Александра Македонского. Наиболее вероятно, что это была римская копия с греческого оригинала. Статуя происходила из собрания знаменитого рода Фарнезе, а значительно позже попала в галерею маркиза де Каппони во Флоренцию. После смерти Каппони в 1817 году коллекция его была распродана. Приобрели Аполлона перекупщики Мора и Марешаль и перепродали его графу Головину, жившему в Москве. После смерти графа статуя Аполлона переходила из рук в руки, пока не оказалась в московском антикварном магазине Волкова, где ее приобрел Монферран.

Чуть больших размеров была статуя Музы из греческого мрамора, отнесенная к последнему периоду существования Римской республики. Ввиду того, что статуя утратила необходимые атрибуты, а флейта в ее руке являлась произведением реставратора, трудно было определить, какую именно музу олицетворяет статуя. Старчевский предполагал, что это была покровительница лирической поэзии Евтерпа.

Значительным образцом античной скульптуры в собрании Монферрана являлась примерно такой же величины, как Муза, статуя римского патриция, одетого в тунику и тогу, так называемый тогатус. Знайки античного искусства относили ее ко времени правления Септимия Севера, то есть к концу II — началу III века.

В коллекции Монферрана была представлена Венера в полный рост, но без рук. Судя по краткому описанию, это была, скорее всего, римская копия или реплика Венеры Книдской с оригинала гениального греческого скульптора Праксителя. Эту статую для Монферрана приобрел его друг, французский скульптор Поль Лемуан, живший преимущественно в Риме.<sup>12</sup> С Лемуаном Мон-

феррана связывала не только тесная дружба, но и духовное родство. Лемуан разделял страсть своего друга и помогал ему в пополнении коллекции. В 1846 году он купил для него в Риме саркофаг III века с барельефами покойного молодого римлянина в круглом медальоне, крылатых гениев и аллегорических фигур Марса и Земли, изображенных по сторонам наполненной цветами корзины.

В том же году Лемуан приобрел для Монферрана саркофаг, обильно украшенный барельефными фигурами преимущественно аллегорического содержания: Победы в развевающихся одеждах, Амура и Психеи. Здесь же были изображены петух и курица. Для этого саркофага скульптор Клодт, принимавший активное участие в создании скульптурного убранства Исаакиевского собора, изготовил по античному образцу бронзовые ножки.

Саркофаг первой половины III века с изображением Меркурия работы греческого мастера Лемуан купил для Монферрана у знаменитого французского писателя Франсуа Рене де Шатобриана, бывшего тогда посланником в Риме. По сведениям Старчевского, во Флоренции во дворе палатцо Рикарди находился тогда подобный саркофаг, предназначавшийся для римского военного трибуна и его жены.

Упоминанием саркофага III века с изображением Тритона, также купленный Лемуаном в Риме.

В 1846 году в Риме Лемуан сделал еще одну покупку для коллекции Монферрана — круглый барельеф с головой Медузы. Тогда же от Лемуана поступил надгробный памятник с погрудными портретами двух римлян, по определению Старчевского, сенаторов. Надгробие было найдено в болотистой низменности в окрестностях Рима. Среди лучших произведений такого рода, принадлежавших Монферрану, Адальберт Старчевский называл надгробие римской матроны Валерии Ленты, жившей в период правления Марка Аврелия (римский император с 161 по 180 год).

Саркофаги, надгробия, пеплохранительницы составляли существенную часть коллекции Монферрана. Помимо античных в нее входили и произведения христианского искусства. Были в коллекции Монферрана и предметы мелкой пластики, в том числе античные.

В собрании Монферрана имела также статуя любимого им императора Адриана, правление которого связано с периодом наивысшего рас-

цвета Римской империи (76—138, римский император с 117 года). Чтобы уберечь от развала империю, достигшую небывалых размеров, он отказался от ненадежных провинций, приносивших только убытки в результате периодически возникавших военных конфликтов, и сосредоточил усилия на сохранении и укреплении государства мирным путем. Но не только этим привлекало внимание Монферрана правление Адриана. Мудрый правитель одновременно обладал талантами живописца, скульптора и архитектора. При нем необычайно широко развернулись строительство и реставрационные работы в различных частях империи, не исключая Рима и его окрестностей. Недаром Монферран, по его словам, стремился к тому, «чтобы Санкт-Петербург стал похожим на Рим эпохи Адриана».

Статуя Адриана с утратами и явными следами реставрации (лоб, нос и руки) не относилась к лучшим экспонатам богатой антиками коллекции Монферрана. Большой интерес представляли скульптурные портреты римских императоров, которых, по сведениям Старчевского, было пять: портреты Клавдия, Вителлия, Марка Аврелия, сына Марка Аврелия юного Коммода и Септимия Севера. Скульптурный портрет первого из перечисленных императоров был выполнен из красного порфира, а все остальные — из паросского мрамора.

Античную коллекцию дополняли скульптурные произведения небольших размеров, а также значительное количество статуй, портретов, саркофагов и барельефов, сохранившихся с существенными утратами или фрагментарно.

В античное собрание входили еще два мраморных канделябра на львиных лапах. Один состоял из девяти частей, а второй — из двенадцати, и были они выше человеческого роста. Известно, что первый из них, так называемый вакхический, нашли при раскопках в Риме в начале XIX века. Реставрация канделябров производилась под руководством Франческо Пиранези — блестящего знатока античности. Датировали их II веком.

К наиболее значительным произведениям искусства эпохи Возрождения можно отнести овальный мраморный барельеф с изображением Богоматери с Младенцем и двумя ангелами Луки делла Роббиа, и, по словам Старчевского, «особенно замечательной была маленькая мраморная статуэтка лежащего Геркулеса, в которой знатоки видели

произведение Микеланджело».<sup>13</sup>

Среди скульптурных произведений XVI века в коллекции Монферрана следует отметить также бюст Гомера, скульптурный портрет знаменитого архитектора и теоретика архитектуры эпохи итальянского Возрождения Джакомо Бароцци да Виньолы, мраморный бюст Фавна, приписываемый Донателло, и скульптурную группу с изображением архистратига Михаила, отлитую из се-

одолимую потребность, граничившую со страстью, подтверждает документ из архива Старчевского: «<...> ежедневно в воскресенье любимейшим его занятием было переставлять на другие места статуи и различные предметы, как внутри дома, так и во дворе. Для этого уже с субботы делались распоряжения, чтобы в воскресенье ему были присланы 25 сильных и здоровых рабочих, с которыми он возился за перестанов-



Дом О.Монферрана. Внутренний дворик. 1853 г.  
Фото Д.Бианки.

ребра по модели Бенвенуто Челлини.

Архивные письменные источники свидетельствуют, что пик коллекционерской деятельности Монферрана приходится на конец 1840-х — начало 1850-х годов. Так, в письме другу детства Фавару<sup>14</sup> в Париж 2 апреля 1847 года Монферран писал: «Мой большой дом стал музеем, настоящим музеем с античными статуями всех жанров, барельефами, саркофагами и т. д. <...> Ради этого я просадил несколько сот тысяч франков. Это неразумно, но я люблю все это, как я любил одну хорошенькую женщину в двадцать пять лет. В каждом возрасте свои наслаждения».<sup>15</sup> А в письме от 25 мая 1850 года тому же Фавару Монферран сообщал: «Я жду еще 11 ящиков с древностями, которые прибывают ко мне из Рима <...>. Я купил 8 бронзовых групп <...> они от Бушардона и очень редки».<sup>16</sup>

То, что коллекционирование для Монферрана превратилось в непре-

кой разных вещей с 9 утра до обеда, за что по окончании работ Монферран сам выносил им 25 рублей серебром на чай».<sup>17</sup>

Как уже упоминалось ранее, Монферран приобретал произведения искусства не только в Риме и других западно-европейских городах, но также в Петербурге. В частности, после смерти Александра Вюртембергского — брата императрицы Марии Федоровны (жены императора Павла I) значительная часть его художественного собрания перешла к Монферрану.

До начала 1850-х годов коллекция Монферрана была мало кому известна, за исключением узкого круга его друзей и знакомых. Положение изменилось в 1851 году, когда по инициативе президента Императорской Академии художеств, мецената и коллекционера герцога Максимилиана Лейхтенбергского была организована выставка из частных собраний в академических залах и издан

каталог,<sup>18</sup> а издатель «Отечественных записок» П.П.Свиньин, сам коллекционер и художник, посвятил выставке хвалебные статьи.<sup>19</sup>

Из коллекции Монферрана на выставку в Академии художеств отобрали немногим более тридцати экспонатов. Третью часть из этого количества составляли произведения античного искусства, включая портреты римских императоров; примерно равное количество предметов XVI и XVII веков преимущественно прикладного искусства украсили академическую выставку, в частности архистратиг Михаил, выполненный по модели Бенвенуто Челлини, и мраморный бюст Фавна, приписываемый Донателло.

На следующий год под впечатлением выставки и с разрешения владельца сотрудник Эрмитажа барон Кене составил каталог основной части античного собрания Монферрана,<sup>20</sup> включив в него 73 наименования. При этом Кене отметил, что «после коллекции предметов скульптуры, находящейся в Императорском Эрмитаже, коллекция господина Монферрана беспрекословно занимает в России первое место».

Коллекция Монферрана как единое целое прекращает свое существование вместе с его кончиной в 1858 году.

После того как Александр II запретил похороны католика Монферрана в православном Исаакиевском соборе, его вдова решила распродать основную часть доставшегося ей богатого наследия и навсегда вернуться во Францию. Вначале она пожелала, чтобы лучшая часть художественной коллекции Монферрана пополнила эрмитажное собрание, в связи с чем написала письмо на высочайшее имя. Тогда обер-гофмаршал граф А.П.Шувалов поручил барону Кене, занимавшему должность помощника начальника второго отделения Эрмитажа, еще раз осмотреть собрание Монферрана и дать свое заключение.

12 декабря 1858 года Кене представил Шувалову рапорт: «Вследствие приказа Вашего Сиятельства я был у госпожи Монферран, чтобы говорить с нею предварительно и партикулярно об условиях, по которым она намеревается уступить в Музеум Императорского Эрмитажа все скульптурные и другие вещи, которые Ваше Сиятельство уже в 1853 году изволили осматривать вместе с господином министром и список которым, сделанный по поручению Вашего Сиятельства, я имел честь представить на Ваше благоусмотрение.

Госпожа Монферран ходатайствует о приобретении всех сих предметов, между которыми есть много весьма важных и интересных, за сумму, назначенную покойным ее мужем, то есть: 1-е, за все скульптурные вещи, находящиеся в списке, представленном Вашему Сиятельству, 100 000 рублей серебром; 2-е, за коллекцию ваз и предметов из майолики, фарфора саксонского, северского и веджвуд по описи 25 000 рублей серебром и 3-е, за все предметы из слоновой кости, древнего серебра и пр. по той же описи 15 000 рублей серебром.

Госпожа Монферран не просит сей суммы в 140 000 рублей серебром, но только желает иметь из оной вечевой (пожизненный. — В.Ш.) доход.

Наша галерея картин есть, без сомнения, одна из первейших в свете, скульптурная же галерея у нас не богата, но с присовокуплением к ней прекрасных вещей покойного Монферрана скульптурная галерея значительно увеличится и сравнится с галереями в Берлине, Дрездене, Мюнхене, Мадриде и пр., то есть с важными скульптурными музеями, кроме Неаполитанского, Римского, Луврского и Лондонского».<sup>21</sup>

К дополнительному осмотру коллекции Монферрана с целью ее приобретения кроме высокопоставленных придворных чинов были привлечены «вице-президент Академии художеств граф Толстой и начальник второго отделения Эрмитажа господин Бруни».

Для начала решили предложить вдове Монферрана продать бронзовую статую римского императора и две мраморные: Аполлона и Музу. При этом обер-гофмаршал граф Шувалов и обер-гофмейстер барон Мейендорф, малосведущие в вопросах искусства, но преуспевшие в дворцовых интригах, настояли на своем мнении, что «все остальное, как-то: древние бюсты и саркофаги, египетские вещи, старинный фаянс, известный под названием майолика, могли бы найти место в Эрмитаже, но как они не чрезвычайной редки или особо высокого достоинства, то приобретение их без всякой потери может быть отложено до более удобного времени».

Вдова Монферрана согласилась продать три статуи за 50 000 рублей серебром, но тот же Шувалов «нашел, что просимая сумма за статуи слишком велика», и покупка не состоялась.<sup>22</sup>

Большинство предметов коллекции Монферрана в 1859 году было приобретено неким золотопромыш-

ленником Ушаковым. Ушаков надеялся с большой выгодой распродать коллекцию по частям, чтобы поправить свое дело, находившееся на грани банкротства. Однако ему удалось выгодно продать в Англии на аукционе Кристи только майолику, и в конечном счете Ушаков разорился.

В покинутом доме Монферрана еще оставались многочисленные предметы внутреннего убранства, неподъемные произведения преимущественно древнеримского искусства больших размеров, в том числе статуи и саркофаги.

В следующем году дом Монферрана вместе с его содержимым приобрел Старчевский, а затем уступил его В.И.Мятлеву. Старчевский и Мятлев завершили распродажу коллекции Монферрана. Так большая бронзовая статуя римского императора, которую очень хотел видеть в собрании Эрмитажа его директор С.А.Гедеонов, от Старчевского перешла к владельцу писчебумажной фабрики К.П.Печаткину, а тот продал ее в Вену.<sup>23</sup> Ныне она находится в музее Метрополитен в Нью-Йорке, куда поступила в конце XIX века.

Значительно позже Эрмитаж различными путями приобретал отдельные произведения античного искусства, входившие когда-то в коллекцию Монферрана, но далеко не самые лучшие.<sup>24</sup>

К великому сожалению, о когда-то богатейшей коллекции Монферрана, рассеянной по всему миру, сегодня можно судить в основном по письменным источникам.

Некоторое наглядное представление об исчезнувшей коллекции дает фотография внутреннего дворика дома Монферрана, сделанная при его жизни в 1853 году итальянским швейцарцем Джованни Бианки, в Петербурге прозванным Ивановом. Фотография была отпечатана в фотоателье Бианки, располагавшемся на Невском проспекте напротив Императорской публичной библиотеки, и впоследствии увезена в Швейцарию. Обнаружили ее исследователи жизни и творчества Бианки итальянские швейцарцы Марио Редаелли и Пиа Тодорович-Редаелли в Кантональной библиотеке города Лугано (кантон Тичино), а директор библиотеки синьор Джерардо Ригонци любезно предоставил ее для публикации.

Как свидетельствует уникальная фотография, центральное место в составленной Монферраном композиции занимала бронзовая фигура римского императора. Вдоль стен (слева направо) располагались мрамор-

ные Венера, условно называемый сенатор (тогатус) и Аполлон. Также вдоль стен были расставлены бюсты римских императоров. В левой части дворика на отдельном постаменте покоился римский саркофаг, или часть его, с высеченной на лицевой стороне головой Нептуна. За ним в стену первого этажа вмонтировано древнеримское надгробие Валерии Ленты, а на уровне второго этажа — овальной формы мраморный барельеф Луки делла Робиа. Видимо, не случайно фоном для скульптурных произведений служили дворцовые фасады, спроектированные Монферраном в итальянском вкусе, хотя здесь же можно видеть отлитые в бронзе копии произведений французских мастеров эпохи Возрождения: «Три грации», исполненные Жерменом Пилоном для урны с сердцем короля Генриха II, и канделябр с тремя путти Жана Гужона.

Справа на уровне второго этажа Монферран поместил «Мадонну с Младенцем» — часть фронтовой композиции Исаакиевского собора, исполненной скульптором И.П.Витали, итальянцем по происхождению. Бронзовая мадонна была изготовлена по распоряжению владельца Гальванопластического заведения герцога Максимилиана Лейхтенбергского для подарка Монферрану.

В заключение упомянем, что любовь к Италии, куда Монферран, покидая Петербург, ездил чаще, чем на родину во Францию, была у него в крови. Его мать Мария Фистиони являлась дочерью итальянского негодянта Николо Фистиони. Любимейшим городом Монферрана всегда оставался Рим с его богатейшим наследием памятников истории и культуры Римской империи, а также эпохи Возрождения. Среди других европейских городов он предпочитал Флоренцию и Венецию.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Старчевский А.В. А.А.Монферран, строитель Исаакиевского собора. Его служебная деятельность и частная жизнь // Наблюдатель. 1885. № 10. С. 89—110; № 12. С. 313—339.

<sup>2</sup>ОР ИРЛИ. Ф. 583. Д. 3. Л. 104, 104 об.; Старчевский А.В. Ук. соч. С. 333—334.

<sup>3</sup>ОР ИРЛИ. Ф. 583. Д. 3. Л. 68.

<sup>4</sup>РГИА. Ф. 472. Оп. 18. Д. 112. Л. 12.

<sup>5</sup>ОР ИРЛИ. Ф. 583 А. 3. Д. 3. Л. 69.

<sup>6</sup>РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2967. Л. 1—2.

<sup>7</sup>РГИА. Ф. 468. Оп. 4. Д. 416. Л. 27, 32, 37.

<sup>8</sup>РГИА. Ф. 1311. Оп. 3. Д. 108. Л. 5, 6.

<sup>9</sup>Старчевский А.В. Ук. соч. С. 221—222.

<sup>10</sup>ОР ИРЛИ. Ф. 583. Д. 3. Л. 121.

<sup>11</sup>Неверов О.Я. Петербургские собиратели античных памятников // Санкт-Петербург и античность. СПб., 1993. С. 53.

<sup>12</sup>ОР ИРЛИ. Ф. 583. Д. 3. Л. 123—130.

<sup>13</sup>Старчевский А.В. Ук. соч. С. 333.

<sup>14</sup>Антуан Пьер Шарль Фавар (1784—1867) происходил из артистической семьи. Родился и скончался в Париже. Всю жизнь провел на дипломатической службе. Известен также как исторический живописец и гравер.

<sup>15</sup>ОР ГРМ. Ф. 31. Д. 6. Л. 4.

<sup>16</sup>Там же. Л. 5.

<sup>17</sup>ОР ИРЛИ. Ф. 583. Д. 3. Л. 69.

<sup>18</sup>Указатель художественной выставки редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденной с Высочайшего соизволения в залах Императорской Академии художеств в пользу кассы общества посещения бедных. СПб., 1851; Балаш А.Н. Художественная выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденная в залах Императорской Академии художеств в 1851 году // 240 лет Академии художеств. Научная конференция 11—12 марта 1998. Краткое содержание докладов. СПб., 1998. С. 41—44.

<sup>19</sup>Отечественные записки. 1851. Т. 76. С. 19—39, 95—105.

<sup>20</sup>Koehne V. Musée de sculpture antique de Mr Montferrand // Mémoires de la Société impériale d'archéologie de Saint-Petersbourg. St-Petersbourg — Berlin. 1852. P. 1—97.

<sup>21</sup>РГИА. Ф. 469. Оп. 1. Д. 327. Л. 1—2.

<sup>22</sup>РГИА. Ф. 472. Оп. 18. Д. 112. Л. 7—8, 10—10 об.

<sup>23</sup>ОР ИРЛИ. Ф. 583. Д. 3. Л. 122.

<sup>24</sup>Неверов О. Я. Ук. соч.

## НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

### Джованни ПАСКОЛИ

(1855–1912)

#### ВОЛЫНКИ

Я, засыпая, песню услышал,  
Точно волынки плакали где-то.  
Месяц на небо звездное вышел,  
В праздничных окнах —

отблески света.

Сходят волынки с темных предгорий,  
Неосвященных месяцем бледным,  
Входят на радость, входят на горе  
В хижины к людям добрым  
и бедным.

Добрые люди встали с постели,  
Лампу под крышей

спешно раздули, —  
Кто-то в потемках бродит без цели,  
Кто-то, зевая, дремлет на стуле.

Свет в каждом доме,  
свет над деревней, —  
Только с зарею окна погасли, —  
Мир осветился, юный и древний,  
Как в Вифлееме некогда ясли!

Звезды застыли и не уходят,  
Видно, чего-то ждут в нетерпенье. —  
Слышишь, волынки снова заводят  
Милое сердцу хриплое пенье.

Будят волынки церковь и келью,  
В поле разносят голос домашний, —  
Плач материнский над колыбелью,  
Плач без причины, давний,  
всегдашний.

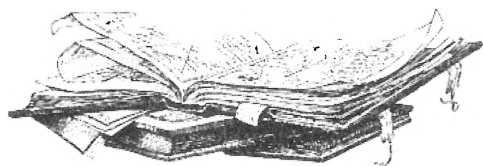
Плачут волынки, и до рассвета  
Звезды свечного пламени краше:  
Звездам понятно таинство это,  
Чуждое правде таинство наше.

Завтра придется думать о хлебе,  
С сеном возиться, с печкой,  
с дровами, —  
Плачьте до звона в утреннем небе!  
Сердцу поплакать радостно с вами.

С вами, волынки! — сердце о многом  
Плачет сегодня, плачет невольно,  
И остается там, за порогом,  
Боль, от которой больше не больно.

Новую муку мы позабудем  
Перед рыданьем жалостным  
этим, —  
Людам несчастным,  
радостным людям  
Хочется плакать,  
плакать, как детям!

Перевод Романа Дубровкина



## ALTER EGO

## Мандельштам и Италия

Павел НЕРЛЕР

Природа — тот же Рим...

...От молодых еще воронежских холмов  
К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане...

БИОГРАФИЧЕСКИЕ  
ПЕРЕСЕЧЕНИЯ

Италия для Осипа Мандельштама — это не страна как страна в ряду прочих, а нечто гораздо большее. Скорее, это целый континент или даже материк. Континент Культуры, материк Истории, исток европеизма и самой Европы, начало начал.

В таком понимании Мандельштам, собственно, никогда и не покидал своей Италии, всегда «носил» ее с собой, но все же часто и остро тосковал оттого, что физически это не так. Многие его путешествия и 20-х, и 30-х годов (в частности, в Крым или в Армению) и даже ссылка в Воронеж воспринимались им по шкале «приближения» или «отдаления» от Италии, от Средиземноморья. Своего физического максимума тоска достигла именно в Воронеже.

Сугубо биографически Мандельштам был в Италии дважды. Первый раз — буквально на один день и тайком от родителей — он посетил Геную. Об этом свидетельствует его письмо среднему брату Шуру от 24 июля (6 августа) 1908 года — замечательной красоты почтовая карточка с фотографией Сиона в Швейцарии:

«Russie. Финляндия. Райвола.  
Дача Пец. А.Э.Мандельштаму.

Шуринька!

Я еду в Италию! Это вышло само собой. У меня 20 фр<анков> с собою — но это ничего. Один день в Генуе, несколько часов у моря и обратно в Берн. Мне даже нравится эта стремительность. Поезд вьется по узкой долине Роны. Отвесные стены — скалы и лес завешены облаками. «Они»<sup>1</sup> ничего не знают — пока, конечно.

Add'io!<sup>2</sup>  
Ося».

Всего несколько часов у моря, на берегу Генуэзского залива («Генуи ленивая дуга...»), но как отзвучат эти острые впечатления от спонтанного «набега» на генуэзскую метрополию позднее в Крыму, в Феодосии и в Судаче, где Мандельштама ждали встречи с остатками генуэзских крепостей!

Второе итальянское путешествие Мандельштама состоялось весной (предположительно в марте) 1910 года, по завершении семестра в Гейдельбергском университете. Поэт как бы последовал «совету» одного из своих профессоров, искусствоведа Генриха Тоде, в шутку (а может, и всерьез) недоумевавшего, как это можно ходить на его лекции, скажем, на «Основы истории искусства» или на «Великие венецианские художники XVI века» (именно их и слушал Мандельштам), и при этом ни разу в Италии не побывать. Из Италии поэт вернулся уже не в Гейдельберг, а в Санкт-Петербург. Маршрут этой поездки никак не задокументирован, но можно предполагать, что мимо Рима, Флоренции, Венеции и Неаполя Мандельштам не проехал.

Но на самом деле Мандельштам подчинился не столько внешнему, сколько внутреннему голосу — сирене, манившей его в Италию, может быть, всю жизнь. «Ожог» от этих двух коротких посещений Италии был пожизненно неизгладим.

Не будет преувеличением приравнять 1932—1934 годы к третьему итальянскому «ожогу» Мандельштама. Тогда он учил итальянский язык и, по выражению Ахматовой, «весь горел Дантом», читал «Божественную комедию» днем и ночью. На это же время пришлось сильнейшее увлечение Петраркой, Ариостом и Тассом.



О.Э.Мандельштам. 1923.

Эссе «Разговор о Данте» — почти одновременно со стихотворным «Ариостом» — писалось весной 1933 года в Старом Крыму и Коктебеле, где Мандельштамы гостили сначала у вдовы Александра Грина, а затем у вдовы Максимилиана Волошина. В Коктебеле Мандельштам впервые прочитал «Разговор о Данте» Андрею Белому и Мариенгофу, а осенью и зимой — Жирмунскому, Тьянянову, Ахматовой, Лившицу (в Ленинграде) и Пастернаку и Татлину (в Москве). Рукопись была передана в «Звезду» и в Издательство писателей в Ленинграде, но и там, и там сочли за благо от печатанья воздержаться (как, впрочем, и в Госиздате).

И когда уже в Воронеже, где он, по заказу Радиокомитета, переводил неаполитанские песенки, Мандельштам не удержался и написал: «На вершок бы мне синего моря, на иголь-

ное только ушко!»<sup>3</sup> — то имел он в виду, конечно же, не один только Крым и не одно только «наше черноморье», но и итальянскую «лазурь» и все «широкое и братское лазорье», о которых он писал в «Ариосте».

## ИТАЛИЯ И СТИХИ

В стихи Манделштама Италия попала далеко не сразу — спустя добрых пять лет после второго визита. Да и не всегда легко сказать, является ли Рим из широко понимаемого «римского» цикла 1914 года современным ему католическим городом, начиненным развалинами своего иного и древнего величия, или же собственно Древним Римом?

В стихотворении «О временах простых и грубых...» Рим уже совершенно абстрактен, дан из перспективы скифского Овидиева изгнания. Столь же отдаленно и условно «римским» — а по сути петербургским — является и стихотворение о Казанском соборе и его создателе Воронихине («А зодчий не был итальянец, / Но русский в Риме...»). Тот и не пытался скрывать своего восторженного подражания создателю собора Святого Петра, но, не будучи связан тисками уже построенного, распорядился своими пространством и свободой конгениально:

И храма маленькое тело  
Одушевленное стократ  
Гиганта, что скалоу целой  
К земле беспомощно прижат!

Но максимальной степени отвлечения от современного Рима Манделштам достигает в «двойчатке», (термин Н.Я.Манделштам), обращенной непосредственно к римским «развалинам».

Природа — тот же Рим и отразилась  
в нем.  
Мы видим образы его гражданской  
мощи  
В прозрачном воздухе, как в цирке  
голубом,  
На форуме полей и в колоннаде  
рощи.

Природа — тот же Рим, и, кажется,  
опять  
Нам незачем богов напрасно  
беспокоить —  
Есть внутренности жертв,  
чтоб о войне гадать,  
Рабы, чтобы молчать, и камни,  
чтобы строить!

Манделштамовское представление о соотношенности в Вечном Городе истории и природы, их перетекании одной в другую, необычайно сродни эйнштейновским тезисам о соотношении времени и пространства. И когда в другом стихотворении из той же «двойчатки» («Когда держался Рим в союзе с естественном...») он восклицает:

А ныне человек — ни раб,  
ни властелин,  
Не опьянен собой — а только  
отуманен;  
Невольно думаешь: всемирный  
горожанин!  
А хочется сказать — всемирный  
гражданин! —

то эту «всемирность» воспринимаешь не как глобальный космополитизм «граждан мира», а скорее как некий пан-историзм, как некие причастность и «гражданство» во всемирной истории. Человек мира — это человек Рима.

Тогда приоткрывается и смысл уподобления Манделштамом Рима — «месту человека во вселенной». Мировая история обнаруживает себя не только как экстерриториальная, но и как вневременная категория, способная выкристаллизовываться в такие абстрактные категории, как, скажем, демократия, свобода, закон, гуманизм, человеческое достоинство. Это открылось ему в Риме, и с таким багажом и таким «посохом» ему уже не страшно и не стыдно будет пускаться в любой путь, хотя бы он и вел на Вторую Речку!

И в то же время в манделштамовском Риме есть место и для католической начинки. В следующем стихотворении поэт как бы смотрит на Рим глазами и католика-неофита, и чуть ли не самого понтифика:

Поговорим о Риме — дивный град!  
Он утвердился купола победой.  
Послушаем апостольское sredo:  
Несется пыль, и радуги висят.

На Авентине вечно ждут царя —  
Двунадесятых праздников кануны, —  
И строго-канонические луны —  
Двенадцать слуг его календаря.

На дольный мир глядит  
сквозь облак хмурый  
Над Форумом огромная луна,  
И голова моя обнажена —  
О, холод католической тонзуры!

Стихотворение «Encyclica», написанное уже иным размером, продолжает все ту же двойственность, не переходящую в раздвоение:

Есть обитаемая духом  
Свобода — избранных удел.  
Орлиным зреньем, дивным слухом  
Священник римский уцелел.

И голубь не боится грома,  
Которым церковь говорит;  
В апостольском созвучьи: Roma! —  
Он только сердце веселит...

После этого тема Рима уходит как бы в тень, уступая давлению военно-политических событий (Манделштам — впечатленный варварскими немецкими бомбардировками — очень скоро оказался в стане противников войны). Дважды, если не трижды упомянута Италия в его стихотворении 1914 года «Европа», посвященном геометрическому контурам и меняющейся по ходу войны топологии Старого Света. «Ленивая дуга» Генуэзского залива и собственно «медуза» Апеннинского полуострова (именно медуза, а не более привычный «сапожок») относятся для него к безусловному ядру Европейского континента.

Как средиземный краб или звезда  
морская,  
Был выброшен водой последний  
материк.  
К широкой Азии, к Америке привык,  
Слабее океан, Европу омывая.

...Европа цезарей! С тех пор,  
как в Бонапарта  
Гусиное перо направил  
Меттерних, —  
Впервые за сто лет и на глазах моих  
Меняется твоя таинственная карта!

Через два года, в 1916 году, Манделштам написал стихотворение «Зверинец», в котором представил воюющую Европу в качестве геральдического зверинца. К Италии, в частности, он обратился со следующими ироническими словами:

Италия, тебе не лень  
Тревожить Рима домашницы,  
С кудахтаньем долашей птицы  
Перелетев через плетень?

Однако в октябре 1915 года тема Рима возвращается вновь — в цикле (или, как называл его Каблуков, «складне») о Риме: «Обиженно уходят за холмы...», «С веселым ржанием пасутся табуны...» (оба вошли в «Камень» 1916 года) и «У моря ропот старческой кифары...». Здесь, однако, уже совсем другая оптика: поэт смотрит на Рим издалека — из Крыма и сквозь Крым. Да, все здесь насквозь пропитано римскими запахами и воспоминаниями, все здесь





В одно широкое и братское лазорье  
 Сольем твою лазурь и наше  
   черноморье.  
 ...И мы бывали там. И мы там пили  
   мед...

«Ариосту» была суждена судьба  
 насильственной «двойчатки»: оно  
 считалось утерянным, и Мандель-  
 штам в июле 1935 года фактически  
 заново его написал. В мае же 1933 го-  
 да роль «дополнительного» играло  
 следующее стихотворение:

Не ищущай чужих наречий, но  
   постарайся их забыть:  
 Ведь все равно ты не сумеешь стекло  
   зубами укусить.

О, как мучительно дается чужого  
   клекота полет —  
 За беззаконные восторги лихая плата  
   стережет.

Ведь умирающее тело и мыслящий  
   бессмертный рот  
 В последний раз перед разлукой  
   чужое имя не спасет.

Что, если Ариост и Тассо,  
   обворожающие нас,  
 Чудовища с лазурным мозгом и  
   чешуей из влажных глаз?

И в наказание за гордыню,  
   неисправимый звуколюб,  
 Получишь укзусную губку ты для  
   изменнических губ.

В декабре 1933 — январе 1934 го-  
 дов Мандельштам переводил сонеты  
 Петрарки (общим числом четыре).  
 Арест и ссылка — сначала в Чер-  
 дынь, а потом в Воронеж — пона-  
 чалу ослабили сосредоточенность  
 Мандельштама на итальянском, но  
 очень скоро Италия и итальянские  
 образы вернулись в его собственные  
 стихи.

В июне 1935 года, работая над ра-  
 диопередачей о Гете, он пишет о нем  
 четверостишие, начинающееся сло-  
 вами: «Римских ночей полновесные  
 слитки, / Юношу Гете манившее ло-  
 но...». Там же и тогда же, в 1935 году  
 в Воронеже, он перевел еще и не-  
 сколько «Неаполитанских песенок».

Но если в первой и второй «Во-  
 ронежских тетрадах» итальянские  
 мотивы почти не выходили на по-  
 верхность (кроме «Итальянского пу-  
 тешествия» Гете это еще Паганини,  
 например), то в третьей тетради Ита-  
 лия снова вышла на поверхность.  
 Так, стихотворение «Не сравнивай,  
 живущий не сравним...», написан-  
 ное 18 января 1937 года, заканчи-  
 валось следующей строфой:

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

В марте 1937-го — еще несколь-  
 ко «итальянских» стихов: «Тайная  
 вечеря» (9 марта), «двойчатка» «За-  
 блудился я в небе — что делать?..»  
 (9—19 марта) и «Рим» (16 марта).

Где лягушки фонтанов,  
   расквакавшись  
 И разбрызгавшись, больше не спят  
 И, однажды проснувшись,  
   расплакавшись,  
 Во всю мочь своих глоток и раковин  
 Город, любящий сильным  
   поддакивать,  
 Земноводной водою кропят, —

Древность легкая, летняя, наглая,  
 С жадным взглядом и плоской  
   ступней,  
 Словно мост ненарушенный Ангела  
 В плоскоступии над желтой водой, —

Голубой, онелепленный, пепельный,  
 В барабанном наросте домов —  
 Город, ласточкой купола лепленный  
 Из проулков и из сквозняков, —  
 Превратили в убийства питомник  
 Вы, коричневой крови наемники,  
 Итальянские чернорубашечники,  
 Мертвых цезарей злые щенки...

Все твои, Микельанджело, сироты,  
 Облеченные в камень и стыд, —  
 Ночь, сырая от слез, и невинный  
 Молодой, легконогий Давид,  
 И постель, на которой несдвинутый  
 Моисей водопадом лежит, —  
 Мошь свободная и мера львиная  
 В усыплении и в рабстве молчит.

И морщинистых лестниц уступки —  
 В площадь льющихся лестничных  
   рек, —  
 Чтоб звучали шаги, как поступки,  
 Поднял медленный Рим-человек,  
 А не для искалеченных нег,  
 Как морские ленивые губки.

Ямы Форума заново вырыты  
 И открыты ворота для Ирода,  
 И над Римом диктатора-выродка  
 Подбородок тяжелый висит.

Это стихотворение — эпитафия  
 на *диктатора-выродка* — как бы  
 раскрывает тезис об отвратительно-  
 сти рук власти-брадобрея (вспомни-  
 те ножницы, которые спустя всего  
 четыре с половиной года другие  
 выродки занесут над окладистыми

равнинскими бородами в городках  
 и местечках бывшей черты оседло-  
 сти!). Ни в каком другом стихотво-  
 рении о Риме Мандельштам не был  
 так топографичен и так подробен,  
 как в этом. Тут фашистская Италия —  
 уже не смешная курица времен Пер-  
 вой мировой, а свора злобных щен-  
 ков из «убийства питомника».

Доктрина психопата с тяжелым  
 подбородком, как и доктрина горца  
 с широкой грудью осетина, решитель-  
 но не совмещается у Мандель-  
 штама со всем тем, что выкристал-  
 лизовалось в Риме и из Рима («Рима-  
 человека») за тысячелетия его исто-  
 рии.

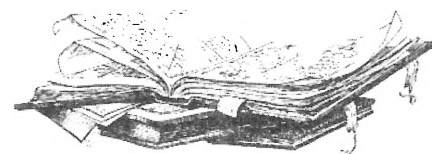
**P.S.** Италия, кстати, первой ото-  
 звалась на посмертную славу Осипа  
 Мандельштама. Именно здесь, в Ита-  
 лии, в городе Бари состоялась первая  
 Международная конференция, по-  
 священная Мандельштаму.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Речь идет, очевидно, о родителях —  
 Ф.О.Мандельштам и Э.В.Мандельштаме,  
 находившихся в это время в Берне.

<sup>2</sup>До свидания! (*ит.*)

<sup>3</sup>В стихотворении 1935 года «День стоял  
 о пяти головах...».



# В ожидании изменений<sup>1</sup>

Мария КАМЕНКОВИЧ

Не все любители поэзии знают, что один из самых видных деятелей русского Серебряного века, Вячеслав Иванов, после революции и своего отъезда из России в Баку, а потом в Рим,<sup>2</sup> где он, с небольшими перерывами, оставался до самой смерти,<sup>3</sup> — фактически прожил еще одну жизнь, насыщенную творческой деятельностью. Поздние произведения Иванова — статьи, стихи, проза — долгое время не были доступны в России. В 1971 году в Брюсселе был выпущен первый том четырехтомного Собрания сочинений, куда вошло многое, но не все (что-то и теперь еще ждет своего часа в римском архиве Иванова). Вышедшие в свет один за другим, с большими промежутками, тома Собрания сочинений инициировали интерес к Иванову в филологических, в том числе зарубежных, кругах, и сегодня его творчество изучают все активнее (состоялось уже девять специализированных конференций); в 1992 году в России была опубликована книга воспоминаний дочери поэта — Лидии Ивановой;<sup>4</sup> однако чтобы восстановить имя Иванова в его истинном значении для русской и всемирной культуры, потребуются еще немало времени. Но что называть «восстановлением в истинном значении»? Для самого Иванова творчество было живой силой, путем к одухотворению реальности.<sup>5</sup> Истинного значения наследия Иванова без его — в той или иной форме — *актуализации* не восстановить. Но можно ли рассчитывать на актуализацию? И что под этим словом понимать? Осуществление идей Иванова? Возвращение их в число актуальных? Пойдет ли кто-нибудь путем, который он намечал в своем римском уединении? Эти вопросы пока остаются без ответа. Что, как и о чем говорил Иванов — все это призваны исследовать и исследуют филологи. В петербургскую эпоху, эпоху ивановской «Башни»,<sup>6</sup> Иванов пестовал и наставлял, «вещал за мистагога». В поздние годы все изменилось: «Покаянья плод творю — / Просторечьем говорю».<sup>7</sup> Но «впасть в простоту» — одно, а остановиться,

ограничиться размышлениями о прошлом — другое. Такого выбора Иванов никогда не делал. У него было несколько выдающихся последователей (среди них — покойный С.С.Аверинцев), но и только. Достаточно ли этого, чтобы идеи Иванова получили дальнейшее развитие? Никто не знает. Может статься, все уйдет в песок. Гарантий нет. Тем более, что «актуализация», «размораживание» ивановского наследия кажется далеким как никогда. За Бродским, в оставленный его уходом вакуум, полетела, кружась, как листва, почти вся современная российская поэзия, увлекаемая стихией языка.<sup>8</sup> Она любит горечь одинокого стояния (а на самом деле — головокругительного метельного полета в обществе других одиночек) посреди трагической, а для кого-то и веселой бессмысленности или как минимум непознаваемости бытия, не пытаясь *противостоять* ей, чаще всего даже не подозревая о возможности противостояния или же понимая его просто как *противопоставление*, предлагая себя этой «бессмысленности» в качестве наблюдателя. «*Рекишья: язык наш возвеличим, устны наша при нас суть, кто нам Господь есть?*»<sup>9</sup> По Бродскому, у поэта один путь — верить стихии языка.<sup>10</sup> Я не стану утверждать, что Бродский-де не прав. Внутри его мира (который многие готовы с ним разделить и разделяют) это — правда. Но *это еще не все, что бывает*. Об этом редко, но все же нет-нет да вспомнят. То поэт Юрий Колкер ополчится против любой новизны, призывая укрыться от варварских полчищ за белоснежными стенами Ветилуи традиционного стихосложения,<sup>11</sup> то вдруг окажется, что параллельно стречневому потоку современной поэзии текут и другие ручьи и реки — хотя бы поэзия О.Судаковой, О.Охупкина, С.Аверинцева... не буду перечислять всех, да я всех и не знаю. Однако в тех острогрудых расписных челнах, которые плывут по реке модернизма, не принято говорить о каких-либо иных, высших

ли, низших ли, уровнях бытия — только о созданных или узаконенных литературой. В современной культурной ситуации нет знания о мире — одни неясные интуиции. Виртуозность поэтических форм исключительная, попытки же проникнуть в суть вещей — не в моде. Иванов писал: «*Поэзия — совершенное знание человека и знание мира через познание человека*».<sup>12</sup> И: «*Два таинственные веления определили судьбу Сократа. Одно, раннее, было: „Познай себя“. Другое, слишком позднее: „Предайся музыке“*». Кто «родился поэтом», «слышит эти веления одновременно...». По рекам языка сплавляются стволы, а поэту, по Бродскому, отводится достаточно пассивная роль квалифицированного плотогона (я упрощаю, а что поделаешь?). «Познанию себя», активному внутреннему деланию (для многих это пустой звук, — и кого обвинишь?) нет места, — внятными остается только второе сократовское «веление»: «предайся». «Предайся языку». Река — несет; по твердой земле поэт идет сам. А тропы — давно не хожены, как в народной песне: «*Наша улица — зеленые поля: васильками, муравью поросла...*». Мне вспоминается дорога, когда-то выведшая нас, заплутавших путешественников, из глухой деревеньки на юге Архангельской области в такую же глухую деревеньку, но уже в Вологодской области. Мало-мальски наезженного пути не было, густой лес на тридцать километров, болота. Но некогда местные жители навели через эти болота гать. И она, местами почти непроходимая, вывела нас к жилью. «*Эта пригодившаяся гать*», как в стихотворении Дмитрия Бобышева, может пригодиться и еще... но расчистят ли ее когда-нибудь? Если даже те, кто догадался или знает о ее существовании, не испытывают в ней особой нужды и не задумываются о том, куда она ведет?

От Иванова нас отделяет эпоха, которая, кажется, на излете, но еще не закончилась. Под занавес мы получили возможность осмотреться, —

то ли уцелевшие после потопа, то ли дикари, впервые на короткой памяти своего племени выбравшиеся к морю из девственного леса. История моего поколения (вылупившегося в сознательную жизнь в начале восьмидесятых) вполне отвечает этому образу: долгий путь в душном пространстве, охота за случайными проблесками света, как правило, на свой страх и риск, без учителей, даже не на развалинах цивилизации — в джунглях.

Вот еще образ: прибор играет со щепкой — вот-вот утянет ее в открытое море. Но отбегает пена — и щепка опять на песке. Человек стоит на берегу и, наблюдая за мытарствами щепки, делает вывод: моря не одолеть, мысль о том, чтобы построить лодку и переплыть его, — безумна. Когда-то люди умели строить корабли — об этом человек не догадывается. Он слышал, что за морем есть страны, но не верит в это. Иногда, правда, волна выносит на берег бутылку с письмом,<sup>13</sup> но человек не умеет сделать выводов.

Году в 84-м мы в нашем поэтическом кружке пылали готовностью немедленно приступить к «теургии», вкусить Преображения твари (от такого прямолинейного подхода Иванов предостерегал, но мы предпочли не услышать предостережения, тем более что в те времена мы читали только раннего Иванова — брюссельские тома попали к нам с большим опозданием).

«Осуществимость подвига святого жития»<sup>14</sup> оказалась и впрямь кажущейся, да и, видно, время тогда еще не пришло. Жизнь выбрала иное русло. Начинать с «теургии», с попытки соучастия в Божественном обновлении мира нельзя; но есть, опять-таки по Иванову, «минимум высокого задания»: «просвеченность небесным лучом и проникнутость небесной гармонией», попытка подняться над «землей языка» вертикалью стебля и ствола. Кто-то сочтет эту формулировку размытой. И в самом деле, что такое «небесный луч»? Что такое «небесная гармония»? Иванов ввел эти «эфемерности» в филологию и стиховедение в качестве полноправных понятий — пусть не вполне научных. Вертикаль, которую защищает Иванов, — это растущее дерево, преодолевающее притязания земли; концепт поэзии, противопоставившей себя пустоте иронического комбинирования, перестановке единиц, не имеющих глубины. Впрочем, вольно было Иванову рассуждать о глубинах и высотах: эпоха еще не окончилась. Еще про-

цветали немецкие «толстые» журналы «Kreatur», «Hochland», «Corona», посвященные проблемам культуры и духовной жизни, еще не покинул Германию Мартин Бубер...

«Однажды, странствуя среди долины дикой...» Быть может, весь Бродский уместается в этой пушкинской строчке. Он — странствует в пустыне, но он не Моисей, он идет не за библейским огненным столпом, а плывет внутри языка, — хотя, по сравнению с другими стихиями, язык — стихия мыслящая и зрячая.<sup>15</sup> До второй строки Пушкина — «Незапно был объят я скорбью великой» — дело не доходит. Странник не питает любви к «долине дикой». Но он «знает», что только она одна и существует, поскольку не видит ничего, что одновременно сулило бы выход и не оскорбляло бы его эстетических пристрастий. До «скорби великой», которая заставила бы вскопичить и бежать куда глаза глядят, не доходит: сознание пресовсехства над пустыней, умение виртуозно потешаться над ее абсурдностью уже сами по себе обеспечивают горькое удовлетворение. Но пустоты, которая, по Бродскому, «вероятней и хуже ада», поэт все же страшится... Значит, все-таки рассчитывает продолжиться за порогом смерти, где возможна встреча с этой пустотой, и ощутить, что она — «хуже ада»?<sup>16</sup> Но это не служит поводом к «скорби великой» и к вешему безумию, как у пушкинского Странника. Дальше констатации положения вещей поэзия школы Бродского не идет.

В этом контексте путь Иванова (попытка, если можно так выразиться, ввести русскую словесность в живую жизнь всемирного слова со всеми его традициями и сделать шаг дальше) кажется тупиковым ответвлением, развенчанной иллюзией (тем более, что Россией тогда владела иная страсть — к строительству нового мира на месте старого). Путь Иванова кажется не гатью, не заросшей «императорской дорогой»,<sup>17</sup> а чем-то, пресекшимся вдали от России, в отрыве от русского читателя и от захвативших инициативу в поэзии новых и новейших течений... Если теперь кто-то идет «дорогой» Иванова — он не на виду. Мне не известны в настоящее время в России какие бы то ни было «про-ивановские» поэтические группы (а нашей больше не существует).

В эмиграции Иванов стоял особняком, не участвуя в литературной жизни, не печатаясь в журналах (за исключением «Современных Записок»). Сначала он читал лекции по

русской литературе в университете Павии, потом преподавал языки в колледже при том же университете и консультировал старших студентов по филологии, истории и литературе (знания его были энциклопедическими), общался с представителями европейской культурной элиты (к нему в Павию приезжали, например, Бенедетто Кроче, Мартин Бубер, а позже, в Рим — Исая Берлин, содействовавший изданию в Оксфорде поэмы Иванова «Человек», и другие). Иванов писал для европейских журналов (итальянских и немецких — сразу на соответствующих языках: ими он владел в совершенстве). В 1934 году был выбран профессором на кафедру славистики Флорентийского университета, однако, распоряжение правительства помешало ему занять этот пост как не члену фашистской партии. Иванов остался в Риме (где его навещали Мережковские, Бунин и многие другие), перебиваясь случайными заработками, пока не был приглашен читать лекции в Русской католической семинарии, а потом — преподавать славянский язык в одном из университетов Ватикана. В 1941 году Римская Католическая семинария заказала ему русский комментарий к книгам Нового Завета, а в 1947-м — еще и к Псалтири (как недавно выяснили исследователи, именно ивановские комментарии, без указания авторства, сопровождают так называемую «Брюссельскую Библию», которую в брежневскую эпоху «забрасывали» с Запада в Россию большими партиями).<sup>18</sup> За все время жизни в Италии — до 1944 года — Иванов написал чуть больше десятка стихов (потом, правда, снова стал писать много), надолго переключившись на статьи, работал над прозаическим произведением в совершенно особом жанре — «Сказанием о Светомири царевиче». <sup>19</sup> Никто из поэтов эмиграции за ним, кажется, не следовал. Не было у Иванова своего поэтического семинара, не сбивались вокруг него стайки пишущей молодежи (и не только), как это бывало в голодное время в Петербурге<sup>20</sup> и позже — в Баку, где Иванов почти четыре года преподавал в местном университете классическую филологию. И след этой дороги потерялся бы, и с вертолета ее было бы уже не разглядеть, если бы не тоненькая<sup>21</sup> ниточка человеческой преданности и духовной преемственности. К счастью, были изданы — в Брюсселе — четыре тома Собрания сочинений, куда вошло многое, но не все. Иначе поздние работы Иванова так

и остались бы лежать под спудом... Сейчас забытая дорога расчищается уже усилиями многих. Но будет ли продолжено ее строительство? «Светомир» — духовное завещание Иванова — остался незавершенным. Последними словами Иванова были: «Спаси моего „Светомира“» — просьба, обращенная к О.Шор.<sup>22</sup> Продолжение заложено в творчество Иванова как генетическая программа. Одиноким мыслителем, он не уставал говорить о соборности («...некоей новой энергии и ценности, не присущей ни одному человеку в отдельности»<sup>23</sup>, о единстве во Христе «...где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы»<sup>24</sup>, о «жизненности и желанности» этого слова, хотя и оговариваясь — это «задание, а не данность».<sup>25</sup>

Вел ли этот непродолжившийся путь в никуда? А вдруг «в никуда» ведет как раз торный путь? Все ли прогнозы неосуществлены, а надежды посрамлены?

В «Кризисе гуманизма» Иванов рисует набросок будущего, в котором только и могли быть понастоящему прочитаны его книги и где они были бы «дома»: в XX веке народы оказались «вовлечены в ураган сверх-человеческого ритма исторических демонов», но вот уже спадает «...с мира, как с живучей змеи, тускло-пестрая чешуя... из трещин износившейся шкуры сквозит новый свежий узор тех же деревьев и вод и небесной тверди, проникнутых веянием Духа жива... человек должен так раздвинуть грани своего сознания в целое, что прежняя мера человеческого будет ему казаться тесным коконом...»<sup>26</sup> Это написано в 1919 году, когда «ураган» еще далеко не улегся... Прав окажется Иванов или нет — неизвестно. По крайней мере, ничто, кажется, пока не предвещает вселенского духовного обновления и очищения, — но Иванов мыслит эпохами, а что принесет новая эпоха и когда начнется «некалендарный» двадцать первый век, никто не знает. Часто говорят — XX век переломлен Второй мировой войной на две несоединимые части, и с одного берега образовавшегося каньона уже не докричаться до другого, и не понять, о чем кричат оставшиеся на том берегу. Но большинству уже и не важно, о чем они кричат: после катастрофы все изменилось. С той стороны железная дорога оборва-

лась, и все паровозы упали в бездну, а с этой стороны прокладывают новую дорогу, уже в другом направлении, и другие набрались пассажиры, а прежнее утратило насушный смысл. Насколько это верно? <sup>27</sup>

В любом случае, время Иванова наступит, только когда (и если) в поле зрения поэзии опять окажется духовная жизнь человека, когда понятие «духовного пути» из почти ис-



Вячеслав Иванов.  
Фото из семейного архива Ивановых.

ключительного на сегодняшний день ведения антропософфов и приверженцев восточных культур вернется в круг актуальных тем. По Иванову, истинное искусство осуществляется так: душа ставит зеркало «сырой» реальности, простому потоку чувств и событий, Дух ставит зеркало душе,<sup>28</sup> осмысляя отображенное ею и производя отбор.<sup>29</sup> Когда этот процесс, вместе с древней эллинской задачей «познай себя», снова станет интересным не только для одиночек и верхоглядыв, и когда снова будет осознана роль поэзии в этом процессе, оборвавшаяся дорога, которую строил Иванов (а в начале века — спорадически — и другие теоретики символизма, разумеется; тогда Иванов был главой течения, а не одиночкой), получит шанс продолжиться.

Теория символизма у Иванова — не просто теоретическое обоснование конкретного, закончившегося, ушедшего в землю исторического течения, а, так сказать, обоснование надежды, апелляция к некоему вечному потоку, текущему среди времен; меняя только берега. Как пример можно привести «Инклингов»<sup>30</sup> с их интересом к мифу. В сущности, «Инклинги» — в соотношении их идей с теориями Иванова — те же «реалистические символисты» (термин Иванова), коль скоро «реалистический символизм признает символом всякую реальность, рассматриваемую в ее сопряженности с высшей реальностью, т.е. более реальной в ряду реального», ищет в ведах их непреходящую ценность, вскрывает значащие связи между ними, «...примыкает... к нормам „вечного символизма“» (в противовес декоративно-волу, субъективистскому, где символ — не «истина, действующая быть открытой», а «вестник содержания, преимущественно психологических», действующий в пределах, предписанных суфлером).<sup>31</sup> Река вышла на поверхность — и снова ушла под землю.

Долго ждать перемен, недостаёт терпения, но каждый магистральный поток должен исчерпать себя до конца, иначе не осознать того, что в расширенном контексте он может оказаться, наоборот, маргинальным. Все находится в состоянии вечного изменения, бывшие «магистральи» сдвигаются на обочину, ложное отвергается, ранее непризнанное возвышается. В ожидании перемен в русской культуре наследие Иванова, настоящее на культуре всемирной,<sup>32</sup> пока что собирается, восстанавливается, изучается, не получая творческого развития. Но и простое изучение, что неожиданно, освобождает немалый творческий потенциал. Неожиданно — поскольку филология далеко не всегда работает на поэзию и, как правило, преследует собственные цели. Однако в данном конкретном случае, — выходя на авансцену в эпоху «Преимущественно Изучения» ивановского наследия, — филология занимает какое-то изначально ей предназначенное место, принимает на себя функцию «мертвой воды». Пока не затянутся раны, пока не будут восстановлены смысл и связь, живая вода бесполезна. Филология возвращает тексту, так сказать, самоидентичность, память о себе — когда это возможно. «Память» —

чуть ли не самое любимое слово Иванова. Память — «...источник всякого личного творчества, гениального прозрения и пророческого почина... тайно священствует, кто ей служит и жертвует... ибо священство обращено лицом к прошлому: ему определено хранить предание святынь». <sup>33</sup> Художник всегда — «жрец Мнемосины». Но по другую сторону алтаря Памяти стоит филолог, смиренный труженик, поденщик Мнемозины... Если поэты — белое священство Памяти, филологи — ее послушники.

Стихи Иванова стоят в русской словесности архаическими памятниками прошлого — последних лет старой России, окаменевшим эллинизмом (словно оно свободно прошло через века и культуры и вот теперь, взглянув в лицо горгоны Медузы, обернувшееся к нему из будущего, превратилось в памятник самому себе), загустевший <sup>34</sup> дух баснословно древней Византии (привычность нынешнего православного обряда обманчиво осовременивает этот дух, на самом же деле он древен именно баснословно)... И это прошлое все дальше от нас, все архаичнее, и уже трудно представить, что чуть меньше ста лет назад оно казалось разительной новизной. Нам наследие Иванова удобнее всего представлять себе как прошлое (подлежащее, в частности, изучению именно как прошлое), но оно — парадокс — обращено в будущее.

С каждым новым десятилетием живая связь ивановского наследия с прошлым все условнее. Все отчетливее видно, что оно не принадлежит прошлому, но постоянно обновляется и, переходя из контекста в контекст, делается все актуальнее. Сколько десятилетий прошло с тех пор, как Иванов предсказывал грядущий конец эпохи индивидуализма через возвращение культуры символа! А индивидуализм еще не изжил себя, его эпоха еще не закончилась, и слова Иванова все еще обращены в будущее, хотя что-то уже и сдвинулось. «Внутренний образ мира в нас меняется и ищет соответственного выражения в слове; но еще не определился этот образ в нас...» — пишет Иванов в статье 1922 года. <sup>35</sup> Это — программа на все столетие. Начавшаяся работа со словом еще не избыта. А какие-то из ранних идей Иванова действительно остались в прошлом, — хотя бы отпавшая сама собой мечта об «оркестрах и фимелах», <sup>36</sup> то есть каких-то коллективных «ячейках стихийного искусства» (частный случай — хоровод),

которыми, как надеялся Иванов, когда-нибудь взбурлит земля Русская, когда вырвется на волю «стихийно-творческая сила народной варварской души». Позже Белый иронизировал: уж не пародия ли на эти «оркестры» — идея большевистских Советов? Колхозная самодельность? Да и сами колхозы?..

Стилистика Иванова, особенно раннего, на современный вкус «тяжеловесна», «высокопарна», архаична. «Уж и третья весна расцвела с похорон Гориславных, а все темен и косен Лазаря дух, как страна полуночная...» «...Храните, лилии оград, / Замкнутый вертоград чудес!» <sup>37</sup> «Для реалистического символизма... высшая реальность обретается единым актом интуиции» <sup>38</sup>... На современникам-то она представлялась новизной, смелым экспериментом. Помня об этом, адекватнее было бы назвать эту стилистику вневременной, инвариантной — всякому времени чужой, всегда сохраняющей дистанцию. Маловероятно, чтобы язык Иванова когда-либо кто-либо перенял. На языке Бродского и Цветаевой заговорили многие, а Иванов от «общеупотребительности» защищен надежно. Когда будущее станет настоящим, оно или само переработает архаический субстрат русской действительности (сконцентрированный в церковнославянских текстах), перемешав его попутно с сегодняшним повседневным языком, может быть, даже с жаргонизмами, или отольет новые формы из более доступного материала сегодняшней поэтической речи, опосредованно, впрочем, восходящей все к тому же времени Иванова. В поэзии Цветаевой и Бродского «архаические» стихи Иванова, освободившись от ассоциаций прошлого, которое, казалось, намертво встроило их в себя, превратились в настоящее, в безымянную плодородную почву. «Отжившее» не отжило: оно существует и развивается под другим именем и в другом модусе, а частично остается в состоянии взрывоопасного покоя, как неиспользованное оружие на забытом, но когда-то стратегически важном складе. Ивановские стихи — как уцелевшие здания эпохи модерн: кому-то они казались не менее новаторскими, чем поэзия Хлебникова, а для нас они — прошлое. Нам не дано прочувствовать, какими были эти стихи, когда были «современными», как виделись в общем контексте и как на их фоне виделось остальное. Но кое о чем — по многочисленным отражениям в стихах современников — догадаться можно.

Иванов, отразившийся в Цветаевой, — это напор, категоричность, акцентированность каждого слова, и все это — помноженное на душевный темперамент и освобожденное от сдерживающей аскезы ивановского стиха. Стиль, перенесенный из области духа в стихию душевности. И мы уже не видим похожести: слишком разные миры. Мы не замечаем у Цветаевой характерных, чисто ивановских архаизированных оборотов, хотя их множество: архаичность у Цветаевой переплавлена в горниле современной ей речевой стихии и уже кажется не архаичностью, а, как и у Иванова во время оно, новизной.

В статье «О границах искусства» Иванов различает внутри настоящего творческого акта «восхождение» и «нисхождение». Восходит (в область высших духовных смыслов) — человек в поэте, нисходит — поэт, «художник» в человеке <sup>39</sup> (облегкая увиденное «наверху» в поэтическую форму). Смешение того и другого — фатально: «человек» не должен подсказывать поэту, чтобы не привнести в стих частное, «сырое» (то есть — не выверенное, не «отжатое», не «пропеченное» в высотах), не подменить «небесный луч» своим ограниченным земным «мудрованием».

Обращается ли к Иванову сегодня кто-нибудь из поэтов как к учителю? Кажется, почти никто. Стихи Иванова не восприняты той таинственной средой, которая называется «нашим временем». Что-то из их арсенала эта среда переварила, что-то выдает за свое, что-то хвалит, — правда, в связи с другими именами... но САМИХ этих стихов она почти не знает. Значит — важнейшая составляющая культурного прошлого России не аккумулирована, мимо нее прошли. Этот эффект сродни разорванности личности, о которой писал Иванов: «Где я? Где я? По себе я / возалкал...» На какое-то время одна часть человеческого «я» в потоке жизни подавляется, другая гипертрофируется, а целостность оказывается утраченной и восстанавливается (если восстанавливается) лишь спустя какое-то время, в таинственный момент внутреннего возрождения. <sup>40</sup> Так и в культуре. Иванов сейчас — «подавленное Я» русской культуры в ожидании таинственного момента воспоминания и возрождения, или даже, если выразиться сильнее, воскресения, а не «продолжения»: возобновления в новом качестве после фатального разрыва. Без освоения позднего на-

следа Иванова русской культуре не «вспомнить», не преодолеть разрыва (впрочем, не все этот разрыв замечают и признают). Сам Иванов был признанным учителем, «мистагогом», — и кого же он «научил»? Кого можно причислить к его ученикам? Волошина? Но вряд ли можно назвать Волошина учеником Иванова, хотя сходство и влияние явственны... Иванов — это «Башня», но он и на «Башне» — особняком. Может быть, одно время ему был «параллелен» Андрей Белый... Но не как ученик. «Учительство» Иванова не реализовано в его современниках, разве что в отдельных, единичных людях — в его детях, в О.Шор, в В.А.Мануйлове<sup>41</sup>...

Блок называл Иванова «Царем самодержавным», нам же сам Блок кажется великаном. Сколь же велик должен быть Царь?.. А в школьных учебниках Иванов характеризуется как «второстепенный русский поэт». О. Шор писала: «мы... тщательно организуем беспамятство», а оно, в свою очередь, — это уже слова Иванова, — и само «пытается сорганизоваться... пытается создать свою цивилизацию».<sup>41</sup> Наше коллективное «настоящее» проглядело Царя. Что же принесет будущее...

Прогнозы Иванова — об этом уже говорилось выше — иногда сбываются. Между прочим, его предвидения в области искусства довольно оптимистичны: «Ныне... школа... символизма всюду несомненно умерла вследствие внутреннего противоречия, ей изначально присущего. Но в ней жила бессмертная душа; и, так как большие проблемы, ему поставленные, не нашли в ее пределах адекватного выражения, все заставляет предвидеть в далеком или недалеком будущем в иных формах более чистое явление “вечного символизма”».<sup>42</sup>

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Первая публикация — в иной редакции — в: *Europa Orientalis/ XXI/ 2002:2, Studi e Ricerche sui paesi e le culture dell'esteuropeo, numero 2 del 2002. С. 345—362.*

<sup>2</sup>В 1924 г.

<sup>3</sup>Вячеслав Иванов умер в 1949 г. в Риме в возрасте восьмидесяти трех лет.

<sup>4</sup>Иванова Л.В. Воспоминания (Книга об отце). М. 1992.

<sup>5</sup>См., например: *Вяч. Иванов. Собр. соч., Т. I. С. 110.* Слова Иванова в пересказе верной подруги его семьи и единомышленницы Ольги Шор: «Дар, приобретенный при духовном восхождении... должен быть использован для одухотворения мира», или у самого Иванова: «...Искусство — одна из форм действия высших реальностей на низшие». Собр. соч. Т. II. С. 646.

<sup>6</sup>О Башне Иванова знают все, кто когда-либо интересовался Серебряным веком. Так называли Вячеслав Иванов и Лидия Зиновьева-Аннибал свою квартиру, где раз в неделю — в течение нескольких лет — собирался цвет творческих деятелей Серебряного века.

<sup>7</sup>Римский дневник // *Вяч. Иванов. Собр. соч. Т. III. С. 593.*

<sup>8</sup>«...Поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка... зависимость эта — абсолютная, деспотическая...» // Сочинения Иосифа Бродского. СПб., 2000. Т. VI. С. 53.

<sup>9</sup>Псалтирь 11:5. Здесь слово «язык» употреблено в смысле «народ». Но тем неслучайнее кажется многозначность и объемность церковнославянского текста.

<sup>10</sup>В «Кризисе гуманизма» Вяч.Иванов уподобляет язык земле, откуда вырастает поэтическое произведение. Исключено ли, что в отказе современной поэзии от «возрастания» к мысленному небу, в ее погруженности в стихию языка осуществляется другое пророчество.

<sup>11</sup>Юрий Колкер. Ветилуя. СПб., 2000.

<sup>12</sup>Споряды // Собр. соч. Т. III. С. 119.

<sup>13</sup>Ср. у о. С. Булгакова: «...пусть же и эти страницы, тусклая запись о великих предвещиях, подобно письму в засмоленной бутылке, брошены будут в свирепую пучину истории» // *С.Н.Булгаков. Свет Невечерний. 1994. С. 5.*

<sup>14</sup>«...Так строги требования заветных правд, обращенные к художнику, так далеки... от современного духа мятежного самоутверждения личности... и вместе так просты — до кажущейся осуществимости в подвиге святого жития» — О границах искусства // *Вяч. Иванов. Собр. соч. Т. II. С. 650.*

<sup>15</sup>По Бродскому, представить язык «как некое одушевленное существо» было бы «только справедливым». // Сочинения Иосифа Бродского. Т. VI. С. 53.

<sup>16</sup>Мы боимся смерти, посмертной казни; Нам знаком при жизни предмет боязни: Пустота вероятней и хуже ада. Мы не знаем, кому нам сказать «не надо».

Иосиф Бродский.

«Стихотворения». 1991. С. 125.

<sup>17</sup>Ср. у другого великого «реального символиста» XX века — Дж.Р.П.Толкина: «...Дорога была проложена во времена давно забытые... впрочем, следы работы рук человеческих еще не исчезли, и старые камни мостовой лежали на прежних местах, образуя... прямую, точно стрела, линию... в кустах еще белел изредка обломок колонны... но буйно разросшийся вереск... и папоротник-орляк так густо заткали обочины... что в конце концов <дорога> превратилась в обыкновенный заброшенный

проселок. Однако и проселок по-прежнему никуда не сворачивал и вел к цели кратчайшим путем». // *Толкин Дж. Р.П. Властелин Колец. СПб., 2000. Т. II. С. 423.*

<sup>18</sup>Комментарии Иванова напечатаны там под редакцией о.А.Меня. Меню принадлежит и комментарий к Ветхому Завету (*Архилов А. Вячеслав Иванов — комментатор Нового Завета. Предварительные соображения. Europa Orientalis/ XXI/ 2002:1, Studi e Ricerche sui paesi e le culture dell'esteuropeo, numero 1 del 2002. Р. 39—94.*)

<sup>19</sup>Однако дописать не успел. После его смерти О.Шор — по оставленным им указаниям — дописала «Светомира» и на это у нее ушло пятнадцать лет. Текст включен в Собрание сочинений.

<sup>20</sup>См. *Europa Orientalis/ XXI/ 2002:2, Studi e Ricerche sui paesi e le culture dell'esteuropeo, numero 2 del 2002. Р. 115—169.* «“Кружок поэзии” в записи Фейги Коган», публ. и введение Шишкина А.

<sup>21</sup>Семья Иванова (дочь Лидия и сын Дмитрий), Ольга Шор. Теперь никого из них уже нет в живых, но все они приложили много усилий для сохранения ивановского наследия и издания Собрания сочинений.

<sup>22</sup>Ольга Александровна Шор (1894—1978) — философ, друг и сотрудница Иванова в римский период его жизни, духовно близкий ему и всей его семье человек, инициатор издания Собрания сочинений и автор вступительной статьи и комментариев. Разработывала собственную философскую систему под условным названием «мнемология», до сих пор не опубликованную. С 1927 г. жила в Риме.

<sup>23</sup>О кризисе гуманизма // Собр. соч. Т. III. С. 382.

<sup>24</sup>Лик и личины России // Собр. соч. Т. IV. С. 572.

<sup>25</sup>Там же. С. 260, 261.

<sup>26</sup>Там же. С. 382.

<sup>27</sup>Тот же Бродский возражает против этого категорически: «...из двух подходов к культуре, возможных после этого “великого разлома” — “воссоздания эффекта непрерывности культуры” и “пути дальнейшей деформации... пересекшего дыхания” он безоговорочно выбирает первый». // Сочинения Иосифа Бродского. Т. VI. С. 52.

<sup>28</sup>Используя введенный Ивановым образ искусства (на его языке — «художества») как зеркала, можно уподобить господствующую сегодня поэзию спонтанного переживания и спонтанной мысли первому зеркальному отражению, которое «подчинено закону преломления света... правое превращается в этом отражении в левое, и левое в правое... Как восстанавливается правота отражения? Чрез вторичное отражение в зеркале, наведенном на зеркало. Этим другим зеркалом — *speculum speculi* — исправляющим первое...» (Религиозное дело Владимира Соловьева. Собр. соч. Т. III. С. 303)... «делается художество», включающее в себя «...свободное и цельное признание иерархического порядка реальных ценностей»: как только формы «право соединены и соподчинены, так тотчас художество становится живым и знаменательным... его зеркало, наведенное на зеркала раздробленных сознаний, восстанавливает изначальную правду отраженного, исправляя вину первого отражения, извратившего правду» (Заветы символизма. Собр. соч. Т. II. С. 601). В каком-то смысле и постмодернизм ставит «второе зеркало» миру культуры, но его зеркало не восстанавливает трехмерности и уж тем более не добавляет новых измерений, а только уравнивает все отраженное на собственной плоскости, как обычные зеркала. Эта забава кажется веселой, поскольку глубина, своя у каждого отраженного предмета (слова, имени, поня-

тия), «схлопывается» в плоскость, и в новом — плоском — качестве сообщает каждому особую индивидуальность, свой оттенок (безотносительный к их истинному значению). За счет этого постмодернистская игра не сразу прискучивает. Но в контексте ивановского мышления задача истинной поэзии состоит в восстановлении, посредством «словесного художества», многомерности бытия на более высоком уровне. Ср. со схемой, введенной Жаном Бодрийяром (*Baudrillard J. Simulations. N.Y. Columbia U. 1983. P. 11*): в отличие от Иванова, который описывает «положительную» эволюцию образа, Бодрийяр предлагает четыре этапа «отрицательной» его эволюции — сперва, как и у Иванова, простое зеркальное отражение, затем отражение в кривом зеркале (авангард), затем образ превращается в маскировку отсутствия реальности и, наконец, в симулякр — копию без оригинала, которая существует, не имея никакого отношения к реальности. Ср. также с выдвинутым Ж.Деррида понятием «деконструкции»: «... Не вдаваясь в подробности, можно определить этот прием как сведение всех означаемых, т.е. разнообразных реалей, предметных и понятийных содержаний, в плоскость означающих, т.е. слов, номинаций, — и свободную игру с этими знаками. Постмодернизм критикует метафизику присутствия, согласно которой знаки отсылают к чему-то стоящему за ними, к так называемой «реальности». На самом деле они отсылают только к другим знакам, а вместо реальности следует мыслить скорее отсутствие или несбывшееся ожидание таковой, т.е. область некоего зияния, бесконечной отсрочки всех означаемых» (*Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. 1996. № 8. С. 166—188*).

<sup>29</sup>«Второе Зеркало» («Зеркало Зеркал»), поставленное «первому отражению» («сырой реальности» в стихии языка, у Иванова придает тексту повышенную сложность, которая заставляет теоретиков и практиков «спонтанности» инстинктивно обходить Иванова, заставляет их недоумевать — полно, да стихи ли это? Поэзия «главного потока» настроена сегодня на «первое зеркальное отражение», на запечатление непосредственного вдохновения в стихии языка, который дает вдохновению форму. А разве может кого-нибудь «непосредственно» вдохновить, скажем, генезис античных гимнов? Описанное Ивановым «зеркало зеркал», восстанавливающее «реальный порядок вещей» (в первом отражении перевернутой, как дерево в луже, и потерявший трехмерность) и возводящее реальность на более высокий уровень, где снимается спонтанность и выявляется глубинный смысл, — остается невостребованным. Но именно оно собирает в пучок лучи смысла, которые в реальности рассеяны и разбавлены бессмысленностью. Отсюда вторая часто отпугивающая читателя стилистическая черта поэзии Иванова — усиленная акцентированность. В стихах Иванова зачастую как будто делается ударение на каждом слове, каждое слово стоит на котурнах. Иванов не скажет просто «Тибет», при том, что стихотворение вовсе не о Тибете и, казалось бы, «Тибет» в данном конкретном контексте никакой индивидуальной характеристики не требует: Иванов скажет — «твердыня тайн, Тибет», вбив четыре свайных «т». Кто-то заметил, что бывает поэзия, состоящая из одних вдохов, в то время как естественный порядок требует, чтобы вдохи сопровождались выдохами. Поэзия Иванова почти вся состоит из одних вдохов. Проф. Д.Мицкевич называет это — «чудовищное уплотнение реальности» путем использования вторичных, третичных и т.д. значений слов..., возмещающее «затрудненность чтения та-

кого текста своей смысловой насыщенностью и точностью». (*Мицкевич Д. «Принцип восхождения в сонете «Аполлини» Вячеслава Иванова». Доклад, прочитанный на VIII Ивановской конференции (Europa Orientalis/ XXI/ 2002:1, Studi e Ricerche sui paesi e le culture dell'esteuropeo, numero 1 del 2002. P. 251—273). Но отсутствие спонтанности, а в идеале полное бесстрашие — признак зрелости. Ср. также в кн. *Аверинцева С.С.: «...Нагнетание кратких и особенно односложных слов ("свил Он твердь"), вообще нередких у Вяч. Иванова... произносятся с особой решительностью, доводя до внимания читателя почти физически ощутимую сжатость» // Скворешни вольных граждан... СПб., 2002. С. 147.**

<sup>29</sup>Заветы символизма // Собр. соч. Т. II. С. 601.

<sup>30</sup>Неформальная литературная группа, существовавшая в Оксфорде в тридцатых годах прошлого столетия (К.С.Льюис, Дж. Р.Р.Толкин, Ч. Вильямс и нек. др.).

<sup>31</sup>Символизм // Собр. соч. Т. II. С. 665.

<sup>32</sup>Как неслучайно поздние годы Иванова оказались связаны со «всемирным» Городом — Римом!

<sup>33</sup>Древний ужас // Собр. соч. Т. III. С. 92, 93.

<sup>34</sup>Стилистика Вячеслава Иванова кажется очень похожей на стилистику византийских церковных текстов: та же плотность, та же стилистическая усложненность и антиномичность.

<sup>35</sup>О новейших теоретических исканиях в области художественного слова. Собр. соч. Т. IV. С. 633.

<sup>36</sup>О веселом ремесле и умном веселии. Собр. соч. Т. III. С. 77.

<sup>37</sup>Прозрачность. 1903—1904 г. // Собр. соч. // Т. II. С. 815.

<sup>38</sup>Символизм (1936) // Собр. соч. Т. II. С. 665.

<sup>39</sup>О границах искусства // Собр. соч. Т. II. С. 635.

<sup>40</sup>Эти процессы подробно описаны М.Мамардашвили в его «Психологической топологии пути».

<sup>41</sup>Виктор Андроникович Мануйлов (1903—1987) — один из бакинских учеников Иванова. Впоследствии литературовед, специализировавшийся в основном на изучении творчества Лермонтова. Автор поэтического сборника «Стихи разных лет, 1921—1983».

<sup>41</sup>Письмо к Дю Босу // Собр. соч. Т. III. С. 432.

<sup>42</sup>Символизм // Собр. соч. Т. II. С. 667.

## ПАМЯТИ МАРИИ КАМЕНКОВИЧ

15 декабря 2004 года умерла Мария Каменкович.

Она родилась в Ленинграде в 1962 году. Закончила филфак ЛГУ по специальности «структурная лингвистика». Писала стихи. В качестве соредатора несколько лет выпускала самиздатовский православный журнал «Соты». В 1989 году занялась изучением и переводом трудов английского писателя Дж.Р.Р.Толкина. В соавторстве с В.Карриком и С.Степановым опубликовала перевод «Властелина Колец», который отличается от других переводов прежде всего наличием глубокого и подробного комментария, за который в 1996 году получила Беляевскую премию. В том же году вышла первая книжка стихов М.Каменкович «Река Смородина», номинированная на премию «Северная Пальмира». В 1999-м — вторая книга стихов, «Михайловский замок». В 2002-м — третья, «Дом тишины». В Германии, где Мария жила последние годы, ее стихи и статьи печатались в русских журналах «Родная Речь», «Крещатик», «VIA REGIA», «Студия», «Век XXI», «Партнер».

Наши встречи с Марией в стенах редакции были редкими, но каждая из них осталась памятной. Нас радовала душевная глубина и чистота этой женщины, чьи работы, узнаваемые с первых строк, отличались особенной прихотливостью мысли, бьющей из двух источников — веры и знания. Такими же, глубокими и искренними, были ее стихи.

В журнале «Всемирное слово» Мария Каменкович опубликовала лишь две статьи, но мы, редакция и редколлегия, всегда будем помнить о ней как о «своем» авторе.



# Римский архив Лидии Вячеславовны Ивановой

Наталья ВОСТОКОВА

Имя Лидии Вячеславовны Ивановой сейчас известно немногим. Но мы живем во времена восстановления, воскрешения в памяти всех, кто внес свой вклад, большой или малый, в богатство русской культуры, но был вычеркнут из нее по воле ее идеологических хозяев.

Лидия Иванова — дочь крупнейшего русского мыслителя Вячеслава Иванова, одного из самых мощных по интеллекту и таланту в России того времени. И уже благодаря этому она могла привлечь внимание исследователей культуры Серебряного века. Но и сама по себе Лидия — личность необыкновенно одаренная и притягательная — композитор, органистка, педагог. Лидия получила музыкальное образование в России, в Московской консерватории, затем в Риме, в консерватории Santa Cecilia.

С четырех лет Лидию увлекала музыка, а росла она и формировалась как личность в обстановке художественно насыщенной. Это и звучащая атмосфера «Башни», центром которой была ее мать — Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал, организатор поэтических и философских домашних вечеров. Это, безусловно, и личность отца. Их дружеский и творческий контакт начался примерно с 1912 года, когда семья в составе Вячеслава, его второй жены Веры и Лидии (ей было уже 16 лет) поселились в Эвиане (Франция). «...Я стала, — вспоминает Лидия, — писать музыку на его стихи, и одну балладу мы сочинили совместно...»<sup>1</sup>

Тогда Лидия написала песню «Амалфея» на слова Вяч. Иванова, которая стала одним из часто исполняемых ее сочинений.

В 1914 году Вячеслав посвятил дочери стихи:

**Лидии**

6 апреля 1914 г.

Любовь не знает страха,  
И Бог наш — Бог живых.  
Бетховена и Баха  
В гармониях родных.  
Залетные созвучья  
Иных миров лови

И в снах благополучья  
Другого не зови.<sup>2</sup>

Дружба продолжалась и обогащалась до конца жизни поэта. Своеобразной одой совместной творческой работе является созданный Лидией шуточный герб, называемый «Лапа об лапу», который представляет собой лиру на кубе с двумя котами, протягивающими друг другу лапы. Коты были семейным тотемом Ивановых, любимым животным Лидии (ее саму называли Кошкой), часто упоминались в письмах с подробным рассказом об их повадках. Лидия была неплохой рисовальщицей и оставила в письмах, записных книжках, специальных альбомах массу зарисовок (портреты, пейзажи), раскрывающих нам еще одну грань ее дарования.

По просьбе Лидии Вячеслав сделал переводы текстов романсов, хоровых сочинений (А.Пушкин, Ф.Тютчев, В.Иванов, У.Шекспир, средневековые поэты) на язык страны, где они исполнялись, выполнял переводы либретто ее опер, где предполагались их премьеры.

Лидия была привезена в Россию в возрасте одиннадцати лет. В Москве она окончила гимназию Н.П.Хвостовой, Московскую консерваторию (1920 г.).

В консерватории она занималась по классу фортепиано у А.Б.Гольденвейзера, о котором сохранила самые теплые воспоминания, и в письмах к его жене Елене Ивановне уже в 1970—1980 годах писала: «Александра Борисовича я, конечно, как и все его ученики, очень любила. Помню, с каким трепетом ходила на его концерты...»<sup>3</sup>

В 1910-е годы встречалась с А.Скрябиным, который навещал Вячеслава Иванова, слышала их беседы.

«Один раз вечером он к нам пришел, и сел за наш рояль и долго нам играл отрывки из своей поэмы “Про-



Л.В. Иванова.

Фото из семейного архива Ивановых.

метей“, повторял их, объяснял. Мы были только троим: Скрябин, Вячеслав и я. Когда Скрябин ушел, Вячеслав обратился ко мне и говорит — «Ну что же? Я сознаю — “хорошо“. Не правда ли? — Мы были оба смущены, а у Вячеслава было выражение, как если бы ему дали отвесть от запрещенного плода познания добра и зла».<sup>4</sup>

Наступило холодное и голодное время зимы 1919 года. Тяжело заболела жена Вячеслава Вера.

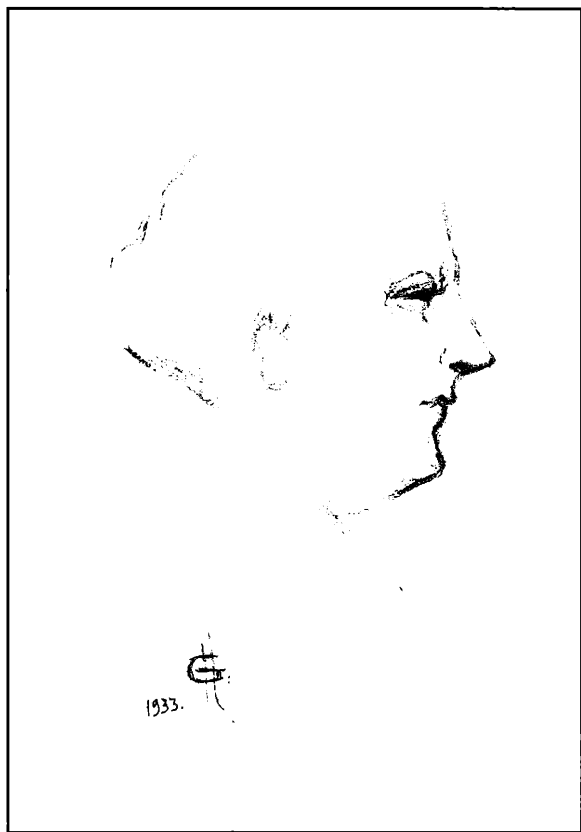
Поэт находится в подавленном моральном состоянии и пытается уехать из России:

Зима души. Косым издалика  
Ее лучом живое солнце греет,  
Она ж в немых сугробах цепенеет,  
И ей поет метелицей тоска.<sup>5</sup>

В августе 1919 года Вера умирает от скоротечной чахотки, и вместе с

отцом Лидия и маленький Димитрий с огромным трудом добираются до Баку, где Вячеслав начинает преподавать в открывшемся там университете.

После учебы в Бакинской консерватории и занятий по композиции Лидия с уверенностью сочиняет фортепианные пьесы, романсы, которые с успехом исполняются ею и ее друзьями.



Вячеслав Иванов. Карандашный набросок, выполненный Лидией Ивановой. 1933.

С 1924 года семья Ивановых в составе Вячеслава, Лидии и Димитрия — в Риме.

Вновь арок древних верный  
 пилигрим,  
 В мой поздний час вечерним  
 «Ave Roma»  
 Приветствуем как свод родного  
 дома  
 Тебя, скитаний пристань,  
 вечный Рим.<sup>6</sup>

Здесь Лидия достигла творческой зрелости, здесь она сформировалась как композитор, органист, педагог.

Жили на Капитолийском холме, на улице Четырех фонтанов, последние годы — на Авентине, рядом с храмом Св.Саввы.

Церковь Саввы освященного, строившаяся и перестраивавшаяся в

течение пятнадцати веков, Вячеслав любил и любовно описывал:

...В апсиде — агнцы. Мил убор  
 Твоих, о Рим, святых дряхлых!  
 Как бы меж кипарисов чахлах  
 Он чрез века уводит взор  
 Тропою прямой, тропой тесной,  
 Пройденной родом христиан, —  
 И все вдали тропы чудесной  
 Идут Петр, Иаков, Иоанн.<sup>7</sup>

В этом храме Лидия играла на органе. Она умерла в 1985 году в возрасте 89 лет. Здесь же скончался ее отец в 1949 году. А в июне 2003 года умер и ее брат Димитрий Вячеславович. Все похоронены на кладбище Тестаччо около Пирамиды (у подножия Малого Авентина).

Архив Лидии Ивановой был доставлен из Рима в Москву, в ГЦММК имени М.И.Глинки 17 октября 2001 года. Это событие немаловажное и для семьи Ивановых, и для московского музея. Брат Лидии, сын Вячеслава и Веры, Димитрий Иванов — крупный в прошлом радиожурналист, живший в Риме, решил на отделение архива Лидии от большого семейного и передачу его в Москву в надежде, что наследие его сестры вызовет в России интерес и со стороны музыковедов, и со стороны исполнителей.

Действительно, внимание к архиву проявилось уже на конференции в Московской консерватории, посвященной зарубежному архиву, весной 2002 года. В ГЦММК имени М.И.Глинки прошли два концерта из произведений Лидии, на материалах архива была организована выставка, состоялись сообщения по радио и в прессе. В Петербурге в начале сентября 2002 года в концерте наряду с другими сочинениями был исполнен финал ее оперы «Поклонение кресту».

Документы архива подтверждают пребывание Лидии в римской консерватории Santa Cecilia, где судьба свела ее с выдающимся итальянским композитором и прекрасным человеком Отторино Респиги, ставшим другом семьи Ивановых. Под его руководством Лидия ос-

воила симфонические жанры, к которым, по свидетельству Димитрия, была более всего расположена.

Учитывая ее способность к изобретательности, к фантазии, работа с оркестром не могла не увлечь ее.

Ее первый большой успех и был связан с исполнением в 1930 году под управлением Б.Молилари «Темы и девять вариаций "Rorate coeli desuper..."».

Ею написаны: Simfonia breve, Simfonia ballo, симфоническая поэма «Облако», концерт для фортепиано с оркестром, кантата для меццо-сопрано, хора и большого оркестра «Молитва Св. Бернарда», «Tre Laude di Jacopone da Todi» для сопрано и струнного оркестра, танцевальная сюита, «9 песен труверов» для сопрано и камерного оркестра.

Стремясь к многообразием, к своеобразию звучания, Лидия нередко дополняет привычные оркестровые краски иными — добавляя вокал, орган, фисгармонию...

«Лидии было дано окружающий мир переносить в свой, мифический, где все оживало и веселело: самые смиренные предметы домашнего обихода — чайник, кастрюля, чашка — получали дар слова, являлись перед изумленным и радостно позабавленным собеседником свою энтелехию, свою внутреннюю природу».<sup>8</sup>

Произведения Л.Ивановой исполнялись в разных городах Италии (Риме, Милане, Турине), Париже, Брюсселе, Цюрихе, Лозанне, Ленинграде, под управлением выдающихся дирижеров: Б.Молилари, М.Де Конти, М.Росси, И.Добровейна, Г.Рождественского.

Любимым инструментом Лидии был орган. Завершив курс органной игры в Римской консерватории, она после получения диплома (в 1928 г.) совершенствуется у крупного специалиста Ф.Джермани в Сиене (диплом 1937 г.) и большую часть своей жизни посвящает этому инструменту. Лидия играла в разных храмах, преподавала, сочиняла музыку, выступала в концертах.

На протяжении многих лет, начиная с 1947 года, она была организаторкой и регентом хора в американской церкви Saint Paul. В ее нотной и книжной библиотеке сосредоточена масса литературы по истории органа и сочинений для этого инструмента.

Особенно многовариантно в архиве представлены вокальные композиции. Лидия приспособляла свои сочинения для исполнения в зависимости от условий работы, состава хора и ансамбля, — писала для

разных составов. Так, песни и романсы на тексты А.Пушкина, Ф.Тютчева, Вяч.Иванова, У.Шекспира, средневековых поэтов предназначались порой для исполнения высоким, а в другом случае низким голосом, одним вокалистом или целым ансамблем (сочинения в архиве встречаются в разных вариантах).

Еще со времен «Башни» Лидию увлекал театр. Позднее она сочиняла пьесы, создавала либретто для опер, писала музыку к драматическим спектаклям (для театра марионеток М.Синьорелли, к пьесам У.Шекспира, Л.Толстого).

Ею созданы две оперы — «La subsera garita» («Похищение тещи»), опера-buff на собственный текст (поставлена в г. Бергамо в театре Доницетти — сохранился фотоматериал) и «La Devoción de la Cruz» («Поклонение кресту») на текст П.Кальдерона.

Последний сюжет не случаен. Еще в 1910-е годы на «Башне» под руководством Веры, сводной сестры Лидии, был поставлен спектакль по Кальдерону, декорации и костюмы к которому создавал С.Судейкин, режиссировал Вс.Мейерхольд, а Вячеслав отметил стихами «Храмовое действо» с посвящением Лидии.

Менга, с честью вчера  
Ты носила свой повойник!  
А прекрасная сестра  
Впрямь была святой разбойник...<sup>9</sup>

Обладая явным литературным даром, Лидия в 1981 году написала воспоминания, которые стали замечательной книгой, по мнению многих, лучшей в мемуарной литературе — «Воспоминания. Книга об отце». В архиве запечатлена во всех подробностях эта работа.

Ее преподавательская деятельность началась еще в Баку. А в Риме Лидия преподавала игру на органе и грегорианское пение в консерватории Santa Cecilia, гармонию и «общую музыкальную культуру» в консерватории г. Кальяри на о. Сардиния, в итало-американском колледже в Риме. В архиве есть ее методическое пособие «Elementi di Ritmo e di Forme musicale», изданное в Риме в 1960 году.

Творческая и личная жизнь Лидии внешне не выглядит вполне благополучной. Учитывая эмигрантское существование, трагическое время, политическую обстановку в Италии (приход к власти Б.Муссолини), тяжелые болезни Дмитрия, самой Лидии, поиски работы для Вячеслава, для Лидии, можно пред-

ставить, сколь нелегким было материальное положение семьи.

Но особенная слаженность взаимоотношений в этой семье, постоянное отеческое внимание к детям со стороны Вячеслава, их общее дружеское, глубокое и искреннее расположение друг к другу и постоянно осуществляемое желание помочь и в духовных поисках — сглаживали трудности и создавали ощущение надеж-

**ASSOCIAZIONE ARTISTICA INTERNAZIONALE**  
(CIRCOLO ARTISTICO - FONDATA NEL 1888)  
ROMA - VIA MARGUTTA, 54

SESTA STAGIONE DI CONCERTI 1950-51  
Direttore artistico: M<sup>o</sup> ALDO MANTIA  
(CLXXXII)  
Sabato 2 dicembre 1950 - Ore 17.30 precisely

**CONCERTO DEL SOPRANO**  
**GRAZIELLA SCIUTTI**

PROGRAMMA

HAYDN — Canzone del pastore  
MOZART — Arias "Ridente la calma..."  
PAISIELLO — La Serva Padrona: "Donne vaghe..."

---

**Liriche di LIDYA IVANOVA**

— Noël (*Maitrein Régnier - 1573 - 1613*)  
— L'auda Vespertina (*S. Ambrogio - 340 - 397*)  
— Preghiera del fanciullo: (*poesia popolare ombra*)  
— Due melodie da «La dozzella compista» 1200  
a) "Lasciar voia lo mondo..."  
b) "A la stagion ch'el mondo foglia e flora..."  
— Due trascrizioni di canti trovadorici  
a) Pastorelle (*anonima*)  
b) Fianale d'amour (*Th. de Campaigne*)  
— Eticaopida (*fantasia su un tema di R. de Desprez*)

---

— Pan et Psyche (*V. Foscolo*)  
— Due canti Shakespeareiani  
a) Iverno  
b) Mattinata  
— La bella e la singarella (*A. Pushin*)

Программа одного из авторских концертов Лидии Ивановой.

ности в этом мире. Добротой и вниманием этой семьи пользовались многие приезжающие в Рим русские в 1970—1980 годы, с которыми велась переписка и после их отъезда из Италии. Письмами обменивались и со старыми друзьями, расселившись по миру. Вячеслав, как известно, воздерживался от широкого общения с русской эмиграцией, тем не менее, связи этой семьи были достаточно разнообразны и географически пространственны. Из Америки писали А.Лурье, А.Гречанинов, из Скандинавии — И. Добровейн, из России — В.А.Мануйлов, М.С.Альтман, Н.А.Меллиор, дочь В.Ф.Эрна Ирина. Общались и дружили с семьей философа Ф.Ф.Зелинского, художниками А.Белобородовым, С.Ивановым. В Риме состоялись встречи с Вс. Мейерхольдом, в Париже с С.Прокофьевым и И.Стравинским.

Для Лидии чрезвычайно важна была поддержка ее творчества со стороны музыкантов. В письме к ней от 1 сентября 1951 года из Нью-Йор-

ка А.Гречанинов отмечает: «...Мне приятно было познакомиться с Вашим композиторским творчеством: я нашел его талантливым и серьезным...».<sup>10</sup>

В 1977—1980 годы Г.Рожественский проявил желание исполнить, а потом и включил в программу своего концерта в Ленинграде 16 января 1980 года «9 песен труверов» для голоса и камерного оркестра.

Особые отношения сложились у Лидии с братом Дмитрием. Он рано лишился матери, и именно Лидии суждено было стать для него жизненной опорой. Со своей стороны и Лидия получала от Дмитрия надежную поддержку. В годы войны он привлек ее к журналистской работе, и они вместе готовили материалы для публикации во французской прессе или на итальянском радио.

Будучи человеком с широкими связями в европейском культурном мире, Дмитрий помогал Лидии вести деловую переписку с концертными организациями, дирижерами, театрами.

После кончины Вячеслава брат и сестра вместе с Ольгой Александровной Шор (неустанным помощником и бескорыстным другом семьи), старались хранить традиции семьи, а после смерти Лидии Дмитрий серьезно задумался о наследии своей сестры. Именно эта любовь и забота о старшей сестре и заставила его обратиться в Москву, в Музей музыкальной культуры имени М.И.Глинки.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Иванова Л.В. Воспоминания. Книга об отце. М., 1992. С. 47.

<sup>2</sup>Вяч. Иванов. Собр. соч. Т. IV. Брюссель, 1987. С. 87.

<sup>3</sup>Архив Л.В.Ивановой. ГЦММК имени М.И.Глинки.

<sup>4</sup>Иванова Л.В. Воспоминания. Книга об отце. С. 58.

<sup>5</sup>Там же. С. 84.

<sup>6</sup>Там же. С. 387.

<sup>7</sup>Там же. С. 259.

<sup>8</sup>Вяч. Иванов. Собр. соч. Т. IV. С. 711.

<sup>9</sup>Иванова Л.В. Воспоминания. Книга об отце. С. 41.

<sup>10</sup>Архив Л.В.Ивановой. ГЦММК имени М.И. Глинки.

## РУССКИЕ В ИТАЛИИ

# Русская эмигрантская поэзия в Италии

(Общий обзор)

Стефано ГАРДЗОНИО

Творчество русских поэтов-эмигрантов в Италии являет собой малоизвестную, но безусловно интересную мозаику. Я постараюсь обозначить ее в общих чертах и таким образом подвести итог личного многолетнего изучения данного вопроса, но в то же самое время — дать перспективу будущих поисков.

Прежде всего стоит уточнить, что именно имеется в виду под понятием «русская эмигрантская поэзия в Италии». Здесь я хотел бы сосредоточить внимание на творчестве тех поэтов, для которых Италия стала второй родиной, — все они окончательно переселились в Италию после Октябрьской революции и здесь творили и печатались. Среди них есть поэты старшего поколения, стихи которых уже публиковались в России, и поэты помоложе, начавшие свой творческий путь за рубежом. Что касается временных рамок, в данном очерке я коснусь лишь первой волны русской эмиграции из советской России.

Стоит отметить, что русская колония в Италии начала формироваться после революции 1905 года. В основном она состояла из политэмигрантов, чаще всего социал-демократов и эсеров, однако среди эмигрантов встречались и такие маститые прозаики, как Максим Горький, Александр Амфитеатров, Михаил Осоргин, Михаил Первухин и многие другие. Временно в Италии поселились и некоторые поэты, как, например, К. Лозина-Лозинский или стихотворец-революционер В. Ривкин. Впрочем, особенно после амнистии 1913 года, когда большинство русских политэмигрантов вернулось на родину, вряд ли можно говорить об эмигрантской литературе как о специфическом социальном и художественном явлении.

С утверждением в России советской власти положение в корне изменилось. Отмечу первое, насколько мне известно, проявление новой ситуации: выход в свет сборника русских стихов, изданного в Италии. Имеется в виду книжка Марии Анисимовой «Стихи» (Рим, 1920).

Вот что писал об этом стихотворном сборнике писатель-эмигрант Михаил Первухин:

«Рассеявшиеся по белому свету русские писатели находят себе приют на чужбине. За последнее время за границей организовалось несколько русских издательств, а раньше существовавшие русские издательства оживили свою деятельность. Выпускаются покуда, главным образом, русские классики, но делаются попытки печатать произведения и живущих авторов. К числу таких попыток, <...> относится выпуск в Риме маленькой книжки стихотворений г-жи Анисимовой. Автор уже известен русской публике по стихотворениям, появившимся в одном из лучших русских журналов, в «Вестнике Европы», <...> Это уже одно хорошо рекомендует г-жу Анисимову».<sup>1</sup>

Сборник Анисимовой строится как лирический цикл. Первая часть состоит из итальянских стихов (Рим, Фраскати, Флоренция, Венеция), потом развивается лирический любовный диалог, отмеченный ностальгией и усталостью. Стихи традиционные, не всегда безупречные, вообще без особой оригинальности. Вот описание прогулки по Villa Borghese в Риме:

С утра до вечера в молчанье  
Брожу по вилле и ловлю  
В фонтанов ласковом журчанье,  
В листов таинственном шептанье  
Знакомый голос, что люблю.

Здесь, что ни шаг — воспоминанье,  
Здесь я душой отраду пью,  
Забыв недавнее изгнание,  
Бесцветных дней чередование  
В постылом и чужом краю.

А вот картина Венеции:

Не знаю — во сне ли то было:  
Над нами светила луна,  
Гондола бесшумно скользила  
По спящим каналам темна.

О поэтессе и ее дальнейшей судьбе нет достоверных сведений. Скорее всего, ее можно отождествить с

Марией Захаровной Анисимовой (урожденной Сумовской), которая впоследствии жила в Белграде, где и умерла в 1929 году.<sup>2</sup>

После разгрома Белой армии в Италии начала формироваться новая русская диаспора. В традиционных центрах русской эмиграции: Риме, Неаполе, Капри, Лигурийском побережье, Флоренции и других, везде, где действовали русские общественные организации взаимопомощи или существовали крупные церковные общины, начала развиваться культурная жизнь, принимавшая различные формы, в том числе и литературную. Сказанное особенно касается римской колонии, где действовало «Русское Собрание» и, в 1921 году, даже существовал русский книжный магазин «Слово».<sup>3</sup>

Среди писателей старого поколения какое-то время жил в Риме А. П. Воротников, из молодых здесь оказались Нина Петровская и Парнах, однако их творчество не стало популярным в Италии. Переселился в Италию и Николай Платонович Карабчевский, умерший в Риме в 1925 году.<sup>4</sup> В качестве примера приведем его «Молитву», написанную в 1922 году:

Боже Великий, Предвечный,  
Всесильный!  
Мошь твою смертному дай разуть!  
Милостью Щедрый, любовью  
Обильный!  
Вере моей повели не слабеть!

К жизненному бремени будь мне  
Помогой,  
Слух преклони Ты к молениям моим!  
Трудно идти незнакомой дорогой,  
Путь укажи к высотам неземным!

Не по заслугам ищю я спасенья, —  
Милости, милости жажду Творца!  
Благодать отмщенья и благодать  
прошенья, —  
Все в твоей власти!.. Ты мошь без  
конца!<sup>5</sup>

В магазине «Слово» некоторое время работал эмигрировавший в Италию в 1920 году Василий Александрович Сумбатов, несомненно ин-

тересный поэт. В последние годы его стихи, а также материалы о жизни и творчестве были опубликованы на родине.<sup>6</sup>

Василий Сумбатов — автор трех стихотворных сборников: «Стихотворения» (Мюнхен, 1922), «Стихотворения» (Милан, 1957) и «Прозрачная тьма» (Ливорно, 1969). Печатался в эмигрантской прессе с 1920-х годов.

Его творчество глубоко пронизано русской поэзией XIX века от Пушкина и Лермонтова до Тютчева. Критик и поэт Юрий Трубецкой отмечал: «Читая его (Сумбатова. — С.Г.) стихи, невольно вспоминаешь таких поэтов, как Фет, даже Слуцкий. Иногда поэтов “пушкинской поры”».<sup>7</sup>

Одновременно в стихах Сумбатова явно различимы отзвуки поэзии модернизма, от музыкального стиха Бальмонта, не без присущей ему некоторой шаблонности, до поэзии Александра Блока. Что касается Блока, то в первый сборник 1922 года Сумбатов включил помимо лирического цикла поэму «Без Христа», ответ блоковским «Двенадцати». Поэма строится как сложный спортивный диалог с Блоком и представляет собой интересную попытку воскресить в поэзии зарубежья выразительные средства русского стихосложения, что вызвало острую критику со стороны консервативных литературных кругов эмиграции. Об этом свидетельствует рецензия А.М.Ренникова на страницах «Нового времени».<sup>8</sup>

Поэма написана силлабо-тоническими размерами (главным образом, четырехстопным ямбом с вольной рифмовкой в духе блоковского «Возмездия»), но прозаизмы, некий антиэстетизм и разговорные обороты тяготеют именно к «Двенадцати»:

Довольно штатских агитаторов!  
У них ни черта не понять!  
Солдатских, нашенских, ораторов  
У нас своих — не занимать!  
— Петруха! жарь про революцию!  
Ванюха! слава пролетарьят!  
Катай, ребята, резолюцию!..  
— Коли гулять, — так уж гулять!..

— Товарищи вы милые!  
Не то чтобы, что я,  
А, значит, распостылая,  
Заела жисть меня..  
Житье наше солдатское —  
Проклятое житье..  
— Ну, вот! Завел дурацкое  
Холуйское нитье!..  
— Ты нам про диктатуру  
Солдатскую прочти!

Буржуйскую натуру  
Штыком разворотил!..

И чуть дальше:

— Не пойти ли в Божий храм?  
Не бывал давно я там..  
Сердце чешется чего-то, —  
Ведь Страстная, брат, Суббота!..  
— А тебе что за напасть!  
Коли хочешь видеть страсть,  
Так зачем в церквах толкаться? —  
Только блох там набираться!  
В чрезвычайку к нам сходи,  
Там на страсти погляди!  
— Что ты, братец? грех ведь это!  
Видно, ты совсем отпетый..  
Ведь теперь какие дни?  
Ты в Евангелие взгляни:  
Ведь вчера Христа распяли..  
— Мало в этом мне печали!  
Мне евангелие не суй!  
Сам Христос твой был буржуй,  
Жил всегда на всём готовом..  
Он своих учений словом  
И запрятал весь народ  
Под владычество господ!  
Уж свобода, так свобода!  
Бог — отравка для народа,  
И с твоим, гляди, Христом  
Вновь очутишься рабом!..

В последующие годы Сумбатов предпочитает развивать гражданскую лирику, чей пафос соотносим с аналогичными тонами творчества Н.Тихонова, но с явно противоположной идеологической направленности.<sup>9</sup>

В лирических стихах первого сборника Сумбатов отдает дань тематике изгнания и ностальгии по родине. В его творчестве отчетливо проявляется и религиозная тема, которая станет центральной для всего поэтического опыта Сумбатова и найдет полное эстетическое завершение в последнем сборнике — «Прозрачная тьма» (1969 г.).

Критика положительно встретила сборники 1957 и 1969 годов. Сумбатов характеризуется как оригинальный и самобытный поэт. С одной стороны, он связан с традициями русской эмигрантской лирики, с другой, стремится преодолеть их в образах, темах, концепциях и воскресить поэзию мысли, рассматривая ее в безвременной перспективе, оттеняющей философские и религиозные концепции его поэтического мышления. Его «итальянские стихи» свободны от традиционного манерного экзотизма и, в то же время, пытаются преодолеть автобиографизм или простую форму путевой зарисовки. Вот, например, венецианский вид («Мост вздохов»):

Как мрачен в кровавом закате  
Тяжелый тюремный карниз!

Мост вздохов, молитв и проклятий  
Над черным каналом повис.

Налево — дворец лучезарный,  
Ряды раззолоченных зал, —  
В них где-то таился коварный  
Весильный паук — Трибунал;

Под крышей свинцовой направо —  
Ряд каменных узких мешков..  
От блеска, почета и славы  
До гибели — двадцать шагов.

Скорее всего, эти стихи близки к формам религиозной медитации и даже экстатического видения. Не случайно Трубецкой определил Сумбатова как «поэта-визионера». Особенно глубокие и трогательные черты визионерство поэта приобретает в последнем сборнике. Пугающему опыту слепоты, в котором тьма сочетается с дантовско-ивановским эпитетом «прозрачная», Сумбатов придает силу поэтического пророчества:

Яснее вижу в темноте  
Все, что когда-то видел в свете,  
Но впечатления не те  
Теперь дают картины эти.

Как будто был я близорук,  
И мне теперь очки надели, —  
Всё так отчетливо вокруг,  
Всё так, как есть на самом деле,

И даже больше, — суть идей  
И чувств теперь я глубже вижу,  
Кого любил — люблю сильней  
И никого не ненавижу.

«Пугающая тьма»

Старшим современником Сумбатова был одинокий стихотворец Анатолий Гейнцельман.<sup>10</sup> Насколько известно, писать стихи он начал рано, но, судя по всему, не имел сколько-нибудь прочных литературных контактов и стоял в стороне от российских поэтических школ и салонов. Первые опыты поэта, выросшего в немецкой культурной среде, были на немецком языке. Об авторе четырех сборников, изданных в Италии (три из них посмертно) уже после Второй мировой войны, не помнили на его родине, где еще до революции он издал единственный сборник стихов, о котором даже не упоминает в автобиографии: «Сочинения». 1899—1902. Одесса. Тип. А.Хакаловского [Троицкая ул. 17]. 1903 (Дозволено Цензурою. Одесса. 20 дек. 1902 года).

Книга эта состоит из двух частей: в первую (всего 128 страниц) входят «Днепровские сонеты» (1902), «Песнь о жизни. Лирическое интервью» (1900), поэма «Корабль Ор-

лица» (1902); во вторую (160 стр. второй пагинации) — прозаическое сочинение в форме дневника с поэтическими вставками «Переживания Алексея Асоргина», которое состоит из очерков «Не быть» (1899—1902), «В толпе» (1900), «Гроза. Мать» (1901) и драматической симфонии «Ветка Шоль» (1901—1903). Поэзия молодого Гейнцельмана подражательна. Она пронизана сильным влиянием немецкой романтической лирики (Гельдерлин, Новалис, Шиллер) и, выказывая явно ученый характер, развивается в общем русле второстепенной эпигонской лирики русского *fin de siècle*.

«Переживания Алексея Асоргина» написаны в форме лирического дневника и исполнены патетики и вычурности. Поэтические вставки, несмотря на неожиданные полуиронические нюансы, еще более усиливают эффект нелепой искусственности и многословия. Вот характерный пример неуклюжей «бальмонтовщины»:

В далеком мире пламенных  
  созвучий,  
В холодном мире творческих  
  работ —  
Я схоронил свой труд в лучах  
  горючих,  
Кто смеет взять, без робких слов  
  возьмет...

В этом же духе написаны и стихи первой части книги. В неловких и тяжеловесных оборотах ранней поэзии Гейнцельмана нетрудно уловить манеру Надсона и Случевского.

В Италии Гейнцельман писал очень много или, лучше сказать, писал и переписывал свои произведения, оставаясь на грани графоманства. Этот процесс доходил едва ли не до болезненной маниакальности. Даже авторский экземпляр одесского сборника переполнен вариантами, правкой и вставками. Так же выглядят все рукописные книги, среди которых итоговые сборники: «Книга Розы» (Флоренция-Париж-Одесса-Петербург. 1906. 1907—1915), «Поэмы великого зрота» (1907—1911), «Поэмы великого ужаса» (Флоренция-Петроград. 1914—1916), «Стихотворения. Тетради I-X» (Флоренция. 1930—1943), «Поэмы жизни» (Флоренция-Неаполь. 1933—1946), «Эмалевые скрижали. Духовные стихи» (Флоренция. 1945), «Песни из Хаоса» (Флоренция. 1947), «Песни оборотня» (Флоренция. 1949), «Облачные сонеты. Поэтический дневник» (Флоренция. 1950—51). Так же выглядят и его рукописные «трагические миниатюры» «Джемито» (Ромны-Флоренция-

Неаполь. 1919. 1928—1930), «Иуда» (Неаполь. 1935), «Орлицы» (Флоренция. 1939), «Облаки» (Флоренция. 1948) и т. д.<sup>11</sup>

Таким образом, даже беглый, поверхностный анализ рукописного наследия поэта ясно показывает, что его поэтические тексты в большинстве случаев не имеют канонической, окончательной редакции, а существуют в многочисленных вариантах и переделках. Нет сомнений, что данное обстоятельство связано с особенностями творческого существования поэта. Для одинокого отшельника его поэзия оставалась сугубо личным делом: «Non vedendo nella vita nessun altro scopo che la poesia, scrivo sempre nuove serie di liriche per avere la sensazione di vivere e di non dissolvermi nel nulla».<sup>12</sup> Так поэт писал в одной из рукописных автобиографий. В другом месте он заметил: «Мне совершенно безразлична судьба этого моря стихов». В течение своей жизни в Италии поэт издал лишь один сборник, «Космические мелодии» (Неаполь. 1951). В нем, кстати сказать, стихи, относящиеся к разным периодам и рукописным книгам, не разделены на лирические циклы и расположены без указания дат. Сложное переплетение циклических линий с их дневниковым, сугубо лирическим характером при этом стирается. В результате рушится весь напряженный и тщательный труд над рукописной книгой.

Уже после смерти поэта его вдова опубликовала три сборника: «Священные огни» (Неаполь. 1955), «Стихотворения. 1916—1929; 1941—1953» (Рим. 1959) и «Моя книга. Избранные стихи» (Рим. 1961). Особенно ценен первый сборник, в котором стихи расположены по циклам, как в рукописных сборниках. Здесь, среди прочего, выделяются циклы сонетов: «Флорентийские сонеты» (1949), «Облачные сонеты» (1951) и «Амазонские сонеты» (1949). Последний цикл, с подзаголовком «Сновидение», является целой поэмой, состоящей из тридцати семи сонетов, где рассказывается об авиационной катастрофе и о жизни спасшегося после нее человека в новом земном раю.

Последняя книга, 1961 года, как уже указано, содержит краткую автобиографию поэта. В архиве хранятся ее многочисленные варианты. Вдова напечатала также два сборника своих переводов стихов Гейнцельмана на итальянский язык. Другие переводы разбросаны в периодике.<sup>13</sup>

Первый интерес критики к поэту возник в связи с итальянскими переводами его произведений. О Гейнцельмане писали и крупные итальянские литераторы, как, например, известный поэт Марио Луци, который первым, в 1952 году,<sup>14</sup> представил итальянскому читателю поэзию Гейнцельмана, и великий прозаик Томмазо Ландольфи. Очень живо писал о Гейнцельмане Джузеппе Доннини в предисловии к сборнику «Poesie» (Firenze, 1957). Кроме того, появилось большое количество журнальных рецензий и заметок.<sup>15</sup>

Именно Т. Ландольфи и известному слависту В. Джусти, которые тепло встретили издание двуязычного сборника «Poesie», принадлежат самые обширные высказывания о поэте. Первый среди прочего подчеркивает влияние на Гейнцельмана фетютчевской поэтической линии и решающую структурирующую роль мифов об изгнании из рая и падшем ангеле.<sup>16</sup> Второй хоть и признает старомодность поэтики Anatolio Pontico<sup>17</sup> в сравнении с поэтикой Блока, Вяч. Иванова, Белого, Брюсова, однако находит в религиозном и тревожном мире Гейнцельмана созвучие с русской поэзией начала века — через его общность с великим духовным наследием Достоевского. Рецензент газеты «Il Giorno» отмечает духовное родство Гейнцельмана с поэзией Владимира Соловьева и Брюсова.

На русском языке, насколько мне известно, были опубликованы рецензия Ю. Трубецкого на сборник 1951 года, две рецензии Ю. Терапиано, две заметки (Н. Резниковой и П. Ершова) о поэте в «Русской мысли» и, наконец, рецензия Л. С. (скорее всего, Леонид Страховский) на посмертный сборник «Моя книга» в журнале «Современник». Уже в последнее время, кроме моих двух работ, вышла и упомянутая статья Ф. Б. Полякова.

В своей рецензии Трубецкой отметил влияние на Гейнцельмана «итальянских поэтов, ранних символистов и, в частности, Ш. Бодлера».<sup>18</sup> Наиболее верной является характеристика, данная Н. Резниковой, которая отмечает, что творчество А. Гейнцельмана «стоит вне каких-либо течений, школ и влияний, как будто бы стихийные ритмы сами сложились в звучные строчки, и из этих звуков возникают сны, мысли, образы, видения». П. Ершов, в свою очередь, утверждает, что А. Гейнцельман по своей натуре прежде всего мыслитель.

Совершенно иной характер носит

первая рецензия Ю.Терапиано. Она посвящена сборнику «Священные огни» и безоговорочно отрицательна. Рецензент объявляет, что сборник Гейнцельмана «лишь по внешности имеет общее с поэзией». Он утверждает: «Гейнцельман — типичный дилетант, наивно думающий, что любые рифмованные строчки, даже совсем беспомощные, бледные, как у него, можно считать стихами...»<sup>19</sup>

Несколькими годами позже Терапиано смягчил свое суждение, быть может, не без вмешательства В.Сумбатова, Б.Филиппова или других поэтов. В новой заметке, связанной с публикацией «Моей книги. Избранные стихи» (1961), Терапиано пишет, что, читая «Автобиографическую заметку» Гейнцельмана, «проникаешься к нему симпатией». Живя за границей, Гейнцельман «приобрел, видимо, большую начитанность» в области литературной и духовной жизни Западной Европы. Поэзия для него была целью жизни, и религиозные мотивы в ней преобладают. Однако Терапиано задает себе вопрос: был ли поэтом этот беззаветно преданный искусству человек? — и отвечает: «И тут мне вспоминаются семидесяте годы и Надсон, который, несмотря на слабость формы его стихов, все-таки был поэтом...». Чуть ниже рецензент добавляет: «...больной, он, вероятно, никогда не выходил из своего одиночества, не бывал в литературных кругах и, конечно, остался в стороне от того обновления русской поэзии, какое было совершено в течение “Серебряного века”».

В частности, Терапиано отмечает у Гейнцельмана — при содержательности стихов и интересных мыслях — невнимание к форме, излишнее количество прозаизмов, обыкновение писать «как пишется», которое уже невозможно после опыта символистов и акмеистов.<sup>20</sup>

Недавняя попытка переосмыслить творчество Гейнцельмана в новом мифопоэтическом пространстве, предпринятая Ф.Б.Поляковым, позволяет по-новому взглянуть на его поэзию и ее религиозное измерение.

В основе хронотопа поэзии Гейнцельмана Поляков выделяет, в частности, «воспоминание о “The Lost Paradise”» — ушедший в прошлое мир Шабо детских и юношеских лет. Автопортрет поэта — его Anatolius Ponticus — по мнению Полякова, словно бы освещает всю мифопоэтическую структуру поэтической модели мира Гейнцельмана, его «понтийского мира», связанного с Овидиевой темой изгнания и типологически

явно соотносимого с «киммерийским миром» Волошина. Кроме того, Поляков подчеркивает присутствие мифопоэтического образа «рыцаря и монаха на путях к св.Граалю», идею сакральности поэзии и сложную композицию визуально-словесного поэтического мира Гейнцельмана. В этой перспективе очень верным представляется следующее наблюдение:

«Поскольку поэтическое творчество мыслится Гейнцельманом как процесс порождения сакральных текстов, роль поэта аналогична роли демиурга».<sup>21</sup>

Поэзия Анатолия Гейнцельмана сугубо лирична и проникнута религиозно-пессимистическими настроениями. Она представлена разными поэтическими жанрами и формами. Лучшим ее проявлением, далеким от некоторой вычурности и тяжеловесности длинных форм, мне представляются сонеты. Их мотивы и образы тесно связаны с Италией и классическим миром, хотя и здесь чувствуются некоторая манерность и искусственность. Именно в коротких текстах глубже всего проявляется подлинная личность поэта.

Живой интерес к итальянской классической поэзии — цитаты встречаются и в эпиграфах и непосредственно в стихах — характеризует уже первый, одесский сборник Гейнцельмана.

Его стихи периода эмиграции красочны и живописны. Здесь много экзотики, что и отражается, как мы видели, в редкой, семантически значимой рифме. Метр и ритм традиционны и особенно не выделяются, за исключением нелепых случаев перебора ритма силлабо-тонического размера.

В контексте библейских и античных мотивов, проникнутых глубоко pessimистическими настроениями, Италия, ее природа и искусство играют весьма значимую роль. Целый ряд стихотворений посвящен Флоренции и Тоскане, Риму, Неаполю, Венеции и другим городам Италии. Поэт особенно внимателен к духовно-религиозным элементам итальянского искусства.

Ю.Трубецкой по этому поводу замечает: «Образы Италии владеют поэтом <...> Любовь к образам Италии у автора тесно связана с религиозными чувствованиями...»<sup>22</sup>

Итак, Италия у Гейнцельмана — это, прежде всего, страна религиозного искусства. Ее пейзажи и памятники вносят свою лепту в общий мистико-космический пафос его поэзии, где царствует тема смерти:

В отчизну мы вернулись Данта  
Под мощный купол Брунеллески,  
И на предместном Кампосанто  
Словесные родились фрески.

Меж кипарисов Импрунетты,  
Где среди серебряных олив  
Впервые на юдольном свете  
Я был поистине счастлив.

«Грааль любви». 1953

Религиозное восприятие Италии и ее образов переплетается у Гейнцельмана с темой ссылки и тоски по родине. Понт для него не место ссылки, а родина. Италия — наоборот. Тема отечества и национального самоопределения очень существенна и болезненна: «Нет у меня отчизны, нет народа, / Не немец я, не русский, не волошин... Пылинка я космического света...» («Сплин», 1950). О том, что Россия неизменно играет решающую роль в его восприятии жизни, свидетельствует следующий горький отрывок, где речь идет о смерти, на которую переносятся атрибуты советского режима:

Ты здесь, трагичная Старуха,  
С серпом и молотом, ты здесь...

«Мольба». 1948

Как видно из этих немногих примеров, в стихах Гейнцельмана звучат отголоски русской поэзии начала века. Однако трудно сказать, насколько Гейнцельман был знаком с этой поэзией. По фактуре и композиции его стихи очень наивны, словесная и образная система далеки от подлинного мира поэтической интертекстуальности. Существенно то, что Гейнцельман, прекрасно это понимая, строит поэзию как документ, как свидетельство.

Именно последнее обстоятельство заставляет нас рассматривать творчество Гейнцельмана как искренний документ и экзистенциальное свидетельство подлинного религиозного опыта. Документ, лишенный искусственных украшений и изысканных приемов, который стоило бы сопоставить с творчеством многочисленных, часто анонимных, средневековых поэтов. Подобно их творчеству, поэзия Гейнцельмана — явление безвременное, абсолютизированное, далекое от мира сего. Трудно сказать, насколько в этом отношении мы имеем дело с осознанным выбором. Во всяком случае, здесь нет следов ни модернизма, ни постмодернизма. Возможно, перед нами пример благодатного записывания или, если можно так выразиться, очарованной графомании.

Среди поэтов, приехавших в Италию, был и Михаил Иосифович Лопатто (1892—1981), родившийся в Вильне, интересный поэт-лирик и пародист, издатель (петроградско-одесское издательство «Омфалос») и теоретик литературы. В последние годы в России вышла целая серия статей, посвященных его творчеству.<sup>23</sup> В том числе и в биографическом словаре «Русские писатели 1800—1917».<sup>24</sup> Он был членом Венгерского семинара, писал о прозе Пушкина, дружил с Ю.Оксманом, С.Бонди, Ю.Тыняновым и др. Его книга «Опыт введения в теорию прозы. Повести Пушкина» (1918) до сих пор остается важным вкладом в отечественную пушкинистику. В России М.Лопатто выпустил два поэтических сборника, «Избыток» (1916) и «Круглый стол» (1919). Оба вышли в его издательстве «Омфалос», которое сыграло заметную роль в культурной жизни Петрограда, а позже, в 1916—1919 годы, и Одессы.<sup>25</sup> Вокруг издательства образовался кружок поэтов-пародистов (В.С.Бабджан, Н.Бахтин и сам Лопатто) под названием «Омфалитический Олимп». Результатом его деятельности стал коллективный сборник «Омфалитический Олимп. Забытые поэты» и книга Клементия Бутковского (В.Бабджана) «Кавалерийские победы» (Петроград.1917).<sup>26</sup> В военном и революционном Петрограде Лопатто был знаком и общался со многими русскими поэтами, в частности О.Мандельштамом, Н.Гумилевым и М.Кузминым.

Именно с поэзией акмеизма и, в частности, с творчеством М.Кузмина<sup>27</sup> связана лирическая поэзия молодого Лопатто и его неизданные или утраченные прозаические опыты.<sup>28</sup>

О ранней поэзии Лопатто писали, в частности, Г.Иванов и К.В.Мочульский.<sup>29</sup> В 1920 году Лопатто эмигрировал в Италию, где стал успешно заниматься продажей пушнины. На чужбине Лопатто отошел от русской литературной жизни (как российской, так и эмигрантской), но все-таки — уже на склоне лет — выпустил сборник стихов («Стихи»). Париж. 1959) и роман, сохранившийся только в итальянском переводе («Il Figlio del diavolo, Russia: 1904—1928»). Firenze. 1977). Жил и умер Лопатто во Флоренции.

В единственный сборник стихов Михаила Лопатто, изданный в эмиграции, вошли стихи разных лет, в том числе из его поэтических книг, опубликованных еще в России (в частности, стихотворения из второго сборника, «Круглый стол»). Од-

нако композиция сборника и организация лирических циклов здесь иные.<sup>30</sup>

Поэт перепечатал старые тексты, комбинируя их с новыми, написанными в течение более чем тридцатилетнего пребывания за рубежом. Старые тексты в общем не подвергались радикальной переделке. Разночтения малочисленны и носят, за некоторыми исключениями, лишь стилистический характер.

Оригинальное сопряжение старых стихотворений с новыми в лирических циклах, пожалуй, стоило бы изучить глубже, сравнив с циклической организацией ранних сборников; это помогло бы определить эволюцию поэтического творчества Лопатто в годы эмиграции.

Как известно, на поэзию молодого Лопатто оказала влияние поэтика русского акмеизма. В сборнике «Круглый стол» критика отметила большую, едва ли не барочную насыщенность стиха, излишнюю утонченность, некую хрупкость образной системы. Лопатто применяет сложные строфические формы, твердые формы, вроде восточной газели или двойной глоссы.

С другой стороны, в свою бытность в «Омфалитическом кружке» Лопатто писал пародийные стихи, в которых — на грани издевки — отвергал поэтику акмеизма. Ирония свойственна и его лирической поэзии.

В своем письме В.Я.Брюсову (январь 1916 г.) по поводу обвинения в пустоте и вульгарности, выдвинутого Ю.Тыняновым («Речь». 28 декабря), Лопатто пишет: «Об искусстве я имею самые высокие представления, и если это мало отразилось в моих стихах, то потому что в большинстве они ироничны. Вот что я имею сказать в свое оправдание. Я согласен, что направление моей иронии может измениться, если я найду более возвышенную среду».<sup>31</sup>

Отношение Лопатто к поэзии его времени носит явный «иронический характер». Критика отмечала программное отстаивание «пушкинской краткости и ясности» и антитезу «возрождение-вырождение», которая станет центральной в его понимании искусства и обусловит последующее отрицательное отношение к русской литературе XX века. Вместе со своим другом Н.М.Бахтиным, братом М.Бахтина, Лопатто мечтает о Возрождении, «несвоевременно, явно ощущая близкое уничтожение всех духовных ценностей». Как пишет Е.Тоддес, потеряв к концу жизни культурную ориентацию, Лопат-

то все же остается «и филологом, и поэтом, адресующимся непосредственно к Пушкину и вспоминающим покойную русскую литературу, как вспоминают давно умершего родственника». Свое предпоследнее письмо к В.Эджертону Лопатто заключает так: «Если бы я остался в Петербурге, то закончил мою теорию поэзии, принимая за основание критерии наследственности и связи поколений от Псалмов и Сафо до Пушкина и Тютчева в противовес декадентству последних ста лет».<sup>32</sup> Итак, поэтика Лопатто двойственна: лирический принцип совмещается с пародийным, скепсис и горькая ирония пронизывают все его стихотворения.

В зарубежном сборнике эти черты усугубляются и мотивируются тяжким переживанием одиночества и тоски по родине. Давняя идея о «возрождении-вырождении» пресуществляется в мысль о гибели русской поэзии. В то же время и вопреки всему, старый поэт не перестает писать. Публикация сборника 1959 года — явное свидетельство этих противоречивых чувств. Прозаические опыты последних лет приобретают характер своеобразного поиска утраченного времени. Об этом свидетельствует переписка Лопатто с Эджертном. В другом интересном документе — письме от 12 февраля 1977 года Дине Роффэ-Лопатто — М.Лопатто кратко излагает свою литературную позицию:

«Твое письмо принесло мне много радости. Спасибо, дорогая. Было бы столько слов, сколько не высказанного и сердечного, но ты с твоей чуткостью все сама поймешь. Теперь я должен бороться с отъединением не только старости, но и с новым недобрим миром, с его спешкой и мелким эгоизмом. По-моему, мы переживаем период истории упадка духа. Вот и поэзия: уже в мои юные годы не сходилась с эпигонами поэтического ремесла, писавшими скорее дурачества в стихах, чем послания живым душ живым душам <...> Жаль, что не могу послать мою книгу, вышедшую в 1958 году (так! — С.Г.) в Париже. После этого не писал стихов, но только прозу. Три книги написаны, четвертую готовлю.

Одна переведена на итальянский и напечатана в прошлом году. Но у меня впечатление, что и читателя больше нет. Те, кто смотрят в книгу, читают глазами безотчетно, словно в телевизоре, испортившем много мозгов. Настоящий читатель не должен быть пассивным приемником, но должен стать в личную позицию



против читаемого. Нужна и культурная подготовка, что стало мало. Я посещал в Петербурге “цех поэтов” и дружил с некоторыми корифеями нашего упадка, но ни с кем не соглашался. Вместо вырождения меня и Бахтина манило новое Возрождение, живая душа, сильная личность. Я любил и славил жизнь, они уходили в ничто. Их на земле давно нет.

У наших упадочников и маньеристов культ слова, требование музыкального было велико. Я не пренебрегал формой, напротив, я искал совершенства в построении, ясности и простоте. Музыкальность не должна господствовать, но только внутренне сопровождать тему и мысль. Но, по существу, мое творчество уничтожило упадочников и мне пришлось стать одним против всех. Видно, что я не в духе времени. Но сколько надо мужества и терпения, чтобы работать в прозе!».<sup>33</sup>

Среди новых стихов стоит выделить цикл «Чичероне», связанный с образами Франции и Италии. Как и предыдущие, итальянские стихи Лопатто не традиционны. Образы Италии часто далеки от установившихся клише поэтических дневников русских лириков начала века. Стихотворения Лопатто проникнуты иронией и бытовыми автобиографическими реалиями:

Теперь я больше не поэт,  
Забыл печать, молчу в салоне,  
Живу на скромной Пьер Капони.  
Не совсем бродяга, нет,  
С позволения чичероне...

«Николаю Бахтину». 1924

Стихотворение «Порто Венере» (1923) написано шутивно и беспечно, в нем еще жива некоторая кузминская игривость:

Тот полдень в памяти не стерт,  
Когда, оставив пальмы парка  
И съесту Специ нежаркой,  
Мы плыли на Венерин порт...

Далее следует нетрадиционное изображение достопримечательностей маленького морского поселка, его знаменитых «байроновских мест»:

Ты помнишь гладких скал откос,  
Развалин плиты и площадки,  
Грот уютный, отдых сладкий  
На кладбище рыжих коз...

Для сравнения можно привести стихотворение Василия Сумбатова «Порт Венеры» на ту же тему, выдержанное в возвышенной тональности:

Пристань с названием старинным,  
как миф,

Смотрит в прозрачный залив.  
Пристань Венеры! —  
не здесь ли она

В пене была рождена?  
Волны не помнят, но верный гранит  
Имя Венеры хранит.  
Что-то манило в былые года  
Славных поэтов сюда.  
Может, их ждали богини следы  
Здесь на песке у воды,  
Может быть, в пене являлась им

вновь  
Та, чье дыханье — любовь?  
Все может быть, но кто вспомнит  
о том

В этом заливе глухом?  
Бухта Поэтов и Байронов грот, —  
Кто здесь теперь их найдет?..

То же сочетание лиризма и иронии мы находим и в стихах Лопатто о Флоренции и Венеции. Близость к итальянским стихам Кузмина очевидна:

Куда мы денемся с тобой?  
В твоей петлице вянет роза  
И ослепляет синевою  
Освеженная Вальомброза...  
«Лунгарно». 1920

Или:  
Окно раскрыто на каналы,  
Дрожит бродячий гондол свет  
И баркароле запоздалой  
Гитары вторит жаркий бред...  
«Венеция». 1920

Особняком в этом ряду стоит стихотворение «Флоренция» (1920), посвященное Беато Анджелико, где Лопатто неожиданно присоединяется к традиции религиозного восприятия образов Италии:

Молить Беато, трепетных икон,  
И рук и крыльев онемевших свято  
Пыланьем вечер золотой сожжен,  
И в огненной пыли полоти заката  
Дрожит и рдеет серебристый звон...

Далее идут стихи о Риме. Цикл строится как своеобразное туристическое путешествие по Италии, где гид, чичероне — сам Лопатто. Заключается оно явно программным стихотворением «Бред галлерей» (так! — С.Г.) (1923), где слышен призыв к уединению и возвращению к истинному духу Возрождения, который вдохновляет и лирическое умонастроение поэта, и его горько-иронические выпады. Стихотворение полно усталости и раздражения против общества, вырождающегося в туристов. Цивилизация масс опешляет великих художников, даже любимого Анджелико:

О перебой тревожных излучений.  
Неутоленных теней пестрый гам!  
Со всех сторон назойливо из рам  
Здесь гения осларивает гений.  
Здесь пьяный Рубенс рядом  
с фра Беато,  
Легчайший Липпи, темный Тициан.  
Зевак приплывших из далеких стран  
Стада, всегда спешащие куда-то.

Подобно герою его повести «Тангейзер», Лопатто призывает к бегству от общества и взысканию новой, подлинной духовности:

Уйдем скорей! есть храмы и часовни  
Лепящихся по кручам деревень.  
Послушаем орган, присевши в тень.  
Мадонна кротче, отрок здесь  
любовней...

Среди новых стихов, помещенных в старых циклах, выделяется стихотворение «Тоска по родине» (1943), написанное во время войны. Образы-воспоминания молодости представлены с элегантною легкостью; Ю. Терапиано заметил у Лопатто тенденцию «оттенить радость жизни, а не трагизм ее».<sup>34</sup>

Вспомню те весны и талый  
Ветер и тающий снег.  
Только слышу шарманку —  
Вольность проснется моя.  
В путь я уйду спозаранку,  
Хлеба краюху жуя.

В последние годы отмечается растущий интерес к творчеству Михаила Лопатто на его старой и новой родине, который поэт вряд ли мог предвидеть.

В 1924 году Вячеслав Иванов навсегда переехал в Италию. Сам поэт выразился так: «Я еду в Рим умирать». По чуткому замечанию А.Б.Шишкина, «слово “умирать” означало не чтобы умереть там, а чтобы прожить оставшиеся годы в Риме, правильно завершить в Риме свою жизнь с точки зрения вечности — для русских символистов, которые исповедовали единство жизни и творчества, смерть была не только последним заключительным звеном, но и, в каком-то смысле, едва ли не высшим актом творчества».<sup>35</sup>

Как известно, Вячеслав Иванов продолжал печататься в изданиях русского зарубежья и, одновременно, на других европейских языках, в том числе и по-итальянски. Что касается поэтического творчества, его завершением стал посмертный сборник «Свет вечерний», который поэт переделывал и проверял до последних дней. Сборник вышел в свет

лишь в 1962 году в Оксфорде.<sup>36</sup> Литература о Вяч.Иванове огромна, и его творчество целесообразно анализировать в его совокупности, без особого выделения итальянского периода, учитывая также предыдущие пребывания поэта в Италии и прочное присутствие в его творчестве итальянской тематики. Что же касается именно эмигрантской жизни Вяч.Иванова в Италии, здесь следует подчеркнуть высокое художественное значение его последних римских стихов, от «Римских сонетов» до «Римского дневника 1944 года», и одновременно его роль «кормчей звезды» для многих писателей и мыслителей русского зарубежья, о чем свидетельствует ценнейший римский архив поэта.<sup>37</sup> Однако среди корреспондентов Иванова мы не найдем ни одного русского поэта, жившего в Италии и сохранившего творческую активность. Единственные исключения — И.Голенищев-Кутузов, который, однако, как известно, жил в Италии совсем недолго,<sup>38</sup> и Александр Леонидович Фомичев — малоизвестный стихотворец, живший в Неаполе. Конечно, стихи писали и другие корреспонденты Иванова, как, например, известный искусствовед и мемуарист князь Сергей Александрович Щербатов, однако никакой поэтической школы или группы вокруг Вяч. Иванова не собралось.

По разным причинам в Италии вообще не сформировалось ни одной настоящей поэтической группы или кружка. Многие поэты русской диаспоры приезжали и даже на некоторое время останавливались в Италии (как Ходасевич). Однако все русские поэты, постоянно жившие в Италии, продолжали творить в одиночестве и отрешенности. Кроме того, как правило, они печатались в русских изданиях, выходивших в Германии, во Франции, в Прибалтике и т. д., оставаясь в Италии в полной творческой изоляции.

В этой связи стоит упомянуть известную в итальянских литературных салонах конца двадцатых годов поэтессу Наталью Осиповну Русскую, писавшую также под псевдонимом «Звездочка». По-русски она печаталась в прибалтийской периодике, в «Слове» и «Двинском Голосе». Ее стихи в целом традиционны, особенно те, которые входят в цикл «О России». Жила она в Милане, но часто бывала в Риме, Флоренции и Неаполе. В поздних ее стихах заметно некоторое стремление к живописной поэзии, как, например, в следующем сонете:

Морская гладь зеркальна.  
Словно линия  
Полоской узкою темнеется волна.  
И море спит, окрашенное в синие  
И бледно-серебристые тона.

Сквозь дрему чуткую ропочут  
в отдалении —  
Где переплеск искрится голубой —  
Глухие отзвуки — в баюкающем  
пени...  
И шелестит, шурша о берега, прибой.

Мерцают блики светлыми опалами...  
В соленом воздухе покой разлит.  
Скользнувший луч цветами  
вспыхнул алыми  
Сквозь легких облаков прозрачный  
хризолит.  
И стелется вода, сливаясь воедино  
С вечерним небом в дымке паутины.  
«Неаполь»<sup>39</sup>

Наталью Русскую поддерживал и рекламировал русско-итальянский публицист, ярый идеолог фашизма и антисемитизма, Лино Каппуччио (по матери Тресковский), который издал стихи Русской в итальянском переводе в своем издании «Viva la Santa Russia!».<sup>40</sup>

Интересно отметить, что в начале тридцатых годов Наталья Русская примкнула к движению итальянского нового футуризма. В журнале движения «Nuovo Futurismo» опубликован текст лирической прозы на итальянском языке «Il pastore dello spirito (Il poeta)» («Пастух духа. Поэт»). Там же сообщается, что поэтесса умерла 1 декабря 1933 года и что вскоре выйдет собрание ее сочинений в серии «La giostra della fantasia» («Карусель фантазии»). К сожалению, о нем нет дальнейших сведений.<sup>41</sup>

С Лино Каппуччио была связана и русская католичка Фанни Моисеева, которая выпустила сборник стихов в итальянском переводе М.Думовской. Имеется в виду книга «La notte dell'ultimo dell'Anno. Lirica russa» («Новогодняя ночь»). Sangemo. 1935).

На страницах русской зарубежной прессы появлялись стихи и других поэтов-дилетантов, обычно традиционные: то перепевы русской традиции XIX века, то шаблонные повторы русских декадентских мотивов. В качестве примера стоит привести стихотворение кн. Н.Волконской-Столыпиной «Эрос»:

...Твое лицо закрыто легкой тканью,  
Но я узнал тебя в тиши,  
По поступи, движеньям,  
по дыханью,  
По трепету моей души...

Светильник ты рукой прикрыв  
лукаво,  
Но ослепил меня твой свет!  
Ты спрятал свой колчан с стрелой  
кроватью,  
Но в сердце ноет вечный след...<sup>42</sup>

Среди поэтов первой волны стоит наконец упомянуть Георгия Захарьевича Эристов. Он родился в Батуме в 1902 году, учился в Грузии и в Петербурге.<sup>43</sup> Стихи начал писать рано. Участвовал в тифлисском «Цехе поэтов» С.Городецкого, о котором оставил очень ценные мемуары.<sup>44</sup> В эмиграции с начала двадцатых годов, жил в разных странах. В Италии обосновался незадолго до начала Второй мировой войны. У В.Крейды читаем:

«По данным Геннадия Панина, встречавшего Эристов в оккупированном Крыму, Эристов сотрудничал в 1940-е годы в симферопольском «Голосе Крыма» и был редактором информационного бюллетеня для частей армии РОА (армии ген. Власова). Редактировал газ. «Доброволец», выходившую в Германии».<sup>45</sup>

После войны Эристов переехал в Милан, где преподавал русский язык и литературу. Именно в итальянские годы он выпустил три поэтических сборника: «Сонеты» (Милан. 1955), «Синий вечер» (Милан. 1956), «Ладья» (Париж. 1966).<sup>46</sup> Его стихи в большом количестве появлялись на страницах журналов «Возрождение», «Современник», «Грани» и др. Эристов выступал также критиком. Писал о Гоголе и судьбах русской поэзии.<sup>47</sup>

Как поэт Эристов находился под сильным влиянием Брюсова и Гумилева. Ю.Трубецкой отмечал в его поэзии склонность к «прекрасной ясности» и к формам неоклассицизма.<sup>48</sup> Есть и явные отзвуки поэзии Мандельштама, Вагинова и младших акмеистов:

Был солнца вкусен яркий мед.  
Ручей шептал любовно сагу.  
Вдоль, по зеленому оврагу  
Стрекоз кружился хоровод.

Я в детстве с камнем говорил.  
Мне пела огненная птица.  
День был, как чистая страница,  
А дом отцовский — тих и мил!

Что касается Мандельштама, интересно привести мемуарную запись самого Эристов:

«Из жизни Цеха Поэтов запомнились два исключительных события: приезд Мандельштама и получение экземпляра *Огненного Столпа* Гумилева. За свое краткое пребыва-

ние в Тифлисе Мандельштам дважды выступал в *Цехе Поэтов*. Большой поклонник этого поэта, при встрече с ним я испытал некоторое разочарование — его физический облик и манера чтения стихов — неясно, вполголоса, с монотонным “подвыванием” меня неприятно поразили. Помню, как он странно, “косноязычно” декламировал свои знаменитые: “Венеццейской жизни мрачной и бесплодной” и “Возьми на радость из моих ладошей немного солнца и немного меда”.<sup>49</sup>

Стихотворные сборники Эристов, организованные в разные циклы, содержат стихи разного времени, начиная с 1920 года. Сборник «Сонеты» открывают стихи на классические темы, тесно связанные с деятельностью тифлисского Цеха. Дальше поэт предлагает некоторые поэтические портреты, среди которых портрет любимого Гумилева. Следует целый ряд сонетов, посвященных родине, Батуми, Тифлису и Петербургу. Из посвящений можно определить круг знакомых поэту авторов: Б.Зайцев, В.Сумбатов, Б.П.Коронелли. Потом следует тема странствия: «Скитания» и «Под небом Италии». В сборнике «Синий вечер» Эристов посвящает свои стихи И.Яссен, Ю.Терапиано, Ю.Трубецкому, С.Гротову. Тема всей второй части сборника — родина («Дым отечества». 1936—56 гг.).

Третий сборник, «Ладья», открывается итальянской темой, циклом «Солнце Италии», и завершается миниатюрами в духе неоклассицизма и целым рядом медитаций и философских лирических стихотворений.

Вообще Эристов — мастер малой формы, поэт-ремесленник.<sup>50</sup> Его стихи умеренны и регулярны. По форме и интонации они традиционны, богаты поэтизмами и построены на клише то петербургской, то южно-русской поэзии. Отсюда их неозланистический дух и блеск средиземноморской ясности. Язык плавный, изысканный и легкий даже в философских размышлениях, далекий от риторики или от бытовизма. В некоторых своих чертах стихи Эристова, например, стихи античной и петербургской тематики, обнаруживают влияние младших акмеистов, если не поэзии Кузмина. И в поздних стихах Эристов остается верен себе:

Грибами зонтики чернели.  
Дождь моросил колючий, злой.  
У старой, захиревшей ели  
В разброд пропели «упокой».

В поэзии Эристова представлены

живописные виды городов и стран, от Грузии до Петербурга, от Берлина и Парижа до солнечной Италии. Это странствование, реальное и духовное, завершается в цикле «Млечный Путь». Классический стих поэта все больше приобретает тональность религиозной медитации. Эристов — поэт культуры и всеобъемлющей религиозности в духе античной и средиземноморской цивилизации. Отсюда светлые стихи об эллинической Сицилии и о христианской традиции Св. Фанциска и Беато Анджелико:

Ленивый Зевс здесь отдыхал порой —  
Удел был дан любимцу Ганимеду.  
И Афродита сладкую победу  
Дарила щедро, и был горд герой...

«Таормина»

Синее небо над нами.  
Солнце над тихой рекой.  
Лес, убаюканный снами.  
Умбрии светлый покой...

«Ассизи —

В гостях у Св.Франциска»

Все сильнее, особенно в последнем сборнике, звучат личные ноты и размышления, то в духе соборной ностальгии, как в его впечатлениях от Равенны:

Иду по улицам, их будто знаю...  
Ночное небо — звездная купель...  
Всех нас взрастила, по дороге к раю,  
Родная Византии колыбель! —

то в синтетическом переосмыслении своего творчества и своего жизненного пути, как в закрывающем «Ладью» лирическом стихотворении «На заре»:

Сквозь приспущенные ставни  
Яркий луч скользнул в кровать  
И, как друг, веселый, давний,  
Прошептал — пора вставать!

На балконе все готово:  
Солнце, чай, янтарный мед...  
И в руках держу я снова  
Темно-синий переплет.

Книга говорит о рае.  
Неумолчен птичий гам.  
Сердце странно замирает,  
Внемля Господа шагам.

В заключение стоит упомянуть еще одного поэта, жившего в Милане. Я имею в виду петербуржца Ричарда Ивановича Ламперти,<sup>51</sup> который — уже после войны — выпустил сборник стихов «Русская Лира» (Венеция. 1948). Книга вышла в Армянской типографии С.Лазаро. Сборник открывает предисловие Ф.Е.Кречетова (Загребина). В нем подчерки-

вается искренность и философский характер лирики Ламперти, выделяется «красота аллегорических сравнений», удачность сатирических стихов и экспромтов. Эпиграммы по колкости и ядовитости сравнимы с лермонтовскими. Свой анализ Кречетов заключает следующим наблюдением: «...произведения поэта приятно удивляют своим смелым возвратом к классицизму русского стиха: строгое соблюдение правил версификации, ясность мысли, непринужденность выражения и сжатость формы, а также богатство рифм при почти абсолютном отсутствии глагольных созвучий <...> Поэт мыслит образами: верный признак поэтического дарования».<sup>52</sup>

К сказанному стоит добавить, что Ламперти — хороший мастер стиха, стилизатор и эпигон. Его поэзия — ценное свидетельство хорошего вкуса и любви к родному слову. Многочисленные посвящения и упоминания помогают реконструировать культурную среду Ламперти от Ф.И.Шаляпина до артистки Т.Павловой и А.Н.Бенуа, от графа Н.Д.Шереметева до Б.П.Коронелли. В стихах Ламперти вырисовывается родной Петербург («В Никольском парке», «Заутреня в Петербурге»), звучит тоска по родине и молодости и одновременно разливается глубокое пессимистическое чувство, но и радостное восприятие человеческого окружения в религиозном примирении. Вот образец лирики поэта:

Напрасно впереди мне луч надежды  
светит,  
И тщетно в людях я участия ищу.  
Кто на слезу мою, как брат,  
слезой ответит  
И кто поверит, как томлюсь я  
и грущу?

Есть странная печаль, которая  
бывает  
Понятна лишь тому, в ком яд ее  
живет,  
Чью грудь безжалостно всю жизнь  
она терзает,  
На чьей душе лежит ее томящий гнет.

Но не пробудится ни в ком к нему  
участье,  
Никто руки ему с любовью  
не подаст,  
И всем покажется смешным его  
несчастье,  
И даром он себя на суд людской  
отдаст.

На этом завершается наш краткий обзор русской эмигрантской поэзии первой волны в Италии. Конечно, сюда можно было добавить еще много других имен и сборников

стихов, но, как мне кажется, только упомянутые авторы, да и то не всегда, придерживались профессионального подхода к сочинению стихов и внесли заметный вклад в историю русской литературы за рубежом.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Первухин М.К. Рец. на кн: *Мария Аниимова*. Стихи. Рим. 1920 // Прикарпатская Русь. 1920. 22 мая. № 698. С. 3.

<sup>2</sup>Ср. Незабываемые могилы. Российское зарубежье: Некрологи 1917—1997. Т. 1. М., 1999. С.96.

<sup>3</sup>Ср. Залевский В., Голлербах Е. Распространение русской печати в мире. 1918—1939. Справочник. СПб., 1998. № 208. С. 138.

<sup>4</sup>Видный адвокат, прозаик, поэт, публицист, Н.П.Карабчевский (1851—1925) — автор романов, рассказов и стихов (самое известное его произведение «Приподнятая завеса»). СПб. 1905). Его адвокатская деятельность связана с такими знаменитыми процессами, как Мултанское дело (1895—96 гг.) и Дело Бейлыса (1913 г.). Подробнее о нем см.: Ратгауз М.Г. Карабчевский // в кн. Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. Т. 2. М., 1992. С. 465, 466.

<sup>5</sup>«Новое время». 1922. 3 дек. № 483. С. 2.

<sup>6</sup> О нем см., например: Алексеева Л.Ф. Из наследия Василия Александровича Сумбатова (1893—1977) // Очерки литературы русского зарубежья. Вып. 2. М., 2000. С. 114—135; *Ее же*, Русский римлянин: Василий Александрович Сумбатов // Россия и Италия. Русская эмиграция в Италии в XX веке. Вып. 5. М., 2003. С. 219—250; *Гардзонио С.* Римская тоска по Москве... В.А.Сумбатов и его неизвестные стихи о Москве // Лотмановский сборник. М., 1997. Т. 2. С. 765—770;

<sup>7</sup>Трубецкой Ю. Рец. на кн.: *Сумбатов В.* Стихотворения. Милан, 1957 // Новый Журнал. Кн. LII. 1958. С. 302.

<sup>8</sup>См. Алексеева Л.Ф. Поэзия В.А.Сумбатова в контексте литературного процесса XX века. С. 91, 92.

<sup>9</sup>Там же. С. 92, 93.

<sup>10</sup>А.Гейнцельман родился в Шабо (бывшая немецкая колония под Одессой. — *Прим.ред.*). В 1904 году начинающий поэт в первый раз уехал на лечение в Италию (Палермо и Рим). В следующем году он вернулся на родину, где пережил революционные события и «чудовишный погром». К концу 1905 года Гейнцельман покидает Россию и уезжает лечиться от чахотки на Сицилию. Оттуда, — безумный подвиг, — ранней весной 1906 года он доходит пешком до Парижа и в результате выздоравливает. Осенью 1907 года Гейнцельман с женой, Розой Хеллер, переехал в Петербург, но осенью 1908 года переселился во Флоренцию, где и прожил до Первой мировой войны. Осенью 1915 года Гейнцельман, проездом через Швецию, возвратился в Петербург и отправился на юг России. Окончательно он и его жена покинули родину в 1920 году во время польского наступления и вернулись в Италию (Флоренция и Неаполь). В Италии, чувствуя себя «почти схимником в пустыне большого города», Гейнцельман прожил до самой смерти.

Гейнцельман поддерживал дружеские

отношения с некоторыми русскими эмигрантами (Сумбатовым, Скаковым, с прихожанами русской православной церкви во Флоренции). За все время эмигрантской жизни он напечатал лишь один сборник стихов «Космические Мелодии» (Неаполь, 1951), но в 1952 году некоторые его стихи вышли в переводе на итальянский, выполненном его женой Р.Хеллер, с предисловием известного итальянского поэта Марио Луци. Поэт скончался во Флоренции 7 апреля 1953 года. О его жизни см.: *Гейнцельман А.* Автобиографическая заметка (Из письма к Ринальдо Кюфферле) / в кн. *Гейнцельман А.* Моя книга. Избранные стихи. Рим, 1961. С. 5—9. Текст перепечатан в статье: *Поляков Ф.Б.* Иероглиф и фреска. Мифопоэтические рефлекссы поэтики модернизма в творчестве Анатолия Гейнцельмана // *Die Welt der Slaven*. 1994. XXXIX. N. 1. С. 146—148. Незаменимым источником для изучения биографической канвы жизни поэта является его рукописная автобиография «*Cenni biografici*», хранящаяся в архиве поэта при библиотеке филологического факультета Флорентийского университета. См. также мои статьи: Об Анатолии Гейнцельмане, его архиве и библиотеке. *De Visu*. 11 (12) 1993. С. 62—65; Два русских поэта во Флоренции (А.Гейнцельман и М.Лопатто) // *Славяноведение*. 1995. № 4. С. 27—32.

<sup>11</sup>Все рукописные сборники Гейнцельмана вместе с архивом поэта и его жены хранятся в библиотеке филологического факультета Флорентийского университета. Описание архива Гейнцельмана см. в уже упомянутой моей статье: «Об Анатолии Гейнцельмане, его архиве и библиотеке». С. 64.

<sup>12</sup>«Не имея в жизни никакой другой цели, кроме поэзии, я постоянно пишу новые и новые лирические стихотворения, чтобы сохранять ощущение жизни и не раствориться в ничто» (*итал.*).

<sup>13</sup>Переводы стихов Гейнцельмана, сделанные вдовой поэта и известным переводчиком-русистом Р.Кюфферле, собраны в двух сборниках: «*Melodie cosmiche*» (Падуа. 1955. Предисловие В.А.Сумбатова) и «*Poesie*» (Флоренция, 1957. Предисловие Дж.Доннини). Кроме того, в различных газетах и журналах («*Posta letteraria del «Corriere dell'Adda»* 16-V-1953; «*Crisalide della «Gazzetta dell'Emilia»*. 15-VI-1954; 1-IX-1954; «*Il Sentiero dell'arte*». 4. 1954) было напечатано несколько переводов его лирических стихотворений. Отдельными брошюрами вышли статья Гейнцельмана о Леонардо в России, написанная по-итальянски (Флоренция. 1953), и перевод трагической миниатюры «Джемито» (1969).

<sup>14</sup>«*Il Raccoltore*» della Gazzetta di Parma. 4 сентября 1952 года.

<sup>15</sup>О Гейнцельмане писали: *Драги Дж.Ф.* (Posta letteraria del Corriere dell'Adda. 16.05.1953), *Е.Р.* (Crisalide della Gazzetta dell'Emilia. 1.09.1954), *Пермоли П.* (Voce repubblicana. 14.12.1955), *Витти Г.* (Avvenire d'Italia. 25.11.1955) и др.

<sup>16</sup>*Landolfi T.* Il poeta in fuga. II Mondo. IX. N.36. 3.11.1957 г. Впервые об этом написал Василий Сумбатов в предисловии к первому итальянскому изданию стихов Гейнцельмана «*Melodie cosmiche*» (Падуа, 1955).

<sup>17</sup>Этим псевдонимом (Анатолий Понтийский) — в латинском варианте, *Apollonius Ponticus* — любил пользоваться сам Гейнцельман. В сборнике 1951 года он изобразил себя на рисунке под такой надписью.

<sup>18</sup>Трубецкой Ю. Анатолий Гейнцельман // *Милосердный Самарянин*. № 2—3. 1954. С. 9.

<sup>19</sup>Терапиано Ю. Новые сборники стихов. Березов. Харитонова, Гейнцельман // *Русская мысль*. 1956. 14.VII. С. 4—5.

<sup>20</sup>Терапиано Ю. Новые книги // *Русская мысль*. 1961. 10.II. № 1798. С. 7.

<sup>21</sup>Поляков Ф.Б. Иероглиф и фреска. Мифопоэтические рефлекссы поэтики модернизма в творчестве Анатолия Гейнцельмана. С. 158.

<sup>22</sup>Трубецкой Ю. Анатолий Гейнцельман. С. 9.

<sup>23</sup>Луцик С.З. Библиофильское издательство «Омфалос» // Актуальные проблемы теории и истории библиофильства. Л., 1982. С. 32—34; *Тименчик Р.Д.* Поэзия И. Анненского в читательской среде 1910-х годов // Блок и его окружение. Блоковский сб. Тарту. 1985. Вып. 6. С. 113; *Богомолов Н.А.* К изучению поэзии второй половины 1910-х годов // Третьи Тыняновские чтения. Рига. 1988. С. 179—181; *Эджерстон В.Ю.* Г.Оксман, М.И.Лопатто, Н.М.Бахтин и вопрос о книгоиздательстве «Омфалос» (Переписка и встреча с М.Лопатто) // Пятые Тыняновские чтения. Рига. 1990. С. 211—237; *Toddес E., Чудакова М.* Несколько цитат, библиографических заметок и мемуарная реплика на полях публикации В.Эджертона // Пятые Тыняновские чтения. Рига. 1990. С. 238—244; *Гардзонио С.* Разыскания о флорентийском архиве М.И.Лопатто // Шестые Тыняновские чтения. Рига — Москва. 1992. С. 250—254; *Его же*. Новое о Лопатто // Седьмые Тыняновские чтения. Москва — Рига. 1995—1996 [1997]. С.320—334; *Его же*. Михаил Лопатто — прозаик и исследователь пушкинской прозы. Вторая проза. Русская проза 20-х—30-х годов XX века. Trento. 1995. С. 359—374; *Его же*. Два русских поэта во Флоренции (А.Гейнцельман и М.Лопатто) // Славяноведение. 1995. № 4. С. 32—36; *Его же*. К истории русской поэзии 1910-х годов (совместно с Устиновым А.Б.). Письма М.И.Лопатто к Г.П.Струве. В кн. Тыняновский сборник. Одиннадцатые Тыняновские чтения. М., 2002. С. 186—194.

<sup>24</sup>Зленко Г.Д., Луцик С.З. М. Лопатто // Русские писатели (1800—1917). Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 391—392.

<sup>25</sup>В Одессе в издательстве «Омфалос» публиковались, среди прочих, Б.Варнеке, Л.Гроссман, М. Волошин (переводы из Верхарна) и Г.Шенгели (переводы из Эредиа).

<sup>26</sup>См.: *Гардзонио С.* Новое о Лопатто. С. 320—334.

<sup>27</sup>Богомолов Н. А. К изучению поэзии второй половины 1910-х годов. В кн. Третьи Тыняновские чтения. Рига. 1988. С. 179—181.

<sup>28</sup>Эджерстон В. Ю.Г.Оксман, М.И.Лопатто, Н.М.Бахтин и вопрос о книгоиздательстве «Омфалос» (Переписка и встреча с М.Лопатто). С. 227.

<sup>29</sup>Иванов Г. Аполлон. 1916, № 6—7. С. 75; *Мочульский К.* Рец. на: *Лопатто М.* Круглый стол // Одесский листок. 1919. 16 марта.

<sup>30</sup>См. *Терапиано Ю.* Рец. на: *М.Лопатто*. Стихи. Париж. 1959 // *Русская мысль*. 1960. 6 февраля. С. 7.

<sup>31</sup>ОР РГБ. Ф. 386.92.32.

<sup>32</sup>Эджерстон В. Ю.Г.Оксман, М.И.Лопатто, Н.М.Бахтин и вопрос о книгоиздательстве «Омфалос» (Переписка и встреча с М.Лопатто). С. 230.

<sup>33</sup>Письмо хранится в семейном архиве Э.Г.Лопатто, племянника поэта.

<sup>34</sup>Терапиано Ю. Рец. на: *М.Лопатто*. Стихи. С. 7.

<sup>35</sup>Шишкин А. Вячеслав Иванов и Италия // *Archivio italo-russo / Русско-итальянский архив*, a cura di D.Rizzi e A.Shishkin. Trento. 1997. С. 514.

<sup>36</sup>Свет вечерний. Poems by Vyacheslav Ivanov, with an introduction by Sir M.Bowra. Oxford. 1962.

<sup>37</sup>См. опусы его, составленные Л.Н.Ивановой в изд. Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997. СПб. 2002. С. 300—323; и Ежегодник Рукописного

# Сильвестр Щедрин в Сорренто

Михаил ЕВСЕВЬЕВ

отдела Пушкинского Дома на 1998—99. СПб., 2003. С. 439—470.

<sup>38</sup>Как известно, Вяч.Иванов написал предисловие к его сборнику стихов «Память» (1935). Переписка с И.Голенищевым-Кутузовым относится к 1928—1939 гг. См.: *Голенищев-Кутузов И.* Благодарю, за все благодарю. Собрание стихотворений. М., 2004.

<sup>39</sup>Двинский голос. 1931. № 54. 14 июля. С. 3.

<sup>40</sup>*Cappuccio L.* Poeti patriottici Russi: Natalia Russkaja // Viva la Santa Russia!. Firenze. 1929. PP. 104—106.

<sup>41</sup>См.: *Nuovo Futurismo.* Milano. 1934. I. № 9—10. P. 3.

<sup>42</sup>Позгесса выпустила в Мюнхене книжку «Песни» (дата не указана).

<sup>43</sup>О нем см.: Словарь поэтов русского зарубежья. Под общей ред. В.Крейды. СПб., 1999. С. 277.

<sup>44</sup>*Эристов Г.* Тифлисский Цех поэтов // Современник. 1962. № 5. С. 30—33. О тифлисском Цехе поэтов см. также *Никольская Т.Л.* С.М.Городецкий в Грузии (1917—1919). Материалы к библиографии // *De visu.* 1993. № 9—10. С. 59—63.

<sup>45</sup>Словарь поэтов русского зарубежья. С. 277.

<sup>46</sup>Об Эристове-поэте писали Ю.Трубецкой, Ю.Терапиано, Н.Станюхович, Я.Горбов, Е.Рубисова и др.

<sup>47</sup>*Эристов Г.* Осмеянный пророк — Критический этюд о Гоголе // Русская идея. Мюнхен. 1952; *Его же.* О судьбах поэзии // Современник. 1960. № 2. С. 57—58.

<sup>48</sup>*Трубецкой Ю.* // Новый Журнал. 1957. Кн. 50. С. 286—288.

<sup>49</sup>*Эристов Г.* Тифлисский Цех поэтов. С. 32.

<sup>50</sup>По поводу сборника «Сонеты» Ю.Терапиано писал: «В этой книге, составленной из стихотворений, написанных редко встречающейся теперь формой, Эристов показал и умение и рожденную ему «классичность» и вкус» (*Терапиано Ю.* Новые книги // Русская мысль. 1957. № 1024. 2 марта. С. 4).

<sup>51</sup>Семья Ламперти итальянского происхождения, жила до революции в Санкт-Петербурге, как свидетельствуют издания «Весь Петербург на 1908» (С. 419) и «Весь Петроград на 1916 год» (С. 378). Ламперти печатался и в парижской «Русской мысли» (см., напр., № 543 от 8 апреля 1953 г.).

<sup>52</sup>*Кречетов (Загребин) Ф.Е.* Предисловие к кн.: *Ламперти Р.И.* Русская лира. Венеция, 1948. С. 5.

Когда С.Ф.Щедрин (1791—1830) уезжал в Италию, вряд ли кто мог ожидать, что из него получится «настоящий Божьей милостью живописец», способный писать «нечто такое, чем мы не можем налюбоваться!»<sup>1</sup> Нескольких дошедших до нас работ петербургского периода недостаточно для того, чтобы предсказать его «первенствующее положение среди всего европейского пейзажа своего времени».<sup>2</sup> Да, Сильвестр получил золотую медаль за выпускную композицию «Приморский город или селение вдали, а на переднем плане стадо рогатого скота», однако, затянувшееся ожидание пенсионерства затормозило его творческое развитие. Всем существом он ожидал осуществления «итальянской» мечты.

Осенью 1818 года С.Щедрин оказался в «чужих краях», и первые впечатления стали неожиданными. «По приезде моем в Рим я был обескуражен скучною природой: я воображал, что каждое древнее здание окружено прекрасными околичностями, тогда как большая их часть застроена или находится в огородах».<sup>3</sup> Долго его преследовал вид «ужасной равнины».<sup>4</sup> Когда всмотрелся ближе — открылись красоты. Сначала Рим, в 1819-м — Неаполь, в 1820-м — Кастелламаре. Многочисленные виды Рима, римских древностей, виды Неаполя, его окрестностей, серия тиволийских пейзажей хранят следы трудной борьбы за новую живопись. Его «Колизей» 1822 года вскоре оказался в галерее русской живописи императорского Эрмитажа. В 1823—1824 годах была написана блестящая серия видов «Кастель Сент-Анжело», известных под названием «Новый Рим. Замок св.Ангела». «Аллея в Альбано» (1824) г.) демонстрирует столь выраженную индивидуальность стиля, что итальянские мотивы щедринских холстов воспринимаются как его собственные «растущие пейзажи». К 1825 году Сильвестр Щедрин стоял на пороге лучшего периода творчества и был готов сконцентрировать русское чувство природы

в многочисленных пейзажах Италии.

За двенадцать лет итальянской жизни художник объездил множество мест. Требуется немало времени, чтобы найти на карте Ариччу, Граньяно, Тиволи, Стабии, Сент-Агату, Амальфи, Анакапри, Альбано, Пестум, Искию, Субиако, Байю, Поццуоли и множество других названий, упомянутых в его письмах.

Кажется, в этой пестроте нет закономерности. Однако тому, кто не затруднится проехать последовательность его поездок, откроется понятная и простая логика «итальянской географии» петербургского пейзажиста. В римские периоды жизни (1818—1819, 1821—1825) Сильвестр Щедрин путешествовал, постепенно отдаляясь от Рима, сначала на северо-восток (Тиволи, Субиако), затем на юг Римской Кампаньи (Альбано, Аричча). В 1819—1821 и в 1825—1830 годах, когда художник жил в Неаполитанском королевстве (Королевстве обеих Сицилий), он отдалялся от Неаполя, перемещаясь по дуге Неаполитанского залива: в 1819—1821 годах, главным образом, в Портичи, Резину, Кастелламаре и Граньяно, в 1825—1830 годах — в Сорренто, на Капри и в Амальфи.

Нет сомнения, что доминанты «итальянской географии» С.Ф.Щедрина — это Рим и Неаполь. Однако изучая жизнь и творчество художника, как-то незаметно убеждаешься в том, что по совокупности значений в жизни, судьбе и творчестве центральным местом является все-таки Сорренто.

В России этот город ассоциируют, главным образом, со сладчайшей мелодией Куртиса, столетие которой отмечалось в 2002 году. В массовом сознании это — божественный уголок земли, восхитительный и загадочный. Разительная непохожесть реального Сорренто на воображаемый вряд ли что-то меняет. Идеальный образ причудливо сопрягается с реальностью, и в подлинный Сорренто хочется возвращаться снова и снова, несмотря на то, что в жаркие дни на сегодняшней



Корсо Италия иногда нечем дышать от автомобильных выхлопов.

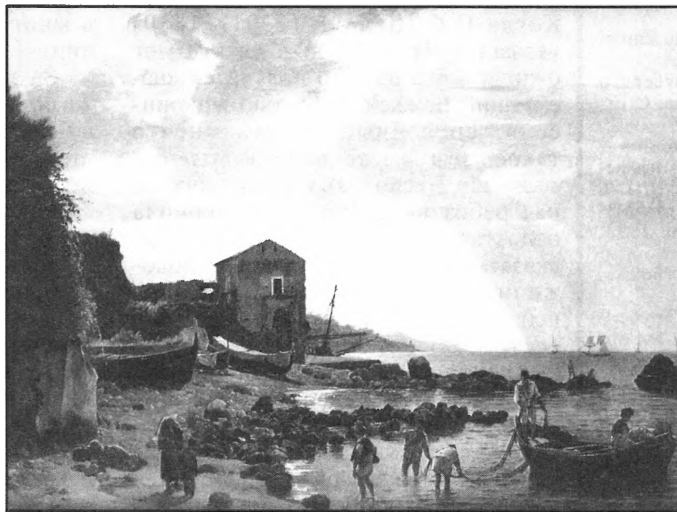
В письмах Щедрина Сорренто упоминается 56 раз. Впервые — 23 июня 1825 года в письме к брату Аполлону в Петербург, отправленному сразу по приезде в Неаполь. Описав скверный постоянный дом на Понтийских болотах, где Сильвестр Щедрин и Александр Тон (гравер и архитектор, старший брат более известного архитектора Константина Тона) заночевали по дороге из Рима в Неаполь, художник упоминает о том, что «скоро по делам должны будем разехаться, я отправлюсь в Сорент, а Тон в Пуццоли».<sup>5</sup> Однако болезнь («непредвиденный случай»), о которой мы узнаем из письма художника в Рим от 25 июня ближайшему другу скульптору Самуилу Гальбергу, задерживает его в Неаполе.<sup>6</sup> Ненадолго, ибо 5 июля он сообщает тому же С.И. Гальбергу, что уже неделю живет в Сорренто, в гостинице («трахтире») «Dona Rusa Magna».<sup>7</sup> По какой-то причине ее облюбовали художники, и в тот раз С.Ф. Щедрин встретил здесь кого-то из знакомых немцев. Заметим, что гостиница существовала до конца XIX века под названием «Hôtel des Artistes». Впоследствии она была преобразована в художественную галерею «La Rosa Magna» и в этом качестве остается и поныне.

В первый приезд С.Ф. Щедрин прожил в Сорренто два летних месяца и большую часть осени, за исключением двухнедельного пребывания в ненастном Амальфи, откуда было невозможно выехать («противные ветры и бури меня заставляют сидеть как ссылошного в прескучном трактире»<sup>8</sup>), и кратких деловых визитов в Неаполь: отсюда он пишет брату Аполлону: «Соррент земля прелестнейшая, вообрази себе леса — апельсиновые, лимонные, под тенью коих прогуливаешься; жить очень дешево, сегодня я опять туда отправлюсь».<sup>9</sup>

Дешевизна, множество иностранных художников, приезжавших летом в Сорренто, который прямо-таки начинал «дышать искусством», удобные для художников квартиры (в отличие от Неаполя, их было легко найти), натурщики и костюмы (и с теми, и с другими здесь также было проще) — все делало Сорренто привлекательным для русского живо-

писца. «Сначала я должен был рассылать искать мне оборванных и запачканных нищих и пьянюшек всякого рода, но когда оне узнали, что им за ето платят, то мне от оных не было отдыху, я не мог выглянуть в окно, как в разные голоса мне кричали: “Ecelenza, напишите меня, смотрите, как я оборван, смотрите, как я запачкан”».<sup>10</sup>

Нельзя забывать, что до 1825 го-



С.Ф.Щедрин. Берег Сорренто с видом на острова Искию и Прочиду. 1826.

да по крайней мере, несмотря на некоторые вольности в пейзажировании, Сильвестр Щедрин в целом оставался классицистом. Слова поэта «им были портики нужны, Везувий, мрамор, храм Киприды» относятся к нему в полной мере, и замечание А.М. Эфроса «Щедрин приехал для руин»<sup>11</sup> совершенно справедливо (курсив мой. — М.Е.). Приехал, да. Но, видимо, детство на Петербургском острове сформировало глаз художника в большей степени, нежели регламент Академии художеств. И это скоро обнаружилось. Первый (октябрь 1818 — июнь 1819) римский период, первый неаполитанский (1819—1820 гг.) и половина второго римского (1821—1825 гг.) ушли на борьбу за новое зрение. Результатом стало преодоление непрменной римской классики и создание картин, в которых определились некоторые важные черты живописных реформ художника: концептуальная смена мотивов, движение от перегретых к холодным цветам палитры, работа циклами, интерес к модификациям одного мотива, световоздушные вариации, контражур и т.п. Все это, однако, не означало, что художник был готов писать демисезоны или пейзажи настроения. Он преодолел особенности классицистической ре-

жиссуры, но сохранил убеждение в том, что мотив пейзажа — прекрасная натура. В представлении чело века его времени, прекрасная пейзажная натура — это солнце, голубое небо и синее море. Иными словами, лето. Так Сильвестр Щедрин и работал. Летом он писал виды с натуры, а в «дурные погоды» заканчивал их (не случайно он говорит о «пейзажной привычке горевать в дурную погоду»<sup>12</sup>). Но, обратившись к природе, он все дальше уходил от классики, руин и никогда больше не писал ни Римского Форума, ни Колизея. Если добавить к этому природную склонность художника к «деревенской» («ландшафтной») жизни, создается впечатление, что Щедрин нуждался в какой-то новой — «неримской» — среде, чтобы продолжить пейзажные реформы.

«Прекрасной натурой» и стал Сорренто, небольшое селение на высоком живописном берегу Неаполитанского залива, которое в 20-е годы XIX века едва ли можно назвать городом, деревень же в русском понимании в Италии нет вовсе. Сорренто находится недалеко от Неаполя.<sup>13</sup> А Неаполь — это столица, русская дипломатическая миссия, почта, наконец. Конечно, непременно должно было быть море. Оно присутствует почти на всех полотнах художника, написанных в 1825—1830 годах (за исключением некоторых «Веранд» и двух интерьеров — лозаннского (1829) и римского (1830), написанных во время путешествия по Швейцарии и Северной Италии). Прекрасные виды, куда ни отправиться, повсюду. Напротив — Везувий, Неаполь, острова западной части залива — Иския, Прочиды; рядом — Капри, Амальфи, Пестум. Город, с его волшебной красотой и живописностью, пребывает в их обрамлении.

В конце лета все спуска к морю («калаты») обычно перекрывали досками, отчего «Сорент» лишался «много прелести».<sup>14</sup> «Теперь, — писал Сильвестр Самуилу Гальбергу, — чтоб работать виды морские, надобно ездить в лодке. Однажды море немножко волновалось, мой маринарь — превеликая скотина, <...>, подавая мне лодку, отодвинулся в то время, когда я уже ступил одной ногой на борт. Чтoб избавиться от сего фиглярного положения и верного падения всюю особой в море,

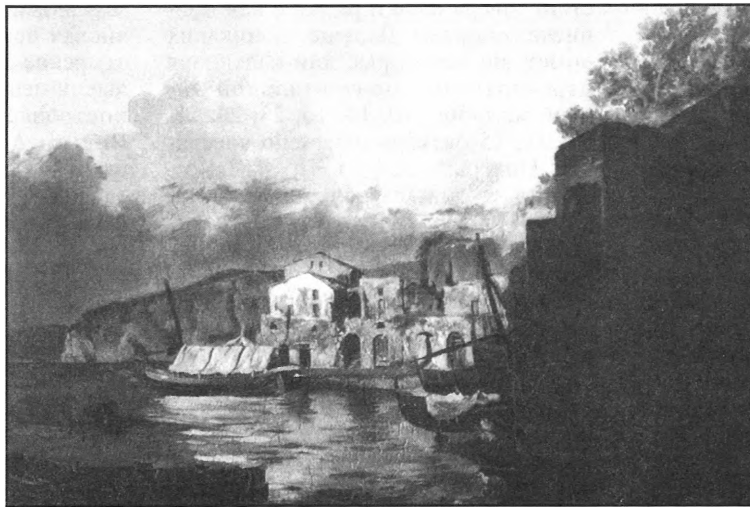
я снял ногу с борта, но уже потерял баланс, и потихонку, полегонку спустился по грудь в море, державшись одной рукой за лодку, а другую за пристань. От сего падения, — заключает Щедрин, — хотя и бывшего вскоре после обеда, других следствий не было, как только небольшой испух, и поболели руки от всякаго положения».<sup>15</sup>

Осенью, бывая в Неаполе наездами, Щедрин скучал и вновь торопился в Сорренто заканчивать работы, начатые летом. Сколько картин написано в Сорренто в 1825 году? Трудно сказать. Одной из первых был вид, взятый «в Сорренте, где виден дом Тасса на ближайшей скале»,<sup>16</sup> выполненный по заказу миланского маркиза Буски. Этой картиной открывается целая серия видов соррентийского берега, известных сегодня под названием «Малая гавань в Сорренто близ Неаполя (с «домом Торкватто Тассо»)», датированных 1825—1828 годами. «Дом Тасса», взятый с очень низкой точки зрения, стал основным мотивом не менее пяти картин этой серии.

1825—1830 годы — период расцвета творчества Сильвестра Щедрина. В эти годы им написаны лучшие, самые известные пейзажи: весь цикл «веранд», которые большей частью писались по соррентийским мотивам, в их числе «Веранда, обвитая виноградом» и «Терраса на берегу моря» (обе — 1828 г.) и «Терраса на берегу моря. Местечко Капуччини близ Сорренто» (1827 г.), та, где у художника «стоял на натуре поп».<sup>17</sup> Лишь блистательный холст «На веранде (на острове Искии)» 1829 года (в котором чувствуется что-то личное) написан под впечатлением июньской поездки на остров, когда художник, незадолго до путешествия по Северной Италии и Швейцарии с княжной Е.М.Голицыной и графиней Е.А.Воронцовой, пользовался тамошними «минеральными банями» по рекомендации врачей.

В эти последние пять лет жизни написаны все «гроты» — соррентийские, каприйские и другие, серия видов Вико, местечка в окрестностях Сорренто, и прекрасный (возможно, лучший, представляющий все разнообразие щедринского пейзажиро-

вания) цикл работ по мотивам соррентийской Марина ди Капо Черво, более известной как Марина Пиккола. Цикл демонстрирует развитие и потенциал пейзажа Сильвестра Щедрина: здесь и жанр, и изображение прекрасной природы, и пленэр, и выразительность, и глубина переживания мотива. Щедрин не «кончил пленэром»,<sup>18</sup> а освоил его, расширив возможности живописи; он



С.Ф.Щедрин. Малая гавань в Сорренто. 1828—1829.

внимателен к рефлексам, умеет сохранить индивидуальные особенности природы не в ущерб картинной форме, его фактура передает некоторые особенности формостроения. Теперь он мог писать состояния мира, оттенки настроения, демисезоны и иное — отличное от академического — пространство. Для этого ему стали не нужны стаффаж, элементы символизации, экзотика, академические эффекты. В пределах самого простого мотива Щедрин добивался многого пронзительным печальным светом или сгущенной тьмой, чего в те времена не умел делать ни один европейский пейзажист.

Весной 1826 года впервые дала знать о себе болезнь, ставшая причиной смерти художника. Она развивалась приступами: их календарь стал фактором, определяющим периоды его творческой активности. 18 мая С.Ф.Щедрин написал С.И.Гальбергу из Неаполя о том, что «преглублая судьба» прибавила к другим его болезням разлитие желчи. «Глаза, лицо, грудь и плечи зделались шафраннаго цвета, я потерял охоту к занятиям и более двух недель не брал кисти в руки».<sup>19</sup>

В июле, в Сорренто, «желтушная болезнь миновалась». «Теперь я каж-

дый день купаюсь в море, — с облегчением пишет Щедрин, — и чтоб это не было по пустякам, то вместе с оным учусь плавать и уже оказал успехи, проглотив порядочной графин морской воды, действуя руками превосходно, но лишь подыму ноги, то головою тотчас вниз».<sup>20</sup>

Осенью наступило ухудшение. В течение двухнедельного пребывания в Амальфи он болел дважды. Художника мучат лихорадка, головная и желудочная боль. «В таком положении вспомнишь о пенисионе, не нужно было жертвовать своим здоровьем».<sup>21</sup>

В октябре 1826 года Сильвестр пил минеральную воду в Вико, но это не принесло облегчения. Правда, чувство юмора ему не изменило: «Чтоб одним словом решить мое положение, то предоставляю судить о сем вашему воображению, — пишет он в очередном письме С.И.Гальбергу. — Бывают дни, в которые я не мог и двух небольших стаканов вина выпить. На что такая жизнь походит?»<sup>22</sup>

Вслед за обострением наступило длительное затишье. В письмах Щедрина нет ни слова о «совершенно неаполитанском разлитии желчи». Возможно, художнику казалось, что пришло выздоровление, однако затаившаяся болезнь подспудно разрушала организм. В октябре 1828 года, когда С.И.Гальберг по вызову президента Академии художеств А.Н.Оленина уехал в Россию, писать о болезнях стало некому: в Петербурге была больная мать, которую Сильвестр опасался беспокоить тревожными известиями. Единственный раз, в письме С.И.Гальбергу от 28 марта 1829 года, отправленном в Петербург, Сильвестр проговаривается о том, что уже четвертый месяц не пьет вина: «врачи запретили».<sup>23</sup>

В мае 1829 года письмо к брату после упреков в том, что Аполлон редко пишет, описания великолепного морского парада в Неаполе и рассказа о неаполитанских нищих Сильвестр нехотя сообщил: «Меня посетилла болезнь, та же самая, которую я перенес два года тому назад: желчь разлилась по всему телу, и я желт, как лимон, почему мне нельзя работать, ибо врачи предписали...»<sup>24</sup> Последние слова объясняют причину откровенности: ху-

дожнику необходимо было как-то оправдаться перед многочисленными заказчиками, которые ждали его картин.

В июне Щедрина отправили лечиться на Искию. Там он встречает княжну Е.М.Голицыну и графиню Е.А.Воронцову, которые уговаривают его ехать с ними в Северную Италию и Швейцарию; в их карете есть место. Доктора поездку благословили, полагая, что она пойдет на пользу. В середине августа путешествие началось.

Однако в декабре Сильвестр сообщил Аполлону: «Я сижу в совершенной праздности в Риме, и опять в желтухе».<sup>25</sup> Вояж не принес пользы.

5 марта 1830 года Сильвестр, проведший холодную зиму в Риме, приезжает в Неаполь. Состояние художника ухудшается настолько, что врачи опасаются давать ему лекарства. 5 апреля его отправляют в Сорренто, предписав строгую диету: три раза в день молоко и говядина в полдень.<sup>26</sup> Сюда он приезжает 6 апреля. Выглядел Сильвестр так ужасно, что старухи, глядя на него, плакали, а знакомые не узнавали.<sup>27</sup> Доктора спорили о причинах болезни. От отчаяния Сильвестр менял лекарей, и, видимо, не всегда удачно, делал глупости, голова его кружилась «от советов и лекарств, от мазей, пиавиц и шпанских мух».<sup>28</sup> Его упрекали в упрямстве, пожаловали в сумасшедшие, прошел слух о том, что жить ему осталось месяц. Больше того, в Рим пришло известие о его смерти.

После трехмесячного пребывания в Сорренто, «наскучив всеми дрязгами»<sup>29</sup> и не дождавшись улучшений, Сильвестр (2 июля) отправился в Вико. 3 июля он начал пить козье молоко, 10 июля — минеральную воду.<sup>30</sup> Через месяц состояние его здоровья улучшилось настолько, что 11 августа он смог пройти пешком из Вико в Сорренто: около 10 километров по дороге, проходящей через «гору нешуточную».<sup>31</sup> Похоже, что в середине августа Щедрин ездил на 2–3 дня на Капри<sup>32</sup> (в литературе упоминаний об этой поездке нет). 24 августа Сильвестр отправился на Искию с визитом к графине Е.А.Воронцовой и княжне Е.М.Голицыной. Он пользовался лечебными минеральными банями Касамиччола, поскольку задержался на острове, возможно, до 1 сентября.<sup>33</sup>

В начале сентября Щедрин возвращается в Сорренто, откуда 7-го числа пишет письмо, ставшее последним, адресованное Аполлону и его жене Екатерине Ивановне. Письмо заканчивается словами: «Я иногда

мысленно переносюсь между вами, бог милостлив и может быть скоро увидимся».<sup>34</sup>

Сентябрь он провел в Сорренто. 30 сентября приехал в Амальфи. Слова «сентября 30 приехал в Амальфи»<sup>35</sup> — последние в его записях. В альбоме рисунков Сильвестра Щедрина сохранился календарь октября и ноября месяцев 1830 года — колонки цифр, набросанные его рукой.<sup>36</sup> В календаре перед 1 октября стоит цифра «30» и рядом с ней приписка: «приех». Дальше — никаких помет, но некоторые дни календаря перечеркнуты горизонтальной линией (октябрь: 10, 14, 16, 23, 24, 28, 30, 31; 15 октября отмечено крестиком. Ноябрь: 1, 3, 4, 5). Что это? Возможно, художник зачеркнул *потерянные для работы дни*, когда болезнь обострялась. Легко заметить, что к началу ноября их стало больше. Были ли 3, 4, 5 ноября последними днями, когда художник находился в сознании?

Из письма его друга генерала Р.А.Винспьера в Петербург мы знаем, что в Амальфи Щедрин «дался какому-то шарлатану, убедившему его продолжать лечение, чтобы вовсе искоренить болезнь: ежедневно задавал ему сильные лекарства и вместе с тем теплые ванны, чем довел Щедрина до такой слабости, что только на руках могли его донести в Сорренто, умирающего и в беспамятстве».<sup>37</sup> Возможно, беспамятство и наступило 5 ноября; во всяком случае, следующий день Сильвестр уже не смог отметить. Что касается «донести в Сорренто», то и по нынешним меркам от Амальфи до Сорренто 15 километров пути, большая часть которого — серпантин над пропастью. В те времена этой дороги не было. Сообщение с Сорренто осуществлялось морем вокруг мыса Кампанелла, что составляет километров сорок. Значит ли это, что Сильвестра несли через горы на руках? На этот вопрос нет ответа.

Так или иначе, его принесли в Сорренто 7 ноября в половине пятого пополудни. Поместили в том самом «доме Тасса», который служил мотивом его соррентийских пейзажей. Утром 8 ноября страдания больного усилились. К вечеру, когда стало ясно, что он умирает, позвали священника. Последними словами художника было: «Все кончено...»<sup>38</sup> В четверть девятого Сильвестр Щедрин умер.

Русский посол в Неаполе граф Г.Э.Штакельберг, «извещенный священником», прибыл в Сорренто. Он и проводил Сильвестра Щедрина до

места погребения. О других соотечественниках, шедших за гробом, свидетельств нет.

Художника похоронили в алтарной части церкви монастыря Сан Винченцо, на берегу Неаполитанского залива между Марина Гранде и Марина Пиккола, столь любезных сердцу художника. В 1835 году монастырь был передан иезуитам, а в 1860 году, после объединения Италии, и вовсе закрыт. В 1873 году этот земельный участок приобрела итальянская семья де Мартино, и монастырские здания превратились в жилые помещения. В 1905 году землю с постройками приобрел американец Вильям Астор, которому не нужны были ни церковь, ни монастырские здания.<sup>39</sup> Прах Сильвестра Щедрина и надгробный горельеф (его основной автор — скульптор Самуил Гальберг,<sup>40</sup> ближайший друг Сильвестра) перенесли на городское кладбище Сорренто.

В 1844 году Сорренто посетил Н.А.Рамазанов, скульптор, критик и историк искусства. Он побывал в церкви Сан Винченцо (в те времена она уже называлась церковью Иезуитов) и видел «небольшую каменную плиту, на которой по-латыни начертано имя Сильвестра Щедрина». «Мы и спутники наши, — вспоминал Н.А.Рамазанов, — невольно пали над его могилою и неслышимо сотворили молитву».<sup>41</sup>

В 1845 году два известных русских гравера, Н.И.Уткин и Ф.И.Иордан, тоже побывали в Сорренто и по возвращении в Рим рассказывали о том, что памятник С.Ф.Щедрина уже поставлен. «Мы не могли довольно надивиться, с какою любовью и уважением жители Сорренто обоих полов, подходили к бронзовому изображению нашего художника; они даже целовали его ногу и заставляли целовать ее своих детей», — передает рассказ Н.И.Уткина и Ф.И.Иордана Н.А.Рамазанов.<sup>42</sup>

В своих «Записках», изданных много лет спустя, Ф.И.Иордан поведал еще более удивительные подробности. Он и Н.И.Уткин взяли чичероне, который привел их к церкви Иезуитов, дабы показать могилу С.Ф.Щедрина. Когда двери церкви открылись, «крестьянки, — пишет Ф.И.Иордан, — с детьми на руках, прямо отправились к какой-то темной доске, прикрепленной к стене, пали перед нею на колена, крестились и молились. Я спрашиваю моего чичероне: “Где же лежит сэр Сильвестро?” Он таинственно указал на темную доску, у которой молились крестьянки, и шепнул мне на ухо:



«сэр Сильвестро святой человек»<sup>43</sup>. Послушник иезуитского ордена, к которому Ф.И.Иордан обратился за разъяснениями, ответил: «Могила вашего земляка весьма чтится окрестными поселянами, но, как это случилось, я не могу вам объяснить. Говорят, что он был очень добрый человек, помогал бедным, и что его могила и сотворенная над нею молитва исцеляют страждущих детей. Вы найдете здесь ежедневные матерей с грудными детьми, и они уверяют, что получают тут исцеление».<sup>44</sup>

Сильвестр Щедрин прожил тридцать девять лет: двадцать семь в России и двенадцать в Италии. В 1825 году он впервые приехал в Сорренто, здесь создал лучшие свои произведения, здесь умер и похоронен. И если когда-то Н.А.Рамазанов свидетельствовал, что «двадцать лет спустя по смерти Щедрина имя его не произносится в Сорренто без чувства признательности и восторга»,<sup>45</sup> то и сегодня в городе достаточно людей, для которых Сильвестр Щедрин — это больше, чем имя, вписанное между именами Фенимора Купера и Гектора Берлиоза на мемориальной доске, установленной муниципалитетом Сорренто в честь знаменитых людей, посетивших город в разное время.<sup>46</sup> Так что, кажется, достаточно оснований считать, что Сорренто занимает исключительное место в творчестве, судьбе и «итальянской географии» русского художника.<sup>47</sup>

Все прошло — нестерпимая жара, плохие погоды, болезни «мучившие беспрестанно», одиночество, сомнения, тоска по родине. Остались марины и перголаты художника, и Россия, и Италия, и все, что было.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Бенуа А.Н. Русская школа живописи. М., 1997. С.87; Бенуа А.Н. Художественные письма. 1930—1936. М., 1997. С. 320. (Курсив А.Н.Бенуа).

<sup>2</sup>Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 87. (Курсив А.Н.Бенуа).

<sup>3</sup>Рамазанов Н.А. Несколько писем Сильвестра Федосеевича Щедрина из-за границы // Художественный сборник: Изд. Московского об-ва любителей художеств. Под ред. графа А.С.Уварова. М., 1866. С. 183—184.

<sup>4</sup>Там же. С. 184.

<sup>5</sup>Переписка Сильвестра и Аполлона Щедриных. Италия — Россия. 1825—1830 / Сост., автор. ред. текстов, вступ. ст. и коммент. М.Ю.Евсевьев. СПб., 2001 (далее: Переписка). С. 26.

<sup>6</sup>Отдел рукописей Российской Национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 1000. Оп. 1, С. Ф. Щедрин, 1825. Л. 3—3 об. Большая часть текстов писем С.Ф.Щедрина к С.И.Гальбергу опубликована в кн.: Сильвестр Щедрин. Письма / Сост и авт. вступит. ст. Э.Н.Ацаркина. М., 1978. (Далее: Сильвестр Щедрин. Письма.) Однако в ряде случаев письма опубликованы в несовершенной редакции. Когда мы хотим, цитируя фрагменты писем, приблизить тексты к грамматике подлинника, купюры восполнить, а датировки уточнить, то ссылаемся на подлинник письма, хранящийся в том или ином архиве или рукописном собрании.

<sup>7</sup>Сильвестр Щедрин. Письма. С. 103.

<sup>8</sup>Письмо С. И. Гальбергу от 15 ноября 1825 г. // ОР РНБ. Ф. 1000. Оп. 1. С. Ф. Щедрин. 1825. Л. 9, 9 об.

<sup>9</sup>Письмо от 1 сентября 1825 г. // Переписка. С. 29. В подтверждение того, что «жить очень дешево», в другом письме он спрашивает С.И.Гальберга: «Не надобно ли вам чулок купить? Здесь, то есть в Сорренто продают сходно и довольно порядочные бумажные на мою ногу длинные чулки, я плачу 5 карлинов, а полу чулки стоят 20 гранов, то напишите мне немедленно, я вам перешлю». (Письмо С.И.Гальбергу от 21.10.1827 г. // ОР РНБ. Ф. 1000. Оп. 1. С.Ф.Щедрин. 1827. Л. 31.)

<sup>10</sup>Письмо А.Ф.Щедрину от 7—9 декабря 1828 г. // Переписка. С. 84. В другом месте он замечает: «Махни только рукой, и явятся пядесят натурщиков к услугам» (Сильвестр Щедрин. Письма. С. 107).

<sup>11</sup>Эфрос А. М. Сильвестр Щедрин // Сильвестр Щедрин. Письма из Италии / Вступ. ст., ред. и примеч. Абрама Эфроса. М.—Л., 1932. (Далее: Сильвестр Щедрин. Письма из Италии). С. 30.

<sup>12</sup>Письмо С.И.Гальбергу от 20 сентября — 16 октября 1826 г. // ОР РНБ. Ф. 1000. Оп. 1. С.Ф.Щедрин. 1826. Л. 29 об.

<sup>13</sup>49 км.

<sup>14</sup>Письмо С.И.Гальбергу от 31 августа — 3 сентября 1825 г. // ОР РНБ. Ф. 1000. Оп. 1, С.Ф.Щедрин, 1825. Л. 7 об. Иногда С.Ф.Щедрин в компании совершал прогулки верхом по соррентийским окрестностям. «В одной из сих прогулок на Сент Агата мне попался мул невзнузданной, — рассказывал он в письме к С.И.Гальбергу, — а эта порода не слишком хорошего воспитания, почему, спускаясь с горы уже в сумерках и по узинкой тропинке, он начал попрыгивать. Я предчувствовал беду и хотел сойти, но увы! Некуда было соскочить, с одной стороны горы на отвес, с другой овраги, наполненные камнями. Вскоре мы въехали в чашу, но тропинка все еще была чрезвычайно узка, наконец мой мул дорвался небольшой площадки, его скотская кровь разыгралась, дал волю своим ногам, запрыгал, залегал, подпрыгивал лопнула, и я с седлом через голову упал в кустарник, сквозь кустарник в яму; по счастью земля была мягкая, и я не притчинил себе вреда».

<sup>15</sup>Письмо С.И.Гальбергу от 20 сентября — 16 октября 1826 г. // ОР РНБ. Ф. 1000. Оп. 1. С.Ф.Щедрин. 1826. Л. 28—28 об.)

<sup>16</sup>Там же. Л. 28. об.

<sup>17</sup>Письмо С.И.Гальбергу от 28 ноября 1825 г. // ОР РНБ. Ф. 1000. Оп. 1. С. Ф. Щедрин. 1825. Л. 10.

<sup>18</sup>«Вчера у меня стоял на натуре поп, которой от меня не хотел принять денежного подарка, как с тем только, естли я хочу, чтоб он сказал обедню для моего батюшки; мне нельзя было не согласиться, и так на небесах

большая будут хлопоты: для кого обедню говорили, того нет в честилище». (Письмо к А.Ф.Щедрину от 13 ноября 1827 г. // Переписка. С. 64.)

<sup>18</sup>Эфрос А. М. Сильвестр Щедрин // Сильвестр Щедрин. Письма из Италии. С. 30.

<sup>19</sup>Письмо С.И.Гальбергу от 18 мая 1826 г. // ОР РНБ. Ф. 1000. Оп. 1. С.Ф.Щедрин. 1826. Л. 21.

<sup>20</sup>Письмо от 13 июля 1826 г. // ОР РНБ. Ф. 1000. Оп. 1. С. Ф. Щедрин. 1826. Л. 23.

<sup>21</sup>Письмо С.И.Гальбергу от 20 сентября — 16 октября 1826 г. // ОР РНБ. Ф. 1000. Оп. 1. С.Ф.Щедрин. 1826. Л. 28.

<sup>22</sup>Там же. Л. 29.

<sup>23</sup>ОР РНБ. Ф. 1000. Оп. 1. С. Ф. Щедрин. 1829. Л. 2.

<sup>24</sup>Переписка. С. 97.

<sup>25</sup>Там же. С. 107.

<sup>26</sup>Памятник искусств и вспомогательных знаний. СПб., 1841. Тетр. 10. С. 9—10. (Далее: Памятник.) В письме к Аполлону от 7 сентября 1830 г. С.Ф.Щедрин очень остроумно воспроизвел обсуждение его диеты неаполитанскими докторами. «Мой лекарь, г. Канжано, открыл заседание длинным описанием моей болезни. Доктор Пастильони, имеющий здесь обширную репутацию, отвечал на оное обширной проповедью, заключение коей была диета. Канж: мне велел питаться мясным, дабы возвратились прежние силы, д. Пастил: запретил вовсе мясное. Кан: запретил все рыбное, Па: велит питаться зеленью. Ка: запретил есть фрукты, Пас: не употребляй никаких напитков и не пей вина. Кан: повторил, и не пить кофей, Паст: не занимайся любовью. Канж: и не работай, и так далее; оне договорились до того, что мне ни пить, ни есть не надо, а только разъезжать на осле, в сем оне оба были согласны». (Переписка. С. 116.)

<sup>27</sup>Переписка. С. 116.

<sup>28</sup>Там же. С. 115.

<sup>29</sup>Переписка. С. 115.

<sup>30</sup>Отдел рисунка Гос. Русского музея (ОР ГРМ), А 137/III. Альбом С.Ф.Щедрина. Л. 13 об — 14.

<sup>31</sup>Памятник. С. 10.

<sup>32</sup>Альбом. Л. 13 об.

<sup>33</sup>Там же.

<sup>34</sup>Переписка. С. 117.

<sup>35</sup>Альбом. Л. 11 об.

<sup>36</sup>Там же.

<sup>37</sup>Сильвестр Щедрин. Письма из Италии. С. 395.

<sup>38</sup>Памятник. С. 11—12.

<sup>39</sup>Чаркина Э.Н. Сильвестр Щедрин. М., 1978. С. 174.

<sup>40</sup>Доработан после смерти С.И.Гальберга в 1839 г. его учениками П.А. Ставассером и А.А. Ивановым; отливал барон П.К. Клодт.

<sup>41</sup>Москвитинин. 1852. № 3. Февраль. Т.1. Отд. 1. С. 238 (далее: Москвитинин).

<sup>42</sup>Там же. С. 239.

<sup>43</sup>Иордан Ф.И. Записки ректора и профессора Академии художеств. М., 1918. С. 232.

<sup>44</sup>Там же. С. 233.

<sup>45</sup>Москвитинин. С. 240.

<sup>46</sup>Мемориальная доска установлена в 1933 г. рядом с музеем Корреале.

<sup>47</sup>В 2005 г. исполняется 180 лет со дня первого приезда Сильвестра Щедрина в Сорренто, 175 лет со дня его смерти и 100 лет как прах художника был перенесен из церкви Сан-Винченцо на соррентийское городское кладбище.

# «Да вознесется на дальнем Западе православный храм с сияющими крестами и куполами!»

(О русском церковном строительстве в Италии)

Михаил ТАЛАЛАЙ

В заголовок статьи мы вынесли слова священника о. Иоанна Восторгова (расстрелянного в 1918 году за «контрреволюцию»). Деятельно участвуя в устройстве паломнического подворья в Бари, где почивают мощи Николы Чудотворца и куда стремится сердце любого верующего россиянина, о. Иоанн не раз ездил в Италию. Однажды, вернувшись из очередной поездки в Бари и отчитываясь в Москве на собрании Императорского Православного Палестинского общества, курировавшего «барградское» строительство, он и воскликнул: «Да вознесется на дальнем иноверном Западе православный храм с сияющими крестами и куполами!»<sup>1</sup> Этот его возглас в афористической форме передает пафос русского церковного строительства в Западной Европе, в особенности важного в цитадели католицизма, в Италии.

Как и зачем наши соотечественники пускались в такие трудоемкие и дорогостоящие предприятия вдали от родины?

Храмостроительство отражало многие процессы: развитие дипломатических отношений России с итальянскими государствами и, после завершения Рисорджименто, с объединенным Итальянским королевством, возникновение на Апеннинах русских колоний, православное самосознание русских, проживавших в «католическом окружении», массовое движение в Италию русских паломников (в Бари и Рим) и курортников (на Ривьеру и в Альпы).<sup>2</sup>

Деятельность русского православия за рубежом в дореволюционный период являлась своеобразным выражением византийского принципа «симфонии» между Церковью и государством. Этот принцип согласуется с представлением о православной Империи, где духовная и материальная жизнь подданных протекает под гармоничным согласием двух начал — императорского и патриаршего. В России, с упразднением при Петре I патриаршества, государственный характер Церкви стал явственен. Таким образом, государ-

ство и Церковь становились неразделимым целым, выступавшим таковым и на международной арене. Именно в зарубежье, где максимально требовалось утверждение престижа страны, механизмы «симфонии» государства и Церкви срабатывали в наиболее выраженных формах: одной из таких форм и стало учреждение приписанных к дипломатическим представительствам храмов (их содержание ложилось ощутимым бременем на государственную казну, и зачастую их возникновение не было вызвано реальными нуждами православных подданных России, проживавших за границей).

Знаменательно, что самые первые храмы возникли именно при дипломатических структурах Российской империи: в «географии» посольских храмов на Апеннинах можно проследить влияние ее внешней политики, отношений с итальянскими государствами и объединенным королевством. Появление церкви со «штатом» служило несомненным признаком хорошо развитых связей с тем или иным государством. В этом смысле показателен факт существования посольского храма в Неаполитанском королевстве, где колонии россиян практически не было, но где у России существовали традиционные дружественные связи: неаполитанский храм был упразднен лишь с «упразднением» самого королевства в 1860 году. Напротив, Пьемонт, с которым Россия имела неровные, порой драматические отношения (в Крымскую войну государства оказались даже в станах врагов), так никогда и не увидел посольского храма.

На развитие православной Церкви в Италии сильное влияние оказала католическая специфика этой страны. Естественным в этом случае было первоначальное противодействие со стороны католического духовенства распространению здесь «схизматической» Церкви (немало предрешенный против восточного христианства существовало и в народной среде). Это еще на начальном этапе создания православных русских храмов привело к тому, что

они могли быть устроены либо при посольствах, пользующихся правом экстерриториальности, либо при частных домах российских подданных, осевших в Италии (Бутурлиных, Голицыных, Демидовых).

До объединения страны наиболее веротерпимыми были Пьемонт и Тоскана. Закон Пьемонтского королевства 1848 года уравнивал в правах религиозные конфессии, что и позволило русской колонии в Ницце выстроить в 1859 году первый в Западной Европе приходской русский храм (Ницца вскоре отошла к Франции). С возникновением объединенного королевства этот закон был распространен на всю его территорию. С того периода в разных уголках Италии стали возводить русские церковные здания, — однако еще долго католическое духовенство крайне сдержанно относилось к этому явлению. В церемонии закладки православных храмов оно, например, никогда не принимало участия, несмотря на официальные приглашения.

Зато очень быстро развивались отношения с жителями Италии, православными «по происхождению» — греками, сербами, румынами, болгарями и другими: Русская Церковь считала прямой обязанностью, — ее поощряло государство, — их опекать и окормлять. Известно, что Россия полагала себя защитницей православных на угнетенном мусульманами Востоке. Подобный «протекторат» распространялся и на православных (весьма малочисленных) на Западе. В первую очередь, это касалось греков, давно обитавших на Апеннинах. Русское правительство пыталось даже рассматривать греческие церкви в Италии как подчиненные российскому священноначалию; в тех же городах, где греческих церквей не было, греки, естественно, становились прихожанами русских храмов.

История русской религиозной жизни в Италии дает обширный материал к выяснению места Православия в русском самосознании. Вне сомнения, большинство русских в за-

рубежье действительно чувствовали православие «родной верой», глаголю связанной с культурой и историей: особенно ярко пишет об этом на страницах своего дневника граф М.Д.Бутурлин.<sup>3</sup> Ностальгия по родине сопутствовала многим церковным начинаниям. Вместе с тем, укрепление национальной Церкви и оформление национальных форм богослужбной жизни (литуургический язык,

Италия начиная с середины XIX века увидела русскую политическую эмиграцию (назовем самые яркие имена рассматриваемого периода: Бакунин, Кулешова, Горький). Но это была как бы совсем иная Россия, не имевшая ничего общего с прихожанами российских посольских храмов в Риме и Флоренции.

Очень часто истокам той или иной церковной инициативы предшество-

школ. Тем самым любой акт становился, с одной стороны, более значимым, более символическим, с другой стороны, — русские прихожане не могли не учитывать католический контекст, а кроме того, им приходилось сотрудничать с местными мастерами и строителями.

Предоставляем читателям общее описание убранства русских храмов на территории Италии. Несмотря на высокое художественное значение храмов, до сих пор существовали лишь отдельные брошюры, распространяемые внутри церквей. Все элементы этого описания составлены в результате натурного изучения и архивных поисков в пяти так называемых «исторических» русских храмах: во Флоренции, в Риме, в Мерано, в Сан-Ремо и в Бари.

### ФЛОРЕНЦИЯ Via Leone X, № 8

Участок, на котором расположена церковь, выстроенная в 1899—1903 годах, огорожен великолепной кованой оградой с двумя монументальными воротами, отлитой в мастерской Микелуччи в Пистойе. Главные ворота символически украшены российскими двуглавыми орлами и флорентийскими лилиями. Тот же Микелуччи отлил решетки окон, дверь крыльца и ажурные кресты, позолоченные способом «мордан». Стены из розового кирпича поставлены на цоколь, вытесанный из местных материалов «*pietra forte*» и «*pietra serena*». Резные обрамления дверей, окон и карнизы также выполнены из камня «*serena*» и декорированы майоликовыми розетками. Главная кубическая часть завершена кокошниками и традиционным русским пятиглавием. Купола в начале века доминировали над окружающей постройкой. Они тоже покрыты разноцветными изразцами и увенчаны ажурными вызолоченными крестами «русской формы» — восьмиконечный крест над полумесяцем. Вся майолика, в том числе и та, которая украшает фриз здания, и 52 кокошника с шестикрыльми херувимами была выполнена на фабрике Кантагалли. Папёрть по рисункам петербургского зодчего М.Т.Преображенского (автора общего проекта) покрыта шатром в стиле русских теремов, с разноцветной муравленой черепицей, тоже выполнена Кантагалли. Под шатром, во фронте, установлен мозаичная икона Божией Матерью «Зна-



Русская церковь и Бородинская вилла. Мерано. XIX в.

обряд) вызвало к жизни феномен, осужденный в XIX веке под названием «филетизм». Это явление заключалось в смешивании религиозных и национальных начал, где национальное начинало доминировать над религиозным. Нельзя не усмотреть подобного у некоторых россиян, проживавших за рубежом: православие для них становилось исключительно «родной верой», его национальные признаки преобладали над общехристианскими.

Густой католический фон не мог не поставить вопрос о причинах разделения Церквей и об их различиях. Строгость по отношению к католицизму, естественно, проявляли православные священники — «noblesse oblige». В результате религиозных поисков случалось и обратное — переходы российских подданных в католицизм, что российским государством каралось. Это, однако, не останавливало, в особенности тех, кто навсегда эмигрировал в Италию, как многие графы Бутурлины или княгиня Зинаида Волконская.

вал визит августейших особ, высочайшие указы, верноподданнические устремления богатых аристократов, живших за границей: вне сомнения, русские храмы за границей устраивались преимущественно представителями высших слоев общества.

Нельзя не оценить при этом роль русского церковного присутствия в Италии в деле знакомства католицизма с православием. Храмы в Риме и Флоренции часто посещались и посещаются заинтересованными итальянцами, и хотя контакты русского духовенства с католическим долгое время были ограниченными, впоследствии они все более и более развивались.

Русские православные общины в Италии принимали участие в строительстве и убранстве церквей: прихожане стремились таким образом выразить свои художественно-религиозные идеалы. Особенно интересен этот аспект жизни тем, что строительство осуществлялось вдали от родины, вдали от отечественных

мение» в обрамлении лилий. На южном (правом) и северном (левом) боковых фронтонах в резных киотах установлены парные мозаичные иконы первоверховных апостолов Петра и Павла. Все мозаики были сделаны по картону русского художника Ф.П.Реймана в Венеции фабрикой «Società Musiva Veneziana». Апсида выделена каменным крестом, вмонтированным в стену. Интерьер церкви созвучен общей идее памятника — достойно выразить художественные и духовные ценности русского православия. Схема росписей, разработанная архитектором Преображенским и отцом Владимиром Левицким, инициатором строительства, совместно с группой художников, была представлена видному знатоку православного искусства Н.В.Покровскому, который высоко оценил проект. Действительно, авторы убранства стремились следовать византийской концепции храма, воплощающей «небо на земле» и в зримых формах передававшего христианские представления о человеческой истории, ее начале и конце. Вместе с тем, было учтено особое положение флорентийской церкви, ставшей предательницей православия в католической стране: в росписи были внесены символы из древнеримских катакомб и изображения римских пап, чтимых православной Церковью, а также изображения св. патриарха Фотия, противника «filioque», и святителя Марка Эфесского, единственного из восточных иерархов, не подписавшего Флорентийскую Унию 1439 года. Преображенский изначально собирался выполнить внутреннее оформление церкви в соответствии с художественными традициями XVII века. Но этому решительно воспрепятствовал отец Владимир, нашедший такой стиль «архаическим», «невыносимым для современного вкуса». Так был навязан стиль, близкий к тому, который получил название «васнецовский». На стилистику орнаментов оказал влияние и господствовавший на рубеже XIX—XX веков стиль «модерн». Иначе выглядит убранство нижнего храма, напоминающее домовую церковь Демидовых, князей Сан-Дonato и стилистически относящееся преимущественно к середине XIX века. Храм был построен двухэтажным по предложению отца Владимира: таким образом, сохранялись архитектурные традиции русских северных храмов, с их верхней (холодной, илилетней) и нижней (теплой, или зимней) церквами, а кроме того, создавалась

возможность достойно разместить иконы и иконостас, пожертвованные Демидовыми. Мраморный иконостас верхнего храма поражает посетителей своими прекрасными формами, и не случайно, ибо он является даром императора Николая II. Иконостас, предшествующий этому, из походной церкви Александра I, принадлежал посольской церкви, а в октябре 1899 года был увезен в Россию великим князем Георгием Михайловичем, к явному неудовольствию русских флорентийцев.<sup>4</sup> Отец Владимир, однако, сумел обратить эту потерю в пользу храма: через великого князя и римского посла он походатайствовал перед Николаем II о пособии «от щедрот царских». В мае 1900 года посол Нелидов лично представил царю план и смету иконостаса. Нужная сумма была ассигнована, и новый иконостас, таким образом, заменил прежний иконостас Александра «Благословенного». Как и весь храм, иконостас должен был соответствовать традициям древнерусского искусства, и поэтому Преображенский, создавая его проект, опирался на собранный им в исследовательских поездках материал. Конечно, в России иконостасы резали из дерева, но еще на первых порах было решено использовать мрамор. Все работы по белому каррарскому мрамору произвел резчик из Генуи Джузеппе Нови. Своды храма расписаны по картону М.Васильева, Д.Киплика и А.Блазнава. Орнаментальные работы, также по их картону, созданы итальянскими художниками, за исключением ликов херувимов, которые, по настоянию Преображенского, были поручены русскому мастеру Чепцову. Храм был расписан за один зимний сезон: с октября 1902-го по весну 1903 года. Из бригады русских художников наибольшая задача выпала на долю П.Шарварока, который подорвал свое здоровье, расписывая холодный и сырой храм, и вскоре по возвращении в Россию скончался. По левую сторону от здания, на том месте, где находилась временная церковь, был установлен памятный знак в память отца Иоанна Левицкого — так его родитель, священник Владимир Левицкий, почтил трагическую преждевременную смерть сына, который намеревался в будущем стать настоятелем флорентийского храма.<sup>5</sup>

## РИМ

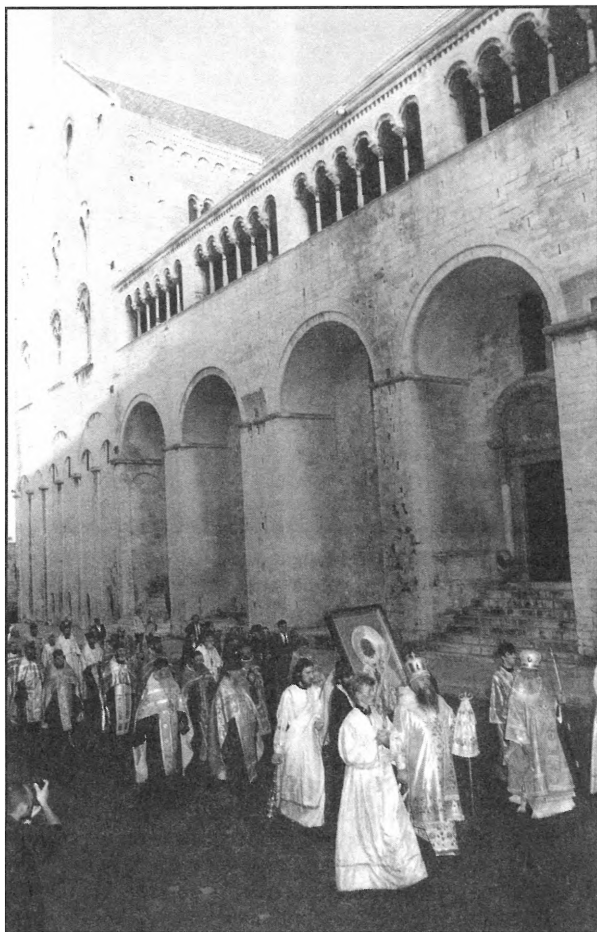
Via Palestro, № 69

Русский посольский храм в XIX веке кочевал из одного палатца в другой, располагаясь в помещениях, снимаемых русским посольством. Дипломатические службы, ставшие советскими, пытались завладеть церковной собственностью, но эти попытки удалось отринуть и устроить независимую приходскую жизнь — благодаря щедрому завещанию княжны М.А.Чернышевой. При устройстве русской церкви в Риме в 1920-х годах трехэтажный особняк на виа Палестро, подаренный общине княжной, был значительно переделан. Под храм была отведена левая половина первого этажа. Строительный проект составили инженер Ф.Поджи и архитектор князь В.А.Волконский, много заботившийся о храмостроительстве. Первоначально предполагалось, что церковь будет иметь в плане форму креста, но, к сожалению, близость соседнего участка не позволила устроить левую «ветвь» креста. Со стороны двора сделали особую пристройку с полукруглой апсидой для передней части церкви (начиная с солеи). Были убраны внутренние перегородки и сооружены арки, придавшие храму уютный вид. Алтарь и предалтарные арки выложены золотой мозаикой и зеленым мрамором, сообщающими залу, особенно при дополнительном освещении, особую красоту и торжественность. На парадной лестнице, при входе в церковь, установлены мраморные памятные доски с выражением молитвенной благодарности строителям Св.-Никольского русского храма: архимандриту Симеону, княжне М.А.Чернышевой и княгине С.Н.Барятинской. Хотя посольская церковь часто «перезезжала» с одного места на другое и подвергалась ограблениям, большая часть старинного и ценного убранства все-таки сохранилась. Подлинным украшением храма стал иконостас, сооруженный в 1830-х годах в основном на средства посла при папском дворе князя Г.И.Гагарина. Композиция деревянного, выкрашенного под мрамор, с позолотой, иконостаса принадлежит К.А.Гону. Однорядный и высокий, в классическом стиле, иконостас напоминает работу этого мастера для Казанского собора в Петербурге. На фризе иконостаса — надпись: «Благословен Грядый во Имя Господне». Иконостас увенчан четырехконечным крестом. Образа иконостаса написаны в академической манере. Наибольшую цен-

ность, конечно, имеют «брюлловские» Царские врата. Художник написал шесть медальонов на меди, диаметром около 35 см каждый. Наиболее выразительны Евангелисты, хотя они и выполнены не по иконописным канонам. Образы Спасителя и Божией Матери написаны художником Гофманом, причем в изображении Богородицы видно влияние (по крайней мере, композиционное)

стас имел и два боковых образа (дарение великой княгини Елены Павловны): их пришлось демонтировать. Это — иконы Св. царицы Елены (акад. И.Ксенофонтов) и Св. великомученицы Екатерины (акад. П.Плещанов), перемещенные теперь в правую боковую часть. На Горнем месте прежде находилось живописное изображение Распятия (худ. Яненко), ныне оно — в церковной ризнице. Уже в 1855 году иконостас был отреставрирован и благоукрашен на средства архимандрита Иакова. В начале века староста Н.А.Протопопов за свой счет снабдил церковь богатой ризницей, утварью, иконами. Он же хотел устроить за правым клиросом придел во имя Святого Алексея Московского — в честь рождения Наследника — цесаревича Алексея, но Святой Синод, по неизвестным причинам, отклонил эту идею. К числу достопримечательностей храма также относятся: чтимая Иверская икона Божией Матери (у клироса), написанная в 1901 году насельниками Святого Афона в память императора Александра III, со словами тропаря и следующей надписью на обратной стороне: «Сия икона Пресвятой Богородицы Иверской или «Вратарница» писана и освящена на Афоне и посылается в безвозмездный дар от русских и других святогорских пустынножителей всем русским и православным в Риме и по всей Италии в благо-

Святителя Иоасафа Белгородского, написанная еще до прославления Святого (над свечным ящиком); крест-мошевик, дар греческого королевича Христофора Георгиевича (в алтаре); малая икона Св. княгини Ольги, дар ее автора, королевны Марии, в память ее матери королевы эллинов Ольги Константиновны; большой образ Божией Матери «Вратарницы», или «Портаитиссы», работа афонского монаха Виктора Каравогеоргаса (на задней стене); 18 малых икон киевских святых, в двух общих рамках, в васнецовском стиле, из мастерской Плахова (в боковом отделении); 14 малых икон-«праздников» в трех общих крестообразных рамках; икона Покрова Пресвятой Богородицы, работа П.Софронова; икона Св.Варвары в серебряном окладе; два витража: слева — Спаса Вседержителя, справа — Божией Матери (по краям соли); большой образ Святой Саввы Сербского, работа Лидии Родионовой, дар братьев-сербов Саввы и Спироски Расковичей (слева, близ поминального столика); образ Божией Матери «Знамение», работа В.Зайцева-Лукомского (в правой боковой части); резной аналой греческой работы с иконой Божией Матери (у левой стены); икона Св.Великомученика и Целителя Пантелеимона и его мощи; икона Св.Великомученика и Победоносца Георгия.<sup>6</sup>



Крестный ход в храме-подворье Святого и Чудотворца Николая в г. Бари. Современное фото.

«Сикстинской Мадонны» Рафаэля. Правая дверь украшена прекрасным храмовым образом Св.Николая Чудотворца (худ. Ф.А.Бруни), левая — образом Св.Александра Невского (худ. А.Н.Марков). Иконы представляют Небесных покровителей двух императоров — Николая I, при котором иконостас соорудился, и Александра I, при котором был основан римский храм. Над Царскими вратами, по канону, было водружено изображение «Тайной вечери» (худ. И.И.Габерцетель), ныне помещенное над алтарным сводом. До переноса в особняк Чернышевой иконо-

словение от святых горы Афонской. Святая Афонская гора 1901 года января 10 дня); четыре иконы из мастерской художника Малышева, писанные в 1893 году в Сергиевом Посаде: две — Св.Николая Чудотворца и Св. Александра Невского, в киотах (прежде стояли на клиросах, теперь — в правой боковой части), и два больших образа Спасителя и Божией Матери (у левой стены); за престольным крестом, стоящий у поминального столика; мощи (кисть) Св.Нифонта, которые выносятся в день праздника Святого, 24 (11) августа; парсуна (портрет на холсте)

## МЕРАНО

Via Schaffer, № 37

Весьма интересен интерьер православного храма в городке Мерано. В его притворе вывешено большое полотно неизвестного московского художника «Проповедь Христа перед народом» (1880-е годы). Здесь же, в притворе, — два прекрасных витража местных тирольских мастеров, изображающие Евангелистов. Над дверью, ведущей из притвора, помещена картина необычной треугольной формы «Тайная вечеря» того же русского художника. Средняя часть церкви хорошо освещена боковыми окнами, причем окно-дверь справа выводит на так называемую церковную террасу. Орнаментальный плафон не имеет каких-либо священных изображений, как это обычно принято. Из центра плафона спускается пышное паникадило московской работы, гармонирующее с орнаментами иконостаса. На правом клиросе — высокий киот с образом Св.Николая Чудотворца, которому посвящен и храм. Левый

клирос оформлен киотом Св.Пантелеимона (в круглой иконе сверху образ повторен). В православии этот святой почитается как покровитель больных, и ясно, что меранские курортники молитвенно обращались к Св.Пантелеимону особенно часто (в агиологии его называют «целителем»), и на иконе он изображен как «врач», вынимающий из ларца лекарственные снадобья). Внимание посетителей храма сосредоточивается, прежде всего, на иконостасе. Как и киоты клироса, он мастерски вырезан из дуба, в подражание архитектонике древнерусских резных иконостасов, а отдельные его фрагменты позолочены. Иконостас — однорядный, хотя круглые иконы сверху по сути дела играют роль второго — «праздничного» ряда. Присутствует и некоторое отступление от канона — на правой двери вместо традиционного сюжета (Св.Архангела) помещен образ Св.Александра Невского. Это, вне сомнения, — патриотический жест русских курортников: князь, конечно, помещен в иконостасе в качестве небесного патрона Александра III, в царствование которого строился Русский Дом в Альпах.<sup>7</sup>

### САН-РЕМО

Corso Imperatrice, № 60

Эскизный проект русского храма в Сан-Ремо безвозмездно сделал работавший в Петербурге зодчий А.В. Щусев, которого, возможно, об этом попросила его двоюродная сестра Анна Суханина, постоянно жившая на Ривьере. Так как в Сан-Ремо Щусев не приезжал, все рабочие чертежи выполнил (тоже безвозмездно) местный архитектор Пьетро Агости при участии инженера Антонио Торнатори. Агости не только детально разработал окончательный проект, но и наблюдал за сооружением здания, освященного в 1913 году. Создавая свой проект, Щусев обратился к традициям московско-суздальского зодчества XV—XVII веков. Храм почти кубических пропорций увенчан пятиглавием и имеет высоту около 50 метров. Кирпичные стены украшены крестами и декоративными изразцами, трехчастными окнами, баласинами. Венчают здание три ряда кокошников, создающие переход к компактно решенному пятиглавию. Купола покрыты граненой полихромной черепицей. На полукруглой апсиде возвышается купол с главкой и крестом сложной формы. У южной стены высится колоколь-

ня — восьмерик на четверике с высоким восьмигранным шатром. Колоколов на ней до сих пор нет, хотя предполагалось поднять пять. Купол с главкой завершает и невысокий притвор. Хотя интерьер был оставлен неоконченным, его все-таки украсили некоторые пожертвования, например, копии с работ В.Васнецова, изображающие Спасителя и Богоматерь, подаренные гос-



Русская церковь в Бари. Главный иконостас.

пожой Пауэрс и помещенные в иконостасе. Богатый экстерьер церкви резко контрастирует со скромным интерьером, которому не удалось придать надлежащий вид в силу исторических обстоятельств. Запланированное внутреннее убранство не было исполнено, и только в 1994 году община пригласила из Петербурга художника А.Молчанова, который работает, наезжая в Сан-Ремо. Он уже написал образа для нового иконостаса, заменившего прежний, очень скромный, и приступил к другим работам. Некоторое время назад интересный мемориал находился в крипте церкви, где в 1921 году был похоронен черногорский король-изгнанник Николай I из династии Петрович-Негошей, а спустя два года — его супруга Милена. В 1970 году сюда был перенесен и прах дочерей: Веры (†1927) и Ксении (†1960). Внук Николая, бывший король Италии Умберто II, проживавший в изгнании, дал средства на семейный саркофаг из черного мрамора. Общий проект королевской усыпальницы исполнил Дж.Гвидичини, главный инженер муниципалитета Сан-Ремо. При распаде Югославии в Черногории возникло движение за возвращение королевских останков

на родину. Двадцать девятого сентября 1989 года четыре гроба были в торжественной обстановке вынесены из русской церкви и отправлены в семейную усыпальницу в Цетинье. В том же году перед входом в церковь были установлены бюсты итальянской королевской четы: Виктора-Эммануила III и Елены Черногорской, дочери Николая. Напомним, что две другие дочери ко-

роля — «черногорки» Милица и Анастасия — вышли замуж за великого князя Николая Николаевича и великого князя Петра Николаевича, соответственно, и играли значительную роль при русском императорском дворе. В настоящее время в крипте стоит лишь кенотаф королевской четы, бюст Николая и развернута мемориальная экспозиция, рассказывающая о Доме Петрович-Негошей.<sup>8</sup>

### БАРИ

Corso Benedetto Croce, № 130

Барградское русское подворье является уникальным для Западной Европы памятником. В XIX—XX веках за пределами России возникло немало произведений национального зодчества, однако в подавляющем большинстве они были выдержаны в московско-ярославском стиле, а не в редком псковско-новгородском, как в Бари, где кроме непосредственно церковного здания появился и колоссальный комплекс странноприимницы, напоминающий древнерусский терем. Стиль ансамбля был избран председателем Барградского комитета при Палестинском Обществе князем А.А.Ширинским-Ших-

матовым, большим знатоком отечественного искусства. В то же самое время, когда началось возведение подворья в Бари, Комитет выделил 28 тысяч рублей на перестройку Барградской церкви в Петербурге, доходы от которой шли на инициативу в Италии (проект составил С.С.Кричинский; храм в Петербурге был заложен 8 сентября 1913 года и освящен 15 декабря 1915 года). Барградские храмы в Италии и России строились одновременно. Они похожи друг на друга, как братья-близнецы: квадратные в плане, с двухскатными кровлями, одноглавые, с куполами в форме ратного шлема, со звонницами над западными стенами. Удивительно, но Барградский храм, построенный в России, погиб (взорван в 1930 году), а его «близнец», появившийся на чужбине, благополучно стоит. Все архитектурные работы в Бари шли под авторским надзором А.В.Щусева, начавшего свою карьеру в области церковного строительства (по его же эскизам в Сан-Ремо был возведен еще один русский храм). Первоначально получить престижный заказ рассчитывали мастера старшего поколения, В.А.Покровский (автор неосуществленного проекта русской церкви в Риме), специально приехавший в Бари, и М.Т.Преображенский, построивший прекрасный храм во Флоренции и входивший в состав Барградского комитета. Однако Комитет в итоге пригласил Щусева — вероятно, по протекции августейшей председательницы Общества Св.Елисаветы Феодоровны, для которой этот архитектор тогда только что закончил в Москве Марфо-Мариинскую обитель. Комитет поставил задачу создать «в образцах новгородско-псковских сооружений начала XV века» большой комплекс, состоящий из ограды со святыми воротами, храма (на 200 человек), парадных покоев, трех комнат 1-го разряда, четырнадцати комнат 2-го разряда, трапезной, умывальни, палаты для больных паломников, прачечной, бани и сада с «русскими растениями». Молодой зодчий с увлечением отдался делу и сделал массу чертежей и рисунков — не только для общей композиции ансамбля, но для малейших деталей интерьера. К сожалению, война и революция оборвали работы, и памятник сейчас предстает перед нами без задуманной богатой внутренней отделки. Церковное здание было построено двухэтажным, с нижней обгораживаемой, «зимней» церковью (изначально в этой крипте предполагалось

устроить ризницу) и верхней «летней». В нижнем храме, во имя Святителя Спиридона Тримифунтского, освященном в 1921 году, выделяется большой храмовый образ. Среди достопримечательностей крипты обращает на себя внимание большая модель подворья, дающая хорошее представление о грандиозности комплекса. К святыням относится чтимая икона Святителя Николая с частицей его мощей. Главный храм остался (за исключением апсиды) не расписанным. Подготовке этого храма к освящению много сил отдал Д.С.Дерганин, бывший в 1950-х годах старостой прихода. Иконостас был установлен к освящению в 1955 году. Его иконы были написаны и переданы в дар в 1950-х годах парижскими художниками А.А.Бенуа и его женой М.А.Бенуа, урожденной Новинской. Композиция одноярусного иконостаса подчинена канонической схеме: в местном ряду, слева от Царских врат, — образ Спасителя, слева от него — храмовый образ Св.Николая, с подписью «Живые — мертвым, в столетний юбилей Тверского и Елизаветградского училищ, от офицеров 1-го Уланского Петербургского полка». Справа от Царских врат — икона Божией Матери с Младенцем. Над Царскими вратами, украшенными иконами Благовещения и четырех Евангелистов, — «Тайная вечеря». На боковых вратах — Архангелы Михаил и Гавриил. Кроме этих образов в иконостасе установлены следующие иконы (слева направо): «Святые царица Александра и Пантелеимон», «Святые Димитрий Солунский и Георгий Победоносец», «Святые Сергей Радонежский, Александр Невский и Серафим Саровский», «Святой Спиридон Тримифунтский», «Святые Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст», «Святые апостолы Петр и Павел», «Святые Владимир и Ольга». Над оконечностями иконостаса, на стене, установлены большие иконы Св.Серафима Саровского (справа) и Св.Сергия Радонежского. В высокой конхе апсиды художниками Бенуа написан образ Божией Матери «Знамение», ниже — «Спас на Престоле». Над северным входом в храм находится икона Святых бессребреников Космы и Дамиана, широко почитаемых в Апулии. На фоне белого свода выделяется огромное паникадило, изготовленное в 1998 году в Сербии на средства паломников из России, собранные иеромонахом Исайей. Подворье располагается на большом участке, общей площадью 7 200 кв.м, являю-

щемся собственностью муниципалитета. С запада участок ограничен корсо Бенедетто Кроче, с севера — виа Де Руджеро, с востока — жилыми домами, с юга — городским сквером. В 1982 году вся эта зона, вместе с постройками, была поставлена на учет Комитета по охране памятников. В 1937 году территория муниципализированного подворья была разделена высокой стеной на две неравные части: одна, площадью 2900 кв.м, была предоставлена в пользование православной общине; другая, с садом, площадью 4300 кв.м, — городским учреждениям, занявшим странноприимницу. В 1967 году на стене храма, обращенной к корсо Бенедетто Кроче, была выложена мозаичная икона Святителя Николая, в память местного художника Никколо Колонны. Святитель на ней изображен держащим Евангелие, с надписью: «Заповедь новую даю вам: да любите друг друга». В 1971 году на церковной части, в саду, была возведена и освящена маленькая Никольская часовня с небольшой маковичной главкой и русским крестом. Она посвящена памяти Николая II.<sup>9</sup>

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>«По письму вице-председателя Палестинского общества о командировке протоиерея Иоанна Восторгова в Италию и о постройке русского храма в Бари» // Российский государственный исторический архив. Ф. 797. Отд. 2. Ст. 3. Оп. 81. Д. 1. 1911 г.

<sup>2</sup>Талалай М.Г. Русская Православная Церковь в Италии с начала XIX века до 1917 года. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. М., 2002.

<sup>3</sup>Бутурлин М.Д. Записки графа М.Д.Бутурлина // Русский архив. 1897.

<sup>4</sup>В настоящее время мемориальный походный иконостас работы В.К.Швецова находится в экспозиции Эрмитажа, в здании Главного штаба.

<sup>5</sup>См. альбом о храме, выпущенный под эгидой флорентийской Инспекции по охране памятников: *La chiesa ortodossa russa di Firenze* (Православная русская церковь во Флоренции). Livorno. Sillabe, 1998.

<sup>6</sup>О церкви в Риме см.: *Архимандрит Дионисий (Валединский)*. Спутник русского православного богомольца в Риме. 3-е изд. Рим, 2002.

<sup>7</sup>История русского храма в Южном Тироле посвящены многие страницы монографии, написанной автором статьи совместно с Бьянкой Марабини-Цеггелер, «*La colonia russa a Merano*». Bolzano. Raetia, 1997.

<sup>8</sup>История сан-ремского храма, как и биографии его видных прихожан отражены в сборнике «*Immagine di San Remo nel mondo*» (Образы Сан-Ремо в Риме). San Remo, 1998.

<sup>9</sup>См. также: Талалай М.Г. Православная русская церковь Св. Николая Чудотворца в Бари // *Nicolaus. Studi storici* (Bari). А. XII. Fasc. 1. 2001. P. 149—176.

# Письма П.П.Муратова Б.А.Грифцову<sup>1</sup>

Патриция ДЕОТТО

Участники переписки, которую мы предлагаем вниманию читателей, принадлежат к тому скоротечному и бурному периоду расцвета, который в истории русской культуры XX столетия именуют Серебряным веком. Стремление осмыслить внутреннюю связь России с европейской культурой, их непрерывное взаимодействие стимулировали расширение и углубление знаний о тех странах, которые в определенном смысле всегда служили ей образцами, то есть, прежде всего, об Италии и Франции. Восприятие Италии как своей духовной родины, испытанное еще в XIX веке Гоголем и другими русскими, все более и более распространяется в русской среде, в том числе и благодаря деятельности Павла Павловича Муратова (родился в 1881 году в уездном городке Боброве Воронежской губернии, в семье военного; умер в 1950 году в Ирландии в поместье Уайтчёрч-хаус, графство Уотерфорд). Его восторженное отношение к Италии разделял и поддерживал его друг, Борис Александрович Грифцов (родился в деревне Васильки Московской губернии, близ Звенигорода, в 1885 году; умер в Москве в 1950 году) — литературовед, искусствовед и переводчик. Грифцов увлекался французской литературой, главным образом творчеством Бальзака, о котором написал содержательную монографию.

Павел Павлович Муратов, блестящий эссеист, прозаик, выдающийся искусствовед, тонкий знаток древнерусского, античного и ренессансного искусства, литературный и художественный критик, переводчик, публицист и историк, известен прежде всего как автор знаменитых «Образов Италии»; именно эта книга снискала ему прижизненное признание. Едва ли, вспоминает критик А.В.Бахрах, можно было найти в России хоть одну интеллигентную семью, у которой на книжной полке не стояли бы муратовские «Образы Италии»: «Этот двухтомник был не только увлекательным чтением и свидетельством глубокой эрудиции их автора, но в придачу он сыграл

немалую роль в деле русско-итальянского культурного сближения».<sup>2</sup> Привлекая внимание своих соотечественников не только к Риму, Неаполю, Венеции, но и к другим местам, — таким, например, как городки Тосканы и Умбрии, — он открыл им Италию по-новому, целиком. Многие русские писатели говорили в своих воспоминаниях об Италии, но книга Муратова — воплощение более обширного замысла. Оригинальный взгляд писателя на полуостров дал ему возможность, опираясь на многочисленные шедевры Возрождения, конкретизировать восприятие эстетического пространства Италии, а также выявить многовековую связь русских с Европой. Замечательная трилогия «Образы Италии» поныне считается лучшим введением в итальянскую культуру и необходимым спутником в путешествии на полуостров. Она написана занимательно, увлекательно, изящным, прозрачным и ясным стилем, с чувством художественной меры. Автор, тонкий популяризатор, делал доступным все более широкому кругу русских читателей эстетическое пространство Италии, воспринимаемой им как отражение идеала эпохи Возрождения и неисчерпаемый источник вдохновения.

Вклад Грифцова в изучение и освоение Италии является более скромным, но не менее значимым. В 1910—1914 годах русский филолог имел возможность познакомиться с Италией «на месте»: во время летних каникул он сопровождал группы российских учителей начальных школ, которые отправлялись на экскурсии в Венецию и Рим в образовательных целях (см. прим. 20 к Письму от 9 апреля 1912 г.). Впечатления от этих поездок нашли свое отражение в его автобиографическом рассказе «Дни в Венеции» (1911), который он посвятил своему другу, поэту Владиславу Ходасевичу.<sup>3</sup> Результатом непосредственного знакомства с Италией стали также две книжечки: одна — чисто практического характера, это путеводитель «Рим с планами города и музеев» (М., 1914), а

другая, вышедшая в том же году и с тем же названием, — «Рим» (с 36 рисунками) (М., 1914), представляет собой небольшой очерк, в котором воспоминания и личные впечатления автора перемежаются историческими и историко-культурными сведениями и справками. Для Грифцова Рим — это источник счастья, убежище, где можно укрыться от забот, треволнений и неразрешимых противоречий ума и сердца. У путешественника по Риму совершенно особое ощущение времени, оно не дробится на отрезки, отмеченные посещением музеев и восторгом по поводу увиденного, но превращается в сплошной континуум впечатлений, переполняющих того, кто прогуливается по улицам Вечного города: перспективы архитектурных ансамблей, виды холмов, лестниц, фонтанов, церковей составляют одно непрерывное эстетическое впечатление. Ощущения, которые переполняют тебя на исходе дня, не отличаются от тех, с которыми ты пробуждаешься на следующее утро. Эту непрерывность, цикличность чувств дано испытать только в Риме, и причина такого восприятия в том, что писатель не просто перемещается по городу, движется в физическом смысле, но совершает интеллектуальное и духовное путешествие с целью охватить окружающее его пространство как единое эстетическое целое.

Тесная и плодотворная дружба Муратова с Грифцовым завязалась, по всей вероятности, между 1905 и 1906 годом, когда оба работали в журнале «Зори».<sup>4</sup>

Однако их связывали не только профессиональные интересы, но и личные отношения: в 1907 году Муратов женился на Евгении Владимировне Пагануцци, которая была дружна с Грифцовым, и поселился вместе с женой в том же доме, где жили Грифцов с женой — Екатериной Сергеевной Уруниус (во втором браке Муратовой).

«Я с Патей Муратовым и Грифцовыми, — вспоминает Е.В.Муратова, — поселилась в одном доме на Арбате, в Спасо-Песковском переулке».



ке. Мы жили на одной лестнице. Екатерина Сергеевна, как и полагалось “роковой” женщине, любила и даже считала обязательным быть окруженной поклонниками. Боря Грифцов, когда его счастье стало улечувиваться, чтобы скоротать время, вечер, часто приходил к нам наверх, и мы отправлялись иногда втроем, иногда вдвоем куда-нибудь на лекцию, часто в консерваторию на концерт, Боря любил и знал музыку. Мы с ним много шутили, беседовали, говорили о жизни, мечтали о путешествиях, поверяли друг другу свои сердечные тайны. Отсюда и пошло название “кузина”, которое и сохранилось за мной до последних дней».<sup>5</sup>

Упрочению дружбы Муратова с Грифцовым способствовала их общая страсть — увлечение Италией; так продолжалось до осени 1922 года, когда Муратов принял решение покинуть Россию.<sup>6</sup> Эта любовь к нашему полуострову стала их своеобразным знаком отличия, так что философ Степун в своих мемуарах назвал их «двумя страстными русскими италофилами»<sup>7</sup> и написал следующее: «На многих докладах бывали снедаемые в серой, грязной Москве тоскою по синей, светлой Италии редакторы “Софии” Грифцов и Муратов...»<sup>8</sup>

Публикуемые ниже письма, а также записные книжки Грифцова, которые хранятся в РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства), свидетельствуют о постоянном, непрекращающемся диалоге между двумя литераторами: на страницах писем зарисовки и заметки о городах Италии чередуются с сообщениями Муратова о своих замыслах и планах, о своей работе. Из записных книжек Грифцова явствует, что уже в 1910 году Муратов задумывает третий том «Образов Италии» и серию рассказов «Герои и героини», которые будут написаны год спустя.<sup>9</sup> Их имена неизменно появляются рядом среди сотрудников таких журналов, как «Весы», «Золотое руно», «Перевал», «Русская мысль» и, прежде всего, «София»; этот ежемесячник по литературе и искусству был основан Муратовым, и он стал его главным редактором; с января 1914 года и до начала Первой мировой войны, когда журнал вынужден был закрыться,<sup>10</sup> вышло шесть номеров. В 1917 году оба друга, Муратов и Грифцов, работают корреспондентами в газете «Война и Мир»,<sup>11</sup> а в следующем году сотрудничают в газетах «Родина», «Наша родина» и «Поне-

дельник».<sup>12</sup> После окончания войны они снова вместе; оба единодушно поддерживают инициативу Одоардо Кампа, который создает в 1918 году в Москве Studio italiano (Итальянский институт). В Университете Шаньинского организуются циклы лекций; Грифцов и Муратов читают там лекции по итальянской литературе и искусству.<sup>13</sup> После отъезда О. Кампы в Италию президентом Studio italiano был назначен Муратов, а его первыми помощниками — А.К. Дживелегов (заместитель) и С.В. Шервинский (секретарь).<sup>14</sup> В 1918 году Муратов вместе с Ходасевичем организуют «Книжную лавку писателей»,<sup>15</sup> которая становится не просто магазином, где продаются книги, но местом встреч московской интеллигенции, и Грифцов принимает в этом самое активное участие: он всегда помнил наизусть, где что стоит на книжных полках, и педантично вел учет новых поступлений и продаж.<sup>16</sup> Последним свидетельством совместной работы двух литераторов является книга, написанная ими в соавторстве и посвященная их общему другу, художнику Николаю Павловичу Ульянову.<sup>17</sup> Книга вышла в Госиздате в 1925 году, когда Муратов уже находился в эмиграции.

Письма, которые мы публикуем, не только позволяют увидеть крепнущую дружбу между автором и его адресатом, но также проливают свет на творчество Муратова между 1912 и 1917 годами, в период, когда раскрывается многогранная личность русского писателя и искусствоведа: в эти годы он публикует «Образы Италии» — оригинальное литературное путешествие,<sup>18</sup> призванное увековечить те впечатления, которые в русском восприятии отливаются в устойчивый образ Италии как земли обетованной, изучает древнерусскую живопись, переводит итальянских, французских и английских писателей, пишет свои собственные рассказы, а во время Первой мировой войны он возвращается к теме, начатой еще в 1904 году, и пишет статьи о стратегии войны, в которых излагает свои мысли по поводу разгоревшегося конфликта.

Восемь писем Муратова к Грифцову, написанные между 1912 и 1917 годами, хранятся в фонде Грифцова (РГАЛИ. Ф. 2171. Оп. 2. Ед. хр. 7). Орфография и пунктуация приведены в соответствие с современными нормами русского языка; подчеркивания в тексте передаются курсивом.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Публикуемые здесь письма впервые напечатаны (в латинской транскрипции) в 1994 году в итальянском журнале «Europa Orientalis» (1994. XIII/1. P. 189—206).

<sup>2</sup> Бахрах А. Европеец с Арбата / Бахрах А. По памяти, по записям. Литературные портреты. Paris, 1980. С. 38.

<sup>3</sup> Андреева Н. Неуловимое создание. Встречи. Воспоминания, Письма. М., 2000. С. 185—194.

<sup>4</sup> Зайцев Б. Москва. München, 1960. С. 41—42; Деотто П. Изгнание и разочарование: отношение П.П. Муратова к Италии // России и Италия. Русская эмиграция в Италии в XX веке. Вып. 5. М., 2003. С. 181—190.

<sup>5</sup> Воспоминания Е.В. Муратовой хранятся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (далее — РГБ). Ф. 218. Карт. 1353. Ед. хр. 6. Опубликовано в кн.: Андреева Н. Неуловимое создание. Встречи. Воспоминания. Письма. С. 125.

<sup>6</sup> Зайцев Б. Золотой узор. М., 1992. С. 340.

<sup>7</sup> Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Т. I. London, 1990. С. 273.

<sup>8</sup> Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Т. II. С. 273.

<sup>9</sup> См. записные книжки Грифцова с путевыми заметками, сделанными во время путешествия по Италии 1910—1914 гг. (РГАЛИ. Ф. 2171. Оп. 1. Ед. хр. 32).

<sup>10</sup> В шестом номере «Софии» издатель уведомляет читателей, что вынужден прекратить выпуск журнала, так как многие члены редколлегии (в том числе и главный редактор) были призваны на фронт.

<sup>11</sup> Деотто П. Библиография П.П. Муратова // Archivio Italo-Russo II (Русско-итальянский архив II). Salerno, 2002. С. 365—394.

<sup>12</sup> См.: Pasquinelli A.B. La vita e le opinioni di M.A. Osorgin (1878—1942). Firenze, 1986. P. 95—96.

<sup>13</sup> Расписание занятий Общества Института итальянской культуры 1918 г. (РГБ. Фонд Кампа. Карт. 1. Ед. хр. 6.) См. также: Грифцова М.И. Из воспоминаний об Институте итальянской культуры в Москве // Дантовские чтения. М., 1979. С. 260—266.

<sup>14</sup> Грабарь И. Письма 1917—1941. М., 1977. С. 320; Муратов П. Lo studio italiano di Mosca // Russia. 1923. № 2. С. 361.

<sup>15</sup> Ходасевич В. Белый коридор. New York. 1982; Осоргин М. Книжная лавка писателей // Новая русская книга. 1923. № 3-4. С. 38—40.

<sup>16</sup> Зайцев Б. Москва. С. 130; Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Т. II. С. 280.

<sup>17</sup> Муратов П., Грифцов Б. Николай Павлович Ульянов. М.—Л., 1925.

<sup>18</sup> Деотто П. Путевые заметки Муратова на грани двух жанров // Studia Russica Budapestinensia. 1999. IV—V. P. 281—287; Деотто П. Контекст итальянского текста в русской культуре XIX — начала XX века // Литературоведение XXI века: Тексты и контексты русской литературы. СПб. — Мюнхен, 2001. С. 136—147.

1

Рим, 3/16 [февраля] 1912

Дорогой Боря, письмо твое о книжке<sup>1</sup> меня очень обрадовало и несколько разволновало. Сам я окончательно не знал бы, что думать о ней. Во всяком случае, мои заключения не шли бы дальше формы. За формой я смутно различаю что-нибудь в моих писаниях. Но это не значит, что только их форма меня интересует. Напротив, и чем дальше, тем все больше напротив. Но самому это нелегко увидеть. В себе-то я что-то, может быть, и вижу, но *не узнаю* то же самое в книге. Ты пишешь, например, об уклоне к христианству. Значит, это было уже тогда, когда я писал. А сейчас могу сказать твердо, что такой уклон во мне есть. Христианство — понятное, разумеется, опять же как естественная способность человек[еской] души, существовавшая и, может быть, даже *родившаяся* в античном. Трудно это объяснить подробнее. Ну скажем так. Марий Эпикурец<sup>2</sup> умирает на пороге христианства, не переступив порога. Мне дороже всего, что он подошел и не успел переступить. Еще пример. Я люблю душу чистилища.<sup>3</sup> Может быть, напишу когда-нибудь о нескольких любимых писателях, назвав книгу именно «Души Чистилища».<sup>4</sup> Я не понимаю демонию и не люблю ад<sup>5</sup> (декаденство отчасти). Не люблю я и рай. Наверное, настоящие христиане стали бы презирать за это. Вот Эрн,<sup>6</sup> например (сейчас он здесь). Он любит рай, Франц[иска] Ассизского, Беато Анджелико<sup>7</sup> и т.д. Может быть, все это, т. е. у меня-то, даже и не христианство. Но без христианства этого тоже нет. Не о знаменитом Синтезе христ[ианства] и языч[ества]<sup>8</sup> я говорю и даже не о прообразах христианства в языке — слишком буквальных. Мне кажется, есть какая-то естественная религия, без которой просто даже и жить невозможно. И в христианстве ее очень много.<sup>9</sup>

Так думается мне иногда, и никогда и никому до сих пор я не высказывал этого.

Года три назад тут в Риме я меньше сознавал все это. И вот как бывает в жизни! Перевожу я сейчас новеллы.<sup>10</sup> Когда-то очень хотел делать это. Сейчас как-то ото-

шел в сторону и животный их дух иногда тяжел. Всякую работу, связанную с Италией, я в сущности сейчас приканчиваю только. А где-то в глубине души сидит мечтание об иконах. Это и есть, конечно, теперь настоящее для меня дело. Не думаю, что оно связано с тем, что писал о религии. Напротив! Пока это чистейшая эстетика и увлечение глаза и мысли.<sup>11</sup>

Во всяком случае, скажу так: умереть сейчас мне было бы жалко, не поработав как следует над иконами. И вот за каким делом придется ехать в Грецию, но что скажет Греция, это опять совсем еще неизвестно. И будет это, во всяком случае, нескоро. А, может быть, если нескоро, так и никогда не будет?<sup>12</sup> Может быть! Но итальянское надо довести.

В заключение маленькая просьба. Если будет что написано о книге,<sup>13</sup> пришли, когда возможно. И еще: купи за 8 гривен Бекфордова Ватека<sup>14</sup> (он уже вышел) и прочти. Интересно, как тебе покажется. И не будут ли чего писать тоже о Ватеке.<sup>15</sup>

Прощай.

Душевно преданный тебе  
П. Муратов

2

[Рим] 9. IV. 1912

Дорогой Боря, сегодня прочел рецензию<sup>16</sup> в «Русской Мысли». Явно видно, что с ней что-то сделано. Узнаю глупость Брюсова-редактора,<sup>17</sup> знакомую мне со времени «Весов».<sup>18</sup>

За всякие добрые слова благодарен тебе. Что же касается до венецианских пропусков, то часть их (Джорджоне, Веронезе, Палладио) будет заполнена концом 3-го тома, должствующим именоваться «Венецианским эпилогом».<sup>19</sup> Когда это будет, однако неизвестно.

Относительно твоей римской «подготовки»<sup>20</sup> думал, что здесь на месте можно будет скоро сделать многое. Может быть, вместе походим по разным местам. Советую только раздобыть все-таки Вельфина.<sup>21</sup> Не думаю, чтобы ты принял *для себя* его точку зрения. Но это точка зрения «педагогически» весьма удобна и несколько не зазорна. Книга его о классич[еском] иск[усстве] есть и во французском переводе (и даже лучше издана).<sup>22</sup>

Еще раз благодарю за всяческое внимание.

Преданный П. Муратов

3

[Севастополь] 3 нояб[ря] 1915<sup>23</sup>

Дорогой Боря, приближается срок твоего приезда. Представляешь ли ты себе все подробности этой процедуры? Мне думается не очень. Я же, по условиям нынешнего моего быта, вероятно, более осведомлен обо всем этом, вот почему и надумал тебе написать.

Что касается срока, то для тебя я не думаю, чтоб он был раньше марта или апреля. Впрочем, это только предположение, может быть, и неверное.

В твоем положении возможны два рода действий: дожидаться пассивно событий или предупредить их. В первом случае тебе придется пройти всю очень тяжелую процедуру «забора» со всей толпой, затем тебя пошлют куда-нибудь в запасный батальон и лишь оттуда, по прошествии некоторого срока (может быть, месяца 1 1/2), командируют в школу прапорщиков. Все это настолько тяжело, что, конечно, гораздо хуже всякой *самой* войны. Казалось бы, *ни в коем случае* не следует допускать себя до этого. Надо следовательно «предупредить события». Самый тяжелый выход, это поступить самому до срока в школу прапорщиков. И вот относительно этого я хотел тоже тебя предупредить. Школы пехотных прапорщиков — учреждения *необыкновенно* тяжелые по своему режиму. Если выжать «дисциплинарный» экстракт из обычного военного (юнкерского) училища и «сгустить» его раз в десять, то получится атмосфера школы прапорщиков. Очень многие не выдерживают связанных с этим тягот физических и психических и тогда отсылаются в полки без дальнейших надежд. Вот почему и от этого хотелось бы также тебя предостеречь. Остаются три выхода, к которым непременно надо прибегнуть также до срока, т. е. в январе что ли или феврале. 1) Поступить в артиллерийское училище. 2) Поступить в какую-нибудь часть вспомогательно тылового характера, например, в автомобильную роту или нечто подобное, вольноопределяющимся и оттуда же ид-

ти в школу, а получить прапорщика в своей части. 3) Поступить в учреждение земского, городского союза или общедворянской организации или еще какой там на должность *помощника уполномоченного* или *делопроизводителя* или *заведующего хозяйством* — кои три должности освобождают от призыва.

Третий исход, конечно, самый лучший и правильный, и думаю, что путем действия через твоих общественных знакомых типа граф[ини] Бобринской<sup>24</sup> или Комисси, и ты можешь к нему придти, начав действовать теперь же. Второй исход тоже не плох, но труден, нужны тоже знакомства, но военные, хотя, может быть, та же Бобринская может и тут пригодиться. Первый исход, т.е. артиллерийск[ое] училище в какой-то мере делит недостатки школы прапорш[иков] (но мягче, конечно). Училищ три. В Петерб[урге] Константиновское и Михайловск[ое], в Одессе Сергеевское. Принимают в первую очередь вольноопределяющихся с войны, затем по конкурсу аттестатов, преимущество дается Высш[им] учеб[ным] зав[едениям]. Попастъ нелегко, но не невозможно. Обучение 5 1/2 месяцев. Сроки приемов — когда, не знаю. Я бы на твоём месте стал бы искать 2-го или 3-го выхода через всех людей и всеми способами и со всей настойчивостью. Не война тяжела, а все предшествующее, что надо пройти.

Твой П. Муратов

4

[Севастополь] 25 фев[раля] 1916]

Дорогой Боря, очень был рад твоему мнению. Неужели правда это стоящее нечто. Я как-то вдруг потерял критерий. Писал я это, потому что вдруг как-то пришла фантазия (всего написано 3 таких штуки<sup>25</sup>), и послал в «Р[усские] В[едомости]», потому что деньги нужны, а разумные фельетоны надоели.<sup>26</sup> Напечатаны уж они, конечно, только по протекции — Мануйлов<sup>27</sup> старый знакомый (отчасти и из благотворительства я думаю). Но я все-таки не ожидал и решил было все это изъять из портфеля редакции!

Все же вряд ли удастся продол-

жить серию. Настроение у меня отвратительное, а как начитался я *Correspondance* Флобера<sup>28</sup> — стало и вовсе невозможное. Ужасная это книга и во многом верная.

Очень хорошо, если напечатаешь Мэри.<sup>29</sup> Ужасно меня беспокоит предстоящее тебе — не опасность, но мелочи и глупости всякие такие, какие вообще трудно соединимы с представлением о тебе.

Блока повидать хорошо бы, но какой уж тут Блок!<sup>30</sup>

Твой П. Муратов

5

[Севастополь] 23 [3. 1917]

Дорогой Боря, несколько замедлил отозваться на твоё письмо по [профессиональной] причине — все эти дни сижу по 6 по 8 часов за переводом книги Бернсона,<sup>31</sup> которую для ради денег надо сдать поскорее. А когда так много пишешь, то почему-то трудно писать письма. В голове же у меня все время сидело то, что я хотел написать тебе. Но как странно — и в какое время мы живём! — все это уже как-то иначе, ибо жду подтверждения только известию о присоединении к нам Америки.<sup>32</sup> Я хотел было писать тебе о глубоком ликвидативном настроении, в котором был, начиная с осени, отчасти по умозрению, больше под влиянием личных наблюдений и многих, многих свидетельств.

Все это, конечно, и сейчас так, но все же, от всего сердца скажу слава Богу — видимо дело Германии плохо, и жить им повидимому невероятно трудно стало.

И те прежние и нынешние соображения заставляют меня очень желать, чтобы не так уж в слепую был «кинут твой жребий».

Не такой сейчас момент для этого. Напиши, как обстоит дело и где ты будешь.

Очень бы хотел повидаться, поговорить.

Крепко жму твою руку.

П. Муратов

6

[Севастополь] 18. V. 1917

Дорогой Боря, прости что задержался ответить тебе. Прежде всего очень тебе бла-

годарен. Хорошо и даже необходимо было бы, если бы что вышло с Вашей газетой.<sup>33</sup> Одновременно с этим пишу твоему князю Друцкому.<sup>34</sup> Что же мне Вам предложить? Самое естественное и, пожалуй, полезное для Вас, это было бы писать обзоры действий на Западном и Итальянск[ом] фронте. Ведь я действительно знаю их, как мало кто в России. Но ведь по почте это немисливо. Получится опоздание. Поэтому приходится предложить то же в общем, что я делал в «Русских ведомостях» — свободные фельетоны на разные близкие к войне или прямо военные темы. Такие фельетоны (недлинные) я мог бы написать раз в неделю под общим заглавием «Вокруг иконы» Не дожидаясь ответа от Друцкого, пошлю, когда приеду, два подобных фельетона: «Интернационализм и Национализм» и «Война в Италии».<sup>35</sup> Если вы напечатаете, буду посылать и далее.

Revolte des Anges<sup>36</sup> я просил Мар[ию] Серг[еевну]<sup>37</sup> предложить через Зайцева<sup>38</sup> Книг[оиздательству] Писателя.<sup>39</sup> Пока ответа не получил. Жду, что будет.

Течение твоих мыслей в общем мне близко и понятно. Пожалуй, я более определенный пессимист, чем ты, но несколько от этого не мрачен. Решительно ничему не удивляюсь и готов «envisager les riges consequences». Место новой политики у меня занимает служба, сейчас очень ответственная, ибо я не только ношу странный титул «Начальник Воздушной борьбы»,<sup>40</sup> но и распоряжаюсь десятком зенитных батарей, кучей прожекторов и т.д. В политике же я лишь безгласный «делегат от части»<sup>41</sup> (один из 4).

Что касается Севастополя, то здесь недурно, хотя, конечно, далеко не рай, и мы с улыбкой думаем, что наши «марсельцы»<sup>42</sup> могли найти применение и у себя дома. Прекрасный все же народ матросы. Кстати, матрос «Баткин»<sup>43</sup> отнюдь не матрос, а студент, еврей и пор[ядочный] нахал.

Твой П. Муратов

7

[Севастополь, май 1917]

Дорогой Боря, вчера послал вторую статью «Вой-

на Италию».<sup>44</sup> Боюсь, что она несколько длинна. Сократи ее, пожалуйста, на 1/4—1/3, как и где тебе вздумается. *И вообще прошу тебя поступать так со всеми статьями моими, если это понадобится.*

Мне было очень важно сейчас, чтобы вы их печатали и платили деньги. Переживаю жесточайший денежный кризис. К 1-ому обязательно надо получить хоть что-нибудь. Третью статью напишу, если поместят первую.<sup>45</sup>

Тяжело вообще. Измучили меня 3 года финансовой эквилибристики.

Газета ваша вполне приличная, но бледноватая, и читателя ее я не очень представляю. Долго не проживет, если ее не будут выписывать части и комитеты.<sup>46</sup>

Читал ли «Энкарнасьон»<sup>47</sup> и как тебе показалось. Что Зайцев?

Твой П. Муратов

8

[Севастополь], 28 [июня 1917]

Дорогой Боря, недавно получилась газета со статьей, а сегодня твое письмо.

Я давно уже понял по характеру газеты, что «Интернационализм»<sup>48</sup> для вас слишком националистичен.

Когда я писал его, я думал написать «правду» (ей Богу же это правда!), но, разумеется, не думал, что это правда кому-нибудь на свете нужна. Не стоит поэтому особенно заботиться о судьбе «Интернационализма» цель его лишь в мере заработка.

Получив номер со статьей, я послал еще одну, кажется, достаточно скромную военную статью.<sup>49</sup> Намерен и в дальнейшем посылать таковые<sup>50</sup> же, и могу это делать хоть каждую неделю, если только будут платить деньги!

Спасибо тебе за всяческое содействие.

Сейчас говорят, что взят Галич.<sup>51</sup> По-моему, это важно и хорошо.

В феврале во всяком случае будем свободными людьми.

Твой П. Муратов

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Речь идет о книге Муратова «Образы Италии». Т. II. М., 1912.

<sup>2</sup>Имеется в виду герой философского романа английского писателя и критика Уолтера Патера «Марий-эпикурец» (1885), в котором автор — в духе оксфордского католицизма — пытается примирить эстетизм с христианством. Об отношении Муратова к У.Патеру можно судить по его письму к издателю М.В.Сабашникову от 2 октября 1913 г. с предложением издать по-русски «Греческие этюды» — «очень глубокие статьи писателя, которого я очень люблю» (ГБЛ. Ф. 261. Карт. 5. Ед. хр. 59). Замысел не осуществился.

<sup>3</sup>Муратов (возможно, не без влияния Патера) проявляет особый интерес к фигурам переходных эпох; весьма показательно в этой связи, что в очерке о Боттичелли (Образы Италии. 1912. Т. I. С. 179) он цитирует из английского критика следующий отрывок: «Боттичелли принимает именно то, что Данте отвергнул, как недостойное ни ада, ни рая, — тот средний мир, в котором находятся люди, не принимающие участия в великой борьбе и не решающие великие судьбы, но совершающие великие отречения».

<sup>4</sup>Содержание предисловия, написанного Муратовым к рассказам Мериме в переводе Е.С.Урениус, позволяет думать, что он вполне мог ввести в свою книгу и французского писателя. Ср.: «Никто не понял причин его бесплодия лучше Патера, сказавшего про Мериме, что “говоря богословскими выражениями, он был лишен благодати”. Именно безблагодатность, а не безверие, оказалась роковой для Мериме, как для писателя. Скептицизм его был достаточно ограждением от грехов и тяжестей жизненного путешествия. Но скептицизм был не в состоянии заглушить в нем сознание какого-то изначального, таинственного осуждения. Подобно Дон Жуану, которого с детства преследовали видения Чистилища, Мериме был преследуем с детства ощущением обреченности мира, то есть в сущности своей собственной обреченности».

<sup>5</sup>Муратов разделяет эту мысль с другими писателями и философами близкого для него круга, так, например в «Самопознании» Бердяева мы читаем: «Но самая идея вечных адских мук, безобразная и садистская, <...> В основании моего отращения к учению о вечных адских муках лежит, вероятно, мое первичное чувство жалости и сострадания, невозможности радости и блаженства, когда существует непомерное страдание и мука» (Бердяев Н.А. Самопознание. М., 1991. С. 71).

<sup>6</sup>Владимир Францевич Эрн (1881—1917), религиозный философ и публицист, сотрудничал с издательством «Путь», основанным в 1920 г. М.К. Морозовой.

<sup>7</sup>В 1929 г. в римском издательстве «Valori Plastici» был выпущен очерк Муратова об итальянском художнике Фра Анжелико; в том же году он выходит и во французском переводе (Fra Angelico. Traduit du russe par J. Chuzeville. Paris. 1929).

<sup>8</sup>Муратов имеет в виду трилогию Д.С.Мережковского «Христос и Антихрист», включающую в себя романы: Смерть богов (Юлиан Отступник). СПб., 1896; Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). СПб., 1901; Антихрист. Петр и Алексей. СПб., 1905.

<sup>9</sup>«В книгах Вернон Ли есть восхождение к мудрости; иногда на страницах этих книг

слышится зов некоей религии, соединяющей чисто христианское ощущение благодати и безконечности бытия с трогательным языческим культом малых божеств природы — речных богов, нимф и гения мест. Такую религию хочется назвать естественной человеческой религией...» (Предисловие Муратова П. в кн.: *Ли В.* Италия. Genius Loci. Перевод Е.Урениус. М., 1914. С. 10).

<sup>10</sup>Речь идет о сборнике: Новеллы итальянского Возрождения, избранные и переведенные Муратовым (Новеллисты треченто. Ч. I; Ч. II. Новеллисты кватроченто. Ч. II. М., 1912; Новеллисты чинквеченто. Ч. III. М., 1913).

<sup>11</sup>В письме от 6 сентября 1912 г. в редакцию журнала «Аполлон» Муратов, только что вернувшийся из Италии, сообщает Николаю Николаевичу Врангелю, что Грабарь заказал ему для своей «Истории искусства» статью о древнерусской живописи, и пишет, что «Об этом до того мало и плохо писалось, что даже в самой частной теме пришлось затронуть общее — теоретическое существо, методы подхода и главные оценки» (Отдел рукописей Государственного Русского музея (далее — ГРМ). Ф. 97. Ед. хр. 174). Эта статья впоследствии была переведена на итальянский язык Этторе Ло Гатто и вышла в Риме в 1925 г. (*La pittura russa antica*. Traduzione di Ettore Lo Gatto dal manoscritto russo). Кроме того, Муратов написал еще несколько статей и четыре работы о русских иконах, среди которых и знаменитая его книга «Русские иконы», изданная только по-французски (*Les icônes russes*. Paris. 1927).

<sup>12</sup>Насколько известно, в Греции Муратов никогда не был.

<sup>13</sup>«Образы Италии» вызвали большой отклик в печати того времени; о рецензии Грифцова см. следующее письмо.

<sup>14</sup>Речь идет об «Арабской сказке» В.Бекфорда в переводе Б.К.Зайцева и с предисловием Муратова, озаглавленном «Бекфорд, автор Ватека» (М., 1912; переизд. — 1916).

<sup>15</sup>Целый ряд критиков, в том числе и Михаил Кузмин (см.: Аполлон. 1912. № 2), положительно отзывались о публикации этого рассказа.

<sup>16</sup>Имеется в виду рецензия Б.Грифцова на «Образы Италии», опубликованная в журнале «Русская мысль» (1912. № 3. С. 91—92).

<sup>17</sup>В.Я.Брюсов возглавлял в 1910—1912 гг. литературный отдел журнала «Русская мысль», где продолжал сотрудничать и после своего ухода (из-за разногласий с главным редактором П.Б.Струве). В архиве Брюсова (РГБ. Ф. 386. Карт. 95. Ед. хр. 40) хранятся два письма Муратова, отправленных поэту из Рима на адрес «Русской мысли» и датированных 23 мая и 5 июня 1911 г. В первом письме Муратов извиняется, что еще не прислал статей о новых выставках, и заверяет, что сделает это в самое ближайшее время, а во втором сообщает, что так и не сумел сдержать своего слова.

<sup>18</sup>Муратов работал в «Весах» в 1906 и 1907 гг., писал рецензии на книги и художественные выставки. Мы не располагаем никакими документами об отношениях Муратова с Брюсовым, но, судя по всему, они были напряженными. В сентябре 1907 г. бывшие «зористы» затеяли новое издание — «Литературно-художественную неделю». Короткое существование газеты (вышло всего 4 номера) не обошлось без скандала. В первом номере редакция недвусмысленно заявила о своем критическом отношении к «Весам», не скрывая своей симпатии к теории

«мистического анархизма» — эклектической, философско-эстетической теории Г.И.Чулкова, поддерживаемой Вячеславом Ивановым, чье влияние чувствуется в размышлениях о возрождении нового человека и о преодолении индивидуализма в двух «Диалогах» об искусстве, опубликованных Муратовым в «Литературно-художественной неделе» (1907). В том же номере появился враждебный отзыв о Брюсове. Этот отзыв сильно задел Андрея Белого, печатавшегося в том же номере; он ополчился на редакцию и, в первую очередь, на Муратова, как сотрудника Брюсовских «Весов» (см.: *Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы*. М., 1995. С. 233). В это время Муратов уже сотрудничал с журналом «Золотое руно» — противником «Весов» в полемике между московскими и петербургскими символистами.

<sup>19</sup>Эта часть была включена в «Образы Италии», которые вышли полностью (вместе с опубликованными ранее первыми двумя томами) в 1924 г. в Берлине в издательстве З.И.Гржебина. Из письма Муратова от 12 октября 1912 г. к С.К.Маковскому (1877—1962), известному искусствоведу, редактору журналов «Аполлон», «Старые годы» и «Русская Икона», известно, что Маковский предлагал Муратову опубликовать некоторые главы из третьего тома «Образов Италии» в «Аполлоне», но из этого ничего не получилось: «Помещением в „Аполлон“» главы 3-его тома я был бы чрезвычайно польщен, к сожалению, и 3 том и все другое отодвинуто сейчас от меня работой для Грабаря...» (ГРМ. Ф. 97. Ед. хр. 174).

<sup>20</sup>Как пишет Грифцов в своей автобиографии (РГАЛИ. Ф. 2171. Оп. 1. Ед. хр. 11), в летний период с 1910 по 1914 гг. он сопровождал группы учителей, отправлявшихся на образовательные экскурсии в Рим и Венецию.

<sup>21</sup>Муратов рекомендует книгу швейцарского искусствоведа Генриха Вельфлина (1864—1945) «Классическое искусство» (*Die klassische Kunst*. 1899), вышедшую в русском переводе в Петербурге в 1912 г.

<sup>22</sup>По всей вероятности, Муратов имеет в виду французское издание с 80 репродукциями (*L'art classique; initiation au génie de la renaissance italienne*. Trad. par Conrad de Mandack. Paris, 1911).

<sup>23</sup>С началом войны Муратов был мобилизован в качестве офицера артиллерии и направлен сначала на батарею на австрийском фронте, а потом на противоздушную оборону Севастополя (см.: *Зайцев Б.К.* Мои современники. London, 1988. С. 161; см. также — письмо 6).

<sup>24</sup>Варвара Николаевна Бобринская, графиня, писательница и публицист либерального толка, печаталась в «Русских ведомостях»; в 1908—1909 гг. издавала в Москве ежемесячный иллюстрированный журнал «Северное сияние»; была президентом Комиссии при О.Р.Т.З., основанной в 1909 г. для организации зарубежных образовательных экскурсий для учителей начальных школ.

<sup>25</sup>Имеются в виду рассказы Муратова, опубликованные в «Русских ведомостях» в 1916 г. (Герои и героини: Лонский // 21 февраля. № 49. С. 4, 5; Герои и героини: Матте о Вольпи // 15 мая, № 112. С. 4, 5; Герои и героини: Мод Кемрон // 24 июня. № 145. С. 5). Рассказ «Лонский» был опубликован позднее в сб. «Герои и героини» (М., 1918; 2-е изд. — Париж. 1929); «Мод Кемрон» — в сб. «Герои и героини» (М., 1918) и в сб.: Три рассказа: Конквистадоры, Осада Левеллина, Мод Кемрон (М.—Берлин, 1922).

<sup>26</sup>Муратов имеет в виду свои статьи, опубликованные в «Русских ведомостях» в 1915—1916 гг.

<sup>27</sup>Александр Аполлонович Мануйлов (1861—1929), экономист, член ЦК партии кадетов; в 1906 г. вошел в литературное товарищество «Русские ведомости». В 1917 г. был министром просвещения во Временном правительстве.

<sup>28</sup>Об особом интересе символистов и постсимволистов к письмам Флобера свидетельствуют переводы избранных мест из его переписки, опубликованных в то время. См., например: Избранные места из писем Флобера / Перевод С.Л. Франка // *Русская мысль*. 1916. № 2. С. 131—178; № 3. С. 139—170.

<sup>29</sup>Рассказ Муратова «Мэри» опубликован только в 1923 г. в берлинском журнале «Эпопея» (1923. № 4. С. 34—41).

<sup>30</sup>Сведения о взаимоотношениях между Блоком, Грифцовым и Муратовым — весьма скудные. В архиве Блока сохранились два письма Муратова, в которых он приглашает поэта принять участие в журнале «София».

<sup>31</sup>*Бернсон Б.* Флорентийские живописцы Возрождения. М., 1923 (перевод и предисловие П.П. Муратова).

<sup>32</sup>2 апреля 1917 г. Соединенные Штаты Америки объявили о своем участии в Мировой войне на стороне стран Антанты.

<sup>33</sup>Речь идет о военно-политической газете «Война и мир», которую выпускал в Москве с 6 июня по 25 октября 1917 г. (вышло 119 номеров) князь Сергей Александрович Друцкой и в которой сотрудничали Муратов и Грифцов (последний — под псевдонимом «Прапорщик Багров»).

<sup>34</sup>Сергей Александрович Друцкой (1869—?), генерал армии, профессор истории военного права; публиковал статьи на юридические темы в газетах «Русь», «Слово», «Военный голос», в журналах «Варшавский дневник» и «Право»; сотрудничал в «Военной энциклопедии».

<sup>35</sup>Первая статья не была напечатана; вторая («Вокруг войны: Война Италии [так!]») опубликована в газете «Война и мир» (1917. 24 июня. № 17. С. 1).

<sup>36</sup>«Восстание ангелов» (*фр.*) — известный роман Анатоля Франса (1914). Русский перевод вышел в 1918 г. (см. *Франс А.* Восстание ангелов. М., 1918. Муратов был редактором этого издания).

<sup>37</sup>Мария Сергеевна Урениус (1884—?), историк и искусствовед, сестра Екатерины Сергеевны Урениус, переводчицы, второй жены Муратова.

<sup>38</sup>Борис Константинович Зайцев (1881—1972) работал в Книгоиздательстве писателей, выпустившем в свет первое собрание его сочинений в трех томах (1916—1919).

<sup>39</sup>Книгоиздательство писателей (1912—1919) было создано в Москве по инициативе членов литературного кружка «Среда».

<sup>40</sup>Ср. примеч. 23.

<sup>41</sup>По всей вероятности, Муратов был делегатом от своей воинской части в гарнизонном комитете.

<sup>42</sup>Муратов сравнивал русских революционных матросов, делегатов Черноморского флота, с марсельскими волонтерами, которые вошли в Париж в 1792 г., распевая «Военную песнь Рейнской армии» («*Chant de guerre pour l'armée du Rhin*»), написанную в апреле 1792 г. Клодом Жозефом Руже де Лилем (гимн, вошедший в историю как «Марсельеза»).

<sup>43</sup>Ф.Баткин, эсер, делегат от революционных матросов Черноморского флота,

которые после Февральской революции сражались на фронте и служили в тылу. См.: Дело о Ф.Баткине // *Известия Севастопольского Совета депутатов армии, флота и рабочих*. 1917. 25 июня. № 35. С. 3.

<sup>44</sup>См. примеч. 35.

<sup>45</sup>См. примеч. 35.

<sup>46</sup>В соответствии с постановлением Петроградского совета, принятым в феврале 1917 г., солдаты и матросы всех рот, батальонов и других армейских и флотских подразделений должны были избирать комитеты, которые обеспечивали бы связь между различными родами войск.

<sup>47</sup>Речь идет о рассказе Муратова «Энкарнасьон», опубликованном в «Русских ведомостях» (1917. 4 июня [17 июня]. № 125. С. 2, 3).

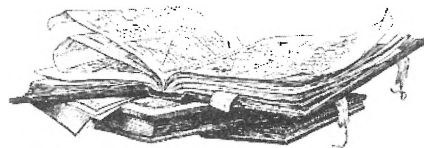
<sup>48</sup>См. письмо от 18 мая 1917 г. и примеч. 35.

<sup>49</sup>*Муратов П.* Вокруг войны: Второстепенные фронты // *Война и мир*. 1917. 5 июля. № 26. С. 2.

<sup>50</sup>В статьях, публиковавшихся в газете «Война и мир», Муратов высказывает свои мысли о войне, военных действиях и будущем Европы; в этих статьях четко видна его позиция западника: Россия, хотя ей и приходится выполнять роль соединительного звена между Западом и Востоком, самым тесным образом связана с европейской культурой (см.: *Историческая линия* // 1917. 16 июля. № 36. С. 2; *Завтрашняя Европа* // 1917. 17 сентября. № 87. С. 2; *Цезаризм* // 1917. 23 сентября. № 92. С. 3; *Прорыв или маневр* // 1917. 7 октября. № 104. С. 2).

<sup>51</sup>В «Русских ведомостях» от 28 июня (11 июля) 1917 г. сообщалось, что русская армия захватила Галич, город в восточной Галиции, который в 1772—1918 гг. входил в состав Австро-Венгрии (ныне — Западная Украина).

Перевод вступительной статьи и примечаний  
*Ларисы Степановой*



# В отечестве искусств и древностей

Алла НИКИТИНА

Николай Александрович Львов (4 мая 1753 — 22 декабря 1803) — человек удивительно яркий, талантливый, многогранной, во многом таинственной и необычной судьбы. Ему было присуще многообразие интересов: он был архитектором и теоретиком архитектуры, мастером садово-паркового искусства, поэтом и прозаиком, переводчиком и драматургом, теоретиком музыки и музыкантом, собирателем музыкального фольклора, историком и географом, ботаником и археологом, живописцем и графиком. В круге его интересов были также гидротехника и пиростатика, механика и вентиляционно-отопительная техника.

Львову были близки и дороги русская культура, русские древности. Он разыскал и опубликовал со своими комментариями две летописи, одна из них ныне известна под названием «Львовская летопись».

Одним из первых он выдвинул проблему народности в литературе. Им было записано более 200 русских народных песен, опубликованных совместно с И.Прачем. Этот сборник, «Собрание русских народных песен с их голосами», является национальным достоянием.

Львов первым в музыкальной науке заговорил о многоголосии народных хоров. А в ремарках к своим комическим операм и в «Прологе» к открытию Российской Академии художеств Львов проявил себя как первый русский автор тематических программ к концертам.

Много трудился Львов и в области государственного хозяйства. Он открыл в разных местах залежи каменного угля, а на Валдайской возвышенности организовал разработку угля «для доставления в обе столицы». Изобрел способ добывать из угля «горючую серу», необходимую для изготовления пороха, и «каменноугольную смолу» для предохранения от гниения деревянных конструкций, работающих в воде, днищ судов, парусов, снастей. Изобрел «каменный картон» — кровельный изоляционный материал типа толя.

Стремясь сократить вырубку

лесов и дать населению дешевое топливо, организовал торфоразработки.

Изобрел новую систему отопления зданий, включавшую и вентиляцию помещений, разработал конструкцию «паровой кухни». Системы отопления, вентиляции, освещения, водоснабжения построек разного функционального назначения всегда интересовали зодчего.

Наконец, внедренный им метод строительства дешевых, прочных, огнестойких зданий — «землебитное строительство» — получил поистине всероссийский размах благодаря тому, что по инициативе зодчего было открыто Училище землебитного строительства, из стен которого за время его существования было выпущено 815 мастеров и подмастерьев, присланных на обучение из 48 губерний России.

Книги Львова, посвященные законам перспективы, применению и разработке каменного угля, вентиляционно-отопительной технике, его теоретические высказывания, раскрывающие его эстетические позиции в разных областях культуры, сосредоточенные в предисловиях таких его трудов, как изданные летописи, переводы Анакреона, сборник народных песен, проект сада Безбородко, а главным образом, переведенный им трактат А.Палладио об архитектуре, можно рассматривать как ценнейшие исторические и теоретические документы последней трети XVIII века.

Хотя Львов и не получил систематического образования, он успешно продвигался по служебной лестнице — от чиновника восьмого класса до действительного тайного советника; в 1783 году, наряду с крупнейшими русскими писателями, поэтами, учеными, он избран действительным почетным членом Российской Академии художеств; в 1786 году



Н.А.Львов.  
Гравюра с портрета Д.Г.Левицкого.

совет Академии удостоил его звания почетного члена Академии; в те же годы он стал членом Вольноэкономического общества, а с 1802 года — членом Государственного Совета.

Львов был признан современниками, высоко оценен правителями России, но, тем не менее, после его смерти многие его дела, изобретения, начинания были забыты или приписаны другим, и этот факт вносит путаницу и доставляет немало сложностей исследователям творческого наследия Львова.

Немало тайн и загадок имеется и в биографии Николая Александровича. Некоторые из них уже разгаданы, другие предстоит распутать.

Родился Николай Александрович Львов в имении отца, Александра Петровича Львова, Черенчицы Новоторжского уезда Тверской губернии. После смерти отца, когда Николай Александрович станет хозяином имения, оно будет называть-

ся «Никольское-Черенчицы» или просто «Никольское». Там, в родовом имении, прошло его детство и отрочество.

От рождения Николай Львов был записан в полк. Рос ребенок — росли чины. И, вероятно, именно для того, чтобы иметь возможность раньше начать службу, Львов и прибавил себе два года. С местом его службы, т. е. в каком полку он служил, также была путаница. До недавнего времени во всех монографиях Львова, в статьях, ему посвященных, исследователи писали, что он был зачислен в Измайловский полк. И эта неточность также пошла от семейных преданий. Федор Львов писал в своих воспоминаниях: «Будучи записан Гвардии в Измайловский полк, он пустился в Петербург, и явился в столицу в тогдашней славе дворянского сына, т. е. лепетал несколько слов французских, по-русски почти писать не умел, и тем только не дополнил славы своей, что к счастью не был богат, и, следовательно, разными прихотями избалован не был. Являсь в полк, он принят был в бомбардирскую роту и ходил наряду с другими учениками в полковую школу».<sup>1</sup> На самом деле, как показывают найденные в Военно-историческом архиве (фонды ВУА — Военно-учетный архив) послужные списки Львова, он был зачислен в бомбардирскую роту Преображенского полка. Но, как и многие его сверстники, будучи, практически, безграмотным, прибыв в 1769 году в Петербург для прохождения службы, был зачислен в общевоинскую школу, организованную, по инициативе генерала Библикова, при Измайловском полку. Кроме элементарной грамоты юношей там обучали физике, химии, математике, черчению, естественным наукам, фортификации и языкам. Там, в школе «острота разума отыскала ему товарищей, на него похожих. Согласно склонности, одинакие упражнения составили из них кружок, в котором труды ученические... составляли молодых их лет блаженство. Тут вырастали переводы, тут вытверживались стихи разных авторов, тут совершались первые опыты в стихотворстве, в рисовании, в музыке, и тут же открывалось в нем врожденное чувство ко всему прекрасному».<sup>2</sup> Вскоре Николай Львов с друзьями — Николаем Осиповым и братьями Петром и Николаем Ермолаевыми — начинают издавать рукописный журнал «Труды четырех общников» (1771 год). В этих журналах юноши помещали свои стихи, переводы из Дидро, Воль-

тера, которых уже читали в подлиннике.

Уже в эти годы сформировался круг интересов Львова.

Ф.П.Львов писал о нем: «Не было таланта, к которому бы он (Львов — А.Н.) был равнодушен, не было таланта, к которому бы он не проложил своей собственной тропинки; все его занимало, все возбуждало его ум и разогревало сердце, и, что уди-



«Кулич и Пасха». Церковь Св.Троицы в имени князя А.А.Вяземского.

вительно, — я не знаю предмета, разумом украшенного или вдохновением сердца созданного, в каком бы то роде ни было, который бы в нем не впечатлелся.

Он любил и стихотворство, и живопись, и музыку, и архитектуру, и механику. Словом, он был любимый дитя всех художеств, всякого искусства; казалось, что время за ним не поспевало! Так быстро побеждал он грубую природу и преодолевал трудности, на пути знаний необходимые».<sup>3</sup>

Но с особым усердием Львов изучал языки и вскоре помимо русского и французского языков свободно владел латынью, английским, немецким, итальянским, греческим, занимался древнееврейским и восточными языками. Усовершенствованию владения языками способствовали частые заграничные поездки Львова — преобразенцев посылали сопровождать дипломатическую почту. Таким образом, одновременно с дальнейшей службой в Преображенском полку Львов состоял в курьерской должности при Коллегии иностранных дел. Сопровождая дипломатическую почту, совершил поездки в марте-апреле 1774 года в Гам-

бург, в ноябре 1775 — январе 1776 года в Копенгаген и Эйтин и др.

Еще 12 июля 1775 года Львов вышел в отставку с военной службы в чине армии капитана и вскоре был принят на гражданскую службу в Коллегию иностранных дел, под началом Петра Васильевича («меньшого») Бакунина, «в рассуждении знания его итальянского, французского и немецкого языков... для употреб-

ления его на оных языках в переводах и других делах». Проживал в это время Львов в доме своего начальника на Вознесенском проспекте.

Федор Петрович Львов писал: «Во время служения его по дипломатической части неоднократно послан он был в чужие края. Он был и в Германии, и во Франции, и в Италии, и в Испании, везде все видел, замечал, записывал, рисовал, и, где только мог и имел время, собирал изящность, рассыпанную в наружных предметах».<sup>4</sup>

Определенный на дипломатическую службу, Львов получил возможность приобщения к европейской культуре. В октябре 1776 года он был отправлен курьером в Лондон, Мадрид и Париж. В феврале 1777 года надолго задержался в Париже, где встретился с М.Ф.Соймоновым и сопровождавшим его И.И.Хемницером, который стал одним из самых близких его друзей. В Париже друзья побывали на многочисленных представлениях с участием лучших актеров того времени, обстоятельно знакомились с жизнью театральной столицы мира. Дневник Хемницера, который тот вел во

время путешествия, содержит упоминание большого числа виденных ими спектаклей.

Покинув Париж, они некоторое время провели в Нидерландах (Лейдене, Антверпене, Гааге, Амстердаме и др. городах), осматривая их исторические достопримечательности. Все интересное, что встречалось в пути, Львов старался изучить досконально, осмыслить, запомнить.

11 июля 1777 года отправились в Спа, где Львов оставил своих попутчиков и выехал в Петербург. По возвращении он стал инициатором создания домашнего театра в доме Бакунина, где в это время Львов проживал. Ставил оперы и спектакли, участвовал в них в качестве автора, постановщика, режиссера, актера, художника-декоратора. В спектаклях наряду с профессиональными актерами играли любители. Женские партии успешно исполняли сестры Дьяковы, одна из которых, юная Машенька Дьякова, особенно выделялась своим очарованием и актерским талантом. Николай Александрович беззаветно полюбил ее, она ответила ему взаимностью. В 1780 году он просил у родителей Маши согласия на брак, но получил отказ.

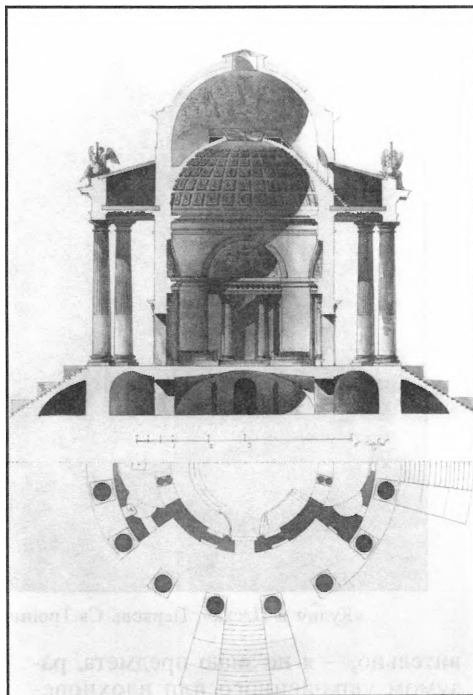
Знакомство Львова с семейством сенатского обер-прокурора Алексея Афанасьевича Дьякова в доме Бакунина относится, вероятно, ко второй половине 1776 года. Сами Дьяковы проживали на 3-й линии Васильевского острова в Петербурге. У них было три сына — Николай, Петр и Семен, и пять дочерей — Анна вышла замуж за И.А.Березина (их дочь — Надежда Ильинична Березина стала первой женой двоюродного брата Н.А.Львова — Федора Петровича, который, овдовев, женился на старшей дочери Н.А.Львова — Елизавете Николаевне), Мария стала женой Львова, Александра — В.В.Капниста, Екатерина — графа Я.Ф.Стенбока, а на Дарье женился вторым браком Г.Р.Державин. Таким образом, Львова, Капниста и Державина связывали не только творческие и дружеские, но и родственные узы.

Первые, известные нам, архитектурные проекты Львова относятся к 1780 году, причем сразу по заказу императрицы Екатерины II. Один из них — проект собора Св. Иосифа в Могилеве.<sup>5</sup> В этом проекте Львова мы видим прямое влияние итальянской школы — здания Пантеона в Риме.

О том, почему именно Львову было поручено выполнить проект это-

го сооружения, мы опять же узнаем благодаря его первому биографу: «Я не могу не объяснить, как г-н Львов сделался известным Императрице, — писал Федор Петрович. — По случаю ее свидания с покойным императором Иосифом в Могилеве, Государыне угодно было озаменить оное построением в Могилеве церкви.

Многие планы тогда лучших архитекторов, в столице бывших, ей не



Церковь-мавзолей в Никольском-Черенчицах. Фрагмент плана и разреза.

понравились. Памятник, свидетельствующий сие свидание, долженствовал быть необыкновенным. Князь Безбородко представляет Государыне о возложении поручения сего г-ну Львову, как человеку, хотя не учившемуся систематически, но природою одаренному. Императрица согласилась».

В декабре 1780 года он был специально направлен в Могилев, «чтоб удобство его (т.е. храма — А.Н.) с местоположением согласить».<sup>6</sup> Руководил работами по строительству собора «каменных и сводных дел мастер» Адам Менелас,<sup>7</sup> который с 1784 года и до конца жизни Н.А.Львова оставался в его «команде».

Собор был компактен; имел простую, четкую, строго симметричную объемную композицию относительно продольной оси запад-восток; почти лишен декоративных украшений. Значительность архитектурного облика сравнительно небольшого по

размерам сооружения достигалась общим монументальным строем здания, удачно найденными пропорциями и отсутствием дробящих внимание декоративных деталей. Основной кубический объем главной части здания, увенчанной плоским куполом на высоком барабане большого диаметра, господствовал над всеми составляющими частями собора и сообщал архитектурному облику сооружения черты строгой монументальности, представляя характерный образец строгого классицизма. Но для 1780 года это было новым словом в русской архитектуре.

В суровом лаконизме форм нет ничего общего с архитектурой эпохи Возрождения. Вдохновение Львов почерпнул непосредственно из первоисточника — из архитектуры Древней Греции и Рима VI—V веков до н.э., что станет характерным для архитекторов России лишь более четверти века спустя, в начале XIX столетия. Таким образом, Львов опередил своих современников, что не могла не заметить Екатерина II, отдав предпочтение его проекту.

Желая придать зданию «отменное величество», Львов исходил из идеи открытого купола римского Пантеона, но, учитывая условия русского климата, он создал уникальную конструкцию двух куполов. В подпisi под одним из чертежей сам автор, рассказывая об использованной им системе освещения, таким образом пояснял ее назначение: «...По причине климата не можно было сделать по приему Пантеона открытый свод, придающий зданию отменное величество; сие принудило сделать два свода, из коих первый, имеющий в середине отверстие и двенадцать сквозных нишей, открывает другой свод, на котором написанные в облаках Слава и 12 апостолов, освещенные ярким светом, посредством невидимых изнутри окон, отображают открытое небо, через которое, однако, ни дождь, ни снег идти не могут».<sup>8</sup>

Верхним светом Львов, используя различные системы конструкции двойного купола, впоследствии освещал многие свои здания, не только культовые (Кольванская церковь, Никольская церковь в Диканьке, часовня Всех Святителей на Васильевой горе в Райке и др.), но и общественные (здание Кабинета двора — проект не был осуществлен), и жилые (собственный дом в Никольском, дом В.С.Томары, дача Соймо-



нова под Петербургом — все три дома не сохранились, дом Глебова-Стрешнева в Райке и др.), и парковые (погреб-ледник в Никольском, в Райке — не сохранился, и др.). Этот прием стал своеобразным автографом зодчего.

Одним из самых значимых сооружений зодчего, в котором также использована система «верхнего света» стала церковь-мавзолей в Никольском. Она представляет собой ротондальное сооружение, окруженное колоннадой римско-дорического ордера.

В устных преданиях семьи Львова долго хранилось воспоминание о том, что зодчий, побывав в Риме, был пленен совершенством форм и пропорций двух древних памятников — круглым в плане храмом Весты и пирамидой-усыпальницей Цестия, — и мечтал соединить оба поразивших его архитектурных объема в одной композиции. Львов, действительно, не раз обращался к полюбившимся ему формам ротонды и пирамиды. Сначала их соседство встречается в его многочисленных рисунках — иллюстрациях к «Метаморфозам» Овидия,<sup>9</sup> на рисунке виньетки Львова к оде Державина «На умеренность»,<sup>10</sup> в ряде зарисовок «Гатчинского альбома»<sup>11</sup> и др., затем в рельефах. Еще в 1779 году при перестройке старого здания Сената, для оформления «залы Общего собрания Правительствующего Сената» наблюдать за которой генеральный прокурор князь А.А.Вяземский поручил Г.Р.Державину, служившему тогда в Сенате под его начальством, Львов сочинил «программы» аллегорических барельефов, по которым скульптор Ж.-Д.Рашет исполнил их. Впоследствии все барельефы были уничтожены по приказанию императора Павла I. Особого внимания заслуживал один барельеф, на тему: «Россия... возводит... в храм правосудия Истину, Человеколюбие и Совесть». На этом рельефе храм правосудия был изображен в виде ротонды, а возле него — «твердая призматическая пирамида», которая должна была олицетворять «непоколебимую купность тех трех добродетелей». В этом описании, составленном Державиным,<sup>12</sup> впервые встречается упоминание о сочетании ротонды и пирамиды в связи с именем Львова.

Именно там, в зале Сената, Вяземский увидел этот рельеф, а через несколько лет композиция, изображенная на нем, появилась воплощенная в камне в его усадьбе — селе Александровском на Шлиссельбург-

ском тракте под Петербургом. В усадебном ансамбле в имении Вяземского — ротондальной церкви Св. Троицы и пирамидальной колокольни, стоящей рядом с ней, воплотилась наконец мечта Н.А.Львова соединить два геометрических объема — цилиндра и пирамиды, столь полюбившихся ему в Италии древних сооружений, в единое целое. Пластическая мягкость круглого храма еще больше подчеркивается контрастом с резкими острыми гранями колокольни-пирамиды. За сходство форм этот ансамбль в народе прозвали «Кулич и Пасха». Этот уникальный ансамбль, навеянный памятниками итальянской архитектуры, не имеет аналогов не только в русском, но и в мировом зодчестве.

Ротонда была одной из самых любимых форм в архитектуре русского классицизма, правда, следует признать, что Н.А.Львов чаще других зодчих обращался к ней. В виде ротонды он проектировал храмы, интерьеры жилых и гражданских построек, парковые павильоны, хозяйственные постройки. В творческом наследии зодчего, среди его чертежей ротонды встречаются постоянно, и, что особенно важно, они отличаются необычайным разнообразием. Пирамидальные формы в русской архитектуре той поры встречаются крайне редко. Увлечение пирамидами наступило значительно позднее и стало модным в Западной Европе после похода Наполеона в Египет. Львов же неоднократно возводил пирамиды, причем самого различного функционального назначения — колокольни-пирамиды в имении Вяземского и в собственном Никольском, погреб-ледник в Никольском и винный погреб в усадьбе Митино под Торжком, и из самых разных строительных материалов — из кирпича, натурального камня, дерева и даже из «битой» земли-землебита, о чем свидетельствует собственное шутивное стихотворение Львова:

Рассудку вопреки и вечности  
в обиду,  
А умницам на смех  
Построил — да его забвен не будет  
грех —  
Из пыли пирамиду.<sup>13</sup>

И образцами для этих львовских пирамид послужили не египетские усыпальницы фараонов, а пирамида-усыпальница Цестия в Риме, т. е. древние памятники Италии.

В 1781 году Львов в очередной раз посетил Италию и Австрию. Дневниковые записи («Итальянский днев-

ник»),<sup>14</sup> которые он делал в этой поездке, обнаруживают острый наблюдательный глаз автора, заносившего свои впечатления от увиденных им произведений искусства, его профессиональные знания в этой области. «Дневник» Львова — это миниатюрная записная книжка, размером 10 x 17 см., рассчитанная на карман сюртука, в кожаном переплете, с металлическим клапаном.

80 листов дневника с оборотами почти сплошь испещрены поспешными записями, изредка беглыми зарисовками, иногда расчетами. Почерк торопливый, видимо, записи делались чаще всего на ходу, при посещении картинных галерей, музеев, частных коллекций.

Из содержания дневника можно сделать вывод о том, что главной целью его автора было ознакомиться с картинными галереями городов Италии и Вены и выяснить возможность приобретения произведений живописи и скульптуры для петербургских коллекций.

Большинство записей в дневнике посвящено описаниям и анализу произведений живописи, реже — описаниям скульптурных композиций и коллекций драгоценных камней.

В нечастых оценках Н.А.Львовым скульптурных работ слышится типичная для той эпохи нелюбовь к готике. Он отдает предпочтение «Райским вратам» Лоренцо Гиберти, поскольку врата Андреа Пизано в баптистерии во Флоренции «более готические».

Львов ставит скульптурные произведения Дж.Болоньи выше работ Микеланджело: в знаменитой Капелле Медичи в Сан-Лоренцо он не заметил скульптур последнего, а восхищается произведениями Болоньи. И в палатце Веккио его внимание привлекает «лехкостью, чистотою препорций и действительно летящим положением» «Меркурий бронзовой, летящий по ветру» и другие произведения Болоньи — «Похищение сабинян» и «Битва Кентавра с Лапифом». В то же время «Давид» Микеланджело, стоящий рядом с этими скульптурами, не произвел на Львова никакого впечатления.

В живописи Львов явно отдавал предпочтение итальянской школе. Он признавал полное преимущество Сальватора Роза над Давидом Тенирсом; из пейзажистов он предпочитал «итальянизирующих», любимых публикой в XVIII столетии, но легкая критика в адрес Яна Бота, который «писал полуитальянским, полуфламандским манером», говорит о тяге Львова к классицизму,

предпочитавшему «героический» пейзаж Пуссена и Лоррена.

Весьма любопытны рассуждения Львова о немецкой живописи, в которых он еще раз продемонстрировал свое неприятие готики. Отрицал Львов и австрийскую барочную живопись XVII — первой половины XVIII веков, очень популярную в России его времени. Непримируемо относился он и к творчеству выдающегося фламандского барочного живописца Питера Рубенса, называя его «дородным», «фиглеватым». Описание Львовым коллекции картин Рубенса в собрании Вены не нуждается в комментариях, причем его мнение полностью совпадало с мнением многих его современников-классиков: Давида, Энгра и др.

Как видно из дневника, любимыми художниками Львова были Рафаэль, Гвидо Рени, Тициан, Андреа дель Сарто. О глубоком понимании их искусства говорят смелые попытки Львова атрибуции картин, периодизации творчества, в частности Рафаэля, деятельность которого он делит на три периода, подчеркивая особенности каждого из них, постепенный рост мастерства этого «божественного» художника.

Следует отметить, что современная искусствоведческая интерпретация не многим отличается от замечаний Львова о творчестве Рафаэля. Но, вместе с тем, имена величайших художников мира — Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рембрандта и др. — упоминаются им лишь вскользь.

Всего в дневнике его автором дана оценка работам 86 художников и скульпторов; имена некоторых из них часто мало известны, или совсем неизвестны в наши дни.

Ценность дневника Львова заключается и в том, что в нем дается описание целого ряда художественных коллекций XVIII века Италии и Австрии, ныне не существующих: коллекций Удди, Сампьеры, Капраре, которые распались, а многие полотна, бывшие прежде в этих коллекциях, утеряны. Дневник Львова является едва ли не единственным о них упоминанием. Он также дает нам представление о некоторых фресках, не сохранившихся до наших дней.

К сожалению, в дневнике почти отсутствует анализ, описания и зарисовки архитектурных сооружений: мы находим лишь несколько набросков, сделанных Львовым во Флоренции, в Ливорно и в Пизе. Пизанскую «падающую» башню Львов не только зарисовал, но и отметил «е 8 орденов, один на одном готи-

чески построенных», привел цифры высоты галерей и рассказал о том, что, поднявшись на башню, «не мог более минуты глядеть вниз с ее навету, будучи во все сие время так точно, как бывает человек во время, как он падает, или с качели спускается».

«Итальянский дневник» Львова является еще одним звеном в цепи давних культурных связей России и Италии, характеризует художественные вкусы образованной части русского общества конца XVIII века.

Почти полное отсутствие в дневнике отражения отношения Львова к архитектуре, тем не менее, не умаляет значение влияния древних памятников Италии и трудов итальянских зодчих на его творчество.

Едва ли не самое большое влияние на формирование Н.А.Львова как архитектора и теоретика архитектуры оказали творения А.Палладио (1508—1580), а также его трактат «Четыре книги об архитектуре». В этом не было ничего необычного, так как Палладио по сравнению с другими архитекторами и мыслителями итальянского Возрождения имел наибольшее влияние на развитие европейской архитектуры, в том числе и России.

«Четыре книги об архитектуре» входили в число основных учебных пособий, рекомендованных воспитанникам Императорской Академии художеств. По сегодняшний день в Научной библиотеке Российской Академии художеств хранится трактат Палладио, изданный в Париже в 1650 году и в Венеции в 1740—1741 годах.

К сожалению, до конца XVIII века не существовало перевода Палладио на русский язык, поэтому будущим отечественным архитекторам часто приходилось довольствоваться не всегда достоверными переводами. В определенной степени спасал иллюстративный материал. Однако необходимость достоверного русского перевода ощущалась постоянно. Эту проблему постарался решить Н.А.Львов.

Возможно, именно во время своей поездки по Италии в 1781 году Н.А.Львов познакомился с трактатом Палладио об архитектуре. Львов решил перевести этот труд на русский язык. Он много лет работал над переводом, а кроме того, подготовил, сверяя первоначальное издание 1616 года с более поздними, более 200 иллюстраций, а также фронтиспис к изданию.

Издательской деятельностью Львов занимался с 1786 года. Спе-

циальным указом Екатерины II он получил право на печатание книг «на иждивении» Кабинета Е. И. В. Львову удалось опубликовать шесть книг. Однако вскоре последовал императорский указ, запрещающий печатать книги за счет Кабинета. Последнее и самое известное издание Н.А.Львова, «Четыре книги Палладиевой архитектуры»,<sup>15</sup> оказалось неоконченным — он сумел издать только одну из четырех книг, хотя иллюстрации были подготовлены ко всем четырем частям.

В предисловии, получившем название «От издателя рускаго Палладия», Львов писал: «В бытность мою в Венеции имел я случай при одной венецианной продаже старинной и большой библиотеки купить довольно дорого подлинную Карамеллову Едицию, употребил около осьми лет на приведение оной в порядок, и, дополняя недостатки деревянных досок соображением оных с прочими изданиями на меди, начертил я все 4 книги Палладиевой Архитектуры, более 200 рисунков составляющая, мерою и подобием совершенно против оригинала, ничего не переменял, ничего не прибавил и издаю Палладия в той подлинности, каковую заслуживает его совершенство».

Львов был сторонником изучения памятников античной архитектуры непосредственно в натуре и писал по этому поводу: «Остатки древних зданий — единые верные светильники, ведущие художника к действительному великолепию и изящному вкусу». Издавая труд Палладио как практическое руководство для молодых русских зодчих, Львов предостерегал их от слепого подражания каким бы то ни было образцам и обращал внимание на то, что античные зодчие свободно использовали один и тот же ордер в зависимости от функции и месторасположения здания: «Нет почти двух храмов древних одинакового ордена, которые бы в членах своих одинаковый размер имели, и не только местоположение определяло разность сей пропорции, но и само употребление зданий». В своем мнении о вреде канонов Львов следовал за утверждением Дидро о непригодности абсолютных правил для талантливых художников: «Правила превратили искусство в рутину, и я не знаю, не принесли ли они больше вреда, чем пользы. Скажу точнее, они помогли заурядному человеку и повредили человеку одаренному».<sup>16</sup>

Следует отметить, что Львов не принимал беспрекословно наследие

Палладио — много критиковал, оспаривал, не соглашался с целым рядом его утверждений. В комментариях к трактату Львов высказывал свое мнение относительно невозможности применения некоторых положений Палладио в условиях России. Остается только сожалеть, что комментарии Львова до сих пор недостаточно изучены.

Львов был глубоко убежден, что при разработке планов жилых домов необходимо учитывать конкретные бытовые, природные и климатические условия России, значительно отличавшиеся от итальянских. Возражая против традиционного для Палладио строго симметричного расположения жилых помещений, Львов писал: «Итальянских Архитекторов планы внутреннего расположения комнат гораздо удобнее для шитья по карте золотом, нежели для жилья в оных. Мне кажется, что удобное расположение комнат, хотя они не совершенно будут сестры и братья, противоположным на другой стороне, не нарушат того неуплатимого равновесия, которое ценно сквозного ветра и беспокойной жизни на вечные времена покупать должно».<sup>17</sup> И далее, в одном из примечаний Львов развивает эту мысль: «В Италии, конечно, можно строить дома и по плану шахматной доски. Хозяин занимает там часто один уголок палат своих, а в остальных покоех картины и мраморы морозу не боятся. Сквозного ветру итальянцы не знают и по имени, и в комнате у них зимою, как на дворе, а летом на дворе, как в комнате, все настезь, двери и окна, как решетки; но со всем тем мы к ним греться ездим. Так годится ли правило равновесия в нашем климате, и какое равновесие мороз в 28 градусов перевесит?»<sup>18</sup>

Львова по праву можно считать одним из крупнейших мастеров усадебного ансамбля — им было создано полностью или частично свыше сорока комплексов усадеб в разных губерниях России. А поскольку самое тесное соприкосновение мастеров русского классицизма с архитектурой Палладио имело место в области усадебного строительства, Львов, естественно, ближе, чем кто-либо из его современников мастеров классицизма, подошел к идеалу Палладио, в том числе и архитектора Дж. Кваренги, которого исследователи часто называют крупнейшим в России XVIII века палладианцем. Как для Львова, так и для Кваренги теоретический труд Палладио являлся настольной книгой. Они нередко работали в творческом содру-

жестве, особенно выполняя заказы князя-канцлера А. А. Безбородко.

Можно предположить, что знакомство Львова и Кваренги произошло еще в Италии, до приезда последнего в Россию, на что указывает приписка И. Хемницера на итальянском языке, адресованная Кваренги, в письме, посланном Львову 18 декабря 1782 года из Смирны (из Турции), куда Хемнишер летом 1782 года был направлен посланником России: «Любезный господин Гваренги. Как ваше здоровье? Вот мой первый вопрос. Другой: как идет ваша биржа? Начато ли уже строение? Очень хотелось бы мне услышать, что да, так же, как и о прочих произведениях вашего гения, которые должны строиться. В-третьих, чрезвычайно желал бы я оставаться и в Смирне в числе ваших друзей, каким вы считали меня в Петербурге. Надеюсь на это, подписываюсь, мой господин, вашим преданнейшим и покорнейшим слугою. Иван Хемнишер».<sup>19</sup>

Так мог писать только человек, давно и хорошо знавший адресата, а познакомились они, безусловно, благодаря Львову, которого объединяли с Кваренги не только общие архитектурные взгляды и интересы, но и любовь к театру, музыке, живописи... Львов умел дружить, умел привязывать к себе людей добротой, теплотой обращения, «приветливостью души», как писал Хемнишер: «...Об одном тебя прошу: Бога ради, не теряй, если когда и в высшем степене министра будешь, ту приветливость души, которую ты имеешь».<sup>20</sup>

И закончить это краткое повествование о Николае Александровиче Львове хочется словами нашего современника Д.С.Лихачева, подводившими итог всему сказанному: «...Н.А.Львов — явление исключительное для России конца XVIII века своею способностью откликаться на все возможные требования, с которыми страна обращалась к людям творчества: ученым, поэтам, инженерам, архитекторам, садоводам, фольклористам, создателям книг.

Н. А. Львов — один мог удержаться в своих руках быстро развивающуюся культуру эпохи во всем ее разнообразии.

...Рубеж XVIII и XIX веков был исключительно важен для русской культуры. Перемены свершались во всех ее гранях. И люди, подобные Н.А.Львову, не только отражались в этих гранях своими энциклопедическими интересами, но и сами формировали эти грани, объединяя их единым стилем эпохи, который можно назвать стилем предромантизма».<sup>21</sup>

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>ОР РГБ. Ф. 298/IV, 2, 33. Н.А.Львов. Био-графия, составленная неустановленным лицом (Ф.П.Львов).

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>ОР РГБ. Ф. 298/IV, 2, 33. Ук. соч.

<sup>4</sup>Там же.

<sup>5</sup>Собор не сохранился. Он был взорван в 1938 г.

<sup>6</sup>РГАДА. Дворцовый отд. Оп. 497. Д. 64981. Л. 214.

<sup>7</sup>РГИА. Ф. 37. Оп 11. 1803. Ед. хр. 11. ЛЛ. 15—16. Из «формулярного списка о службе находящегося при производстве образцовых земляных строений титулярного советника Адама Менеласа», поданного 12 января 1803 г., узнаем: «Из Англии вызван 1784 года 1-го мая в качестве каменного мастера, находился в Могилеве при строительстве соборной церкви архитектором, потом был в Москве при строении Кремлевского и Слободского дворцов, за что в 1797 мая 4 награжден чином титулярного советника и определен архитектором в школу земледелия, откуда по увольнении 1799 года февраля 15 числа принят к училищу земляного строения для производства образцовых строений, где и поныне находится».

<sup>8</sup>Пояснения к поперечному разрезу собора.

<sup>9</sup>Альбом, содержащий около двухсот рисунков, хранится в отделе рисунков в ГРМ. На заднем плане иллюстрации к мифу о бросившей со скалы в море греческой царицы Ино и о превращении ее подруг в камни и птиц изображены ротонда и пирамида.

<sup>10</sup>ИРЛИ РО. Ф. Державина. Оп. I. № 1—3. Т. 1. Л. 108.

<sup>11</sup>ГДМ. КП-322, графич. фонд.

<sup>12</sup>Объяснения на сочинения Державина, им самим диктованные родной его племяннице Е. Н. Львовой в 1809 г., изданные Ф. П. Львовым в четырех частях. СПб., 1834. Ч. I. С. 60—63.

<sup>13</sup>РНБ РО. Ф. 247 (Державина). Т. XXXVII. Л. 99.

<sup>14</sup>ИРЛИ РО. Оп. 15. № 166. ЛЛ. 1—80. Впервые полностью опубликован: *Никитина А.Б., Львов Н.А.* Итальянский дневник. 1781 г. (Путевые заметки) // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1994. М., 1996. С. 249—276.

<sup>15</sup>Четыре книги Палладиевой архитектуры, в кои, по кратком описании пяти орденов, говорится о том, что знать должно при строении частных домов, дорог, мостов, площадей и храмов. В дальнейшем «Четыре книги Палладиевой архитектуры». СПб., в типографии Шнора. 1798. Кн. 1. Предисловие.

<sup>16</sup>Здесь цитируется по кн.: *Будылина М.В., Брайцева О.И., Харламова А.М.* Архитектор Н. А. Львов. М., 1962. С. 46.

<sup>17</sup>Там же. Гл. XXI. С. 58. Прим. 31.

<sup>18</sup>Там же. С. 58. Прим. 32.

<sup>19</sup>Басни и сказки И.И.Хемницера. (Сочинения и письма Хемницера по подлинным его рукописям с биографической статьей и примечаниями Я. Грота.) СПб., 1873. Письмо Хемницера от 18 декабря 1782 г.

<sup>20</sup>Там же. Письмо Хемницера от 10 августа 1782 г.

<sup>21</sup>*Львов Н.А.* Избранные сочинения. Предисловие Д.С.Лихачева, составление, и подготовка текста и комментарии К.Ю.Лаппо-Данилевского. Кёльн — Веймар, СПб., 1994. С. V.

# Милая сердцу Италия

(Страницы архива Ильи Эренбурга)

Борис ФРЕЗИНСКИЙ

Илья Эренбург никогда не жил в Италии и всерьез не знал итальянского языка. В его подводящих итогах жизни мемуарах «Люди, годы, жизнь», над которыми он работал пять с половиной лет, упоминаются 3500 имен, из них итальянцев — всего 114 (а французов — 474 и даже немцев, которых, как считается, Эренбург не любил — больше 160). Этой репрезентативной статистикой можно начинать статью об Эренбурге и любой стране зарубежья, поэтому я статистику продолжу. Италии из 219 глав мемуаров посвящены всего три (замечу, что в них есть выразительные зарисовки итальянских современников Эренбурга — Итало Звево, Карло Леви, Альберто Моравиа и Ренато Гуттузо). А среди 60 монопортретных глав итальянцам посвящена всего одна, и та — парижанину Модильяни. И при всем при том ни одной зарубежной стране мира не адресовал Эренбург в своих мемуарах столь прочувствованных, сердечных слов, как Италии и итальянцам...

## ХУДОЖНИКИ (От Сандро Боттичелли до Джакомо Манцу)

Художественные впечатления необычайно значимы для Эренбурга. Продолжая ссылки на неслучайную статистику, отмечу, что в книге «Люди, годы, жизнь» о Сандро Боттичелли говорится только в первой ее части, в то время как о Джотто — в первой, второй, шестой и седьмой, также в четырех книгах встречается имя Рафаэля, в трех — Тинторетто, а, скажем, имени другого венецианца — Веронезе — нет вовсе...

Итальянское Возрождение — величайшая эпоха мирового искусства. Никким образом не принижая Францию, замечу, что заслуги французов по части живописи и скульптуры — более поздние: лишь к концу XIX века Париж стал столицей мировой живописи.

Не удивительно, что воспоминания об Италии Эренбург начинает

с рассуждений о великих мастерах прошлого. Так же естественно и то, что его воспоминания о Париже начинаются с рассказа о жизни парижской богемы десятых годов XX века...

Признание, сделанное писателем под старость: «По-настоящему я пристрастился к искусству в Италии»,<sup>1</sup> существенно — не с музеев Парижа (в этом городе Эренбург прожил треть жизни), как и не с города-музея Брюгге, где он побывал в 1910 году, а именно с посещения Флоренции в 1911-м начинается погружение Эренбурга в мир искусства. Первая глава мемуаров об Италии — не вставное эссе об итальянском Ренессансе, а рассказ о том, какую роль сыграло в жизни автора великое искусство Италии, насколько значимы для него оказались встречи с ним.

Впервые в Италию Эренбург взглянул летом 1909 года — вместе со своей тогдашней подругой Лизой Мовшенсон (впоследствии Серапионовой сестрой Елизаветой Полонской). Именно «заглянул»: путешествовали они по Германии и Швейцарии, захватив лишь север Италии — Милан (об этой поездке читатели мемуаров «Люди, годы, жизнь» ничего не узнают, потому что не эти воспоминания угнездились в сознании Эренбурга под грифом «Италия»).

Летнее путешествие 1911 года — вот что прежде всего вспоминалось Эренбургу, когда он думал об Италии. Ту счастливую поездку он совершил вместе с молодой женой и матерью его единственной дочери Катей Шмидт. От лета 1911 года остался у Эренбурга ворох стихов; часть их вошла в его вторую книгу «Я живу» (СПб. 1911) — они составили в ней два раздела: «Флорентийские терцины» и «Сандро Боттичелли», потому что Флоренция и Боттичелли оказались самыми сильными художественными впечатлениями того лета. Если говорить о живописцах, то Боттичелли вообще оказался первой любовью Эренбурга. В мемуарах он пытался объяс-

нить читателям, чем его тогда подкупал этот художник; объяснения получались такие: «Вероятно, сочетанием жизненной радости с горечью, началом эпохи неверия, умением придать смятению гармонию».<sup>2</sup> Может быть, ответ на вопрос о любви к Боттичелли следует искать в итоговом признании, относящемся к 1911 году: «В Италии я поверил в возможность искусства и в возможность счастья. А начиналась эпоха, когда искусство казалось обреченным, а счастье — невысказанным».<sup>3</sup>

Даже Флоренцию, которую Эренбург долгое время предпочитал всем городам Италии (с годами ее место занял Рим), в 1911 году он ощущал полотном Боттичелли:

Среди полей широкая дорога  
И пара розовеющих волос,  
Все было просто, искренно и  
строго.

Донесся дальний гул колоколов,  
И где-то птицы, замирая, пели.  
А город был как кружево дворцов.

И, может, как Венера Боттичелли.<sup>4</sup>

Эта влюбленность переполняла молодого поэта; и вернувшись в Париж, он не расставался с запомнившимися образами (недаром вскоре его спутником стала изданная в 1912 году и, теперь это можно сказать смело, прочно пережившая свое время книга Муратова «Образы Италии»). Однако уже в 1913 году, снова попав в Италию, Эренбург обнаружил, что любит полотна Боттичелли как бы со стороны, вчуже (замечу, что через 11 лет, когда ему снова посчастливилось приехать во Флоренцию, «Весна» Боттичелли показала ему... манерной и приторной, и это чувство с годами уже не проходило). «Мне сейчас не по душе Боттичелли, — таково признание автора мемуаров «Люди, годы, жизнь», — не существенно, что я любил его в молодости, существенно то, что его, наверно, будут любить если не наши внуки, то наши правнуки».<sup>5</sup>

Вспоминая, с каким запасом ху-

дожественных знаний он приехал в декабре 1908 года в Париж (среди нескольких гимназических клише была, разумеется, и формула: Рафаэль — величайший художник), Эренбург признает, что эти штампы лишь отталкивали его не терпящую навязываний натуру от общепризнанных эталонов, недаром прежде неведомый ему Боттичелли покорила двадцатилетнего юношу, а совершенные полотна Рафаэля оставили его равнодушным. Не раз он пытался понять «чем славен Рафаэль», но загадка не поддавалась разрешению, пока в 1949 году Эренбург не попал в Ватикан, где увидел станцы (папские комнаты), расписанные Рафаэлем, — и знаменитые фрески его потрясли, особенно — «Афинская школа» и «Диспут о причащении». Замечу, что волшебство этого монументального творения особенно впечатляет теперь — после завершённой реставрации... Эренбург посвятил станцам взволнованные строки — как писателя, они заставили его задуматься о непостижимом феномене молодого мастера (родившись позже Микеланджело и Тициана, Рафаэль покинул этот мир на полстолетия раньше их).

Имя еще одного титана Возрождения должно быть названо, коль скоро речь заходит об итальянских потрясениях Ильи Эренбурга. Я имею в виду ошеломление, испытанное им в Венеции (здесь нельзя не заметить, что немало великих испытали ошеломление от самого волшебного города — в этом смысле эренбургские ощущения от Флоренции и Рима были значительнее). Речь идет о посещении школы Сан-Рокко, для которой Якопо Тинторетто написал несколько десятков гигантских библейских полотен и два плафона. Думаю, что каждый увидевший их испытывает ощущение восторга — таковы грандиозность замысла и мощь исполнения (как тут не вспомнить послевоенного Хемингуэя и очень близкого ему героя — старого американского полковника, мечтавшего поселиться в Венеции и каждый день ходить в Academia и в Scuola San-Rosso смотреть Тинторетто<sup>6</sup>).

Именно впечатления от школы Сан Рокко оживают в эренбургском «Сонете» (1965) с его важным финальным признанием:

Давно то было. Смутно помню  
лето,  
Каналов высохших бродивший  
сок  
И бархата спадающий кусок —  
Разодранное мясо Тинторетто.

С кого спалал? Не помню я  
сюжета.  
Багров и ржав, как сгусток  
всех тревог  
И всех страстей, валялся он у ног.  
Искусство тем и живо на века —  
Одно пятно, стихов одна строка  
Меняют жизнь, настраивают  
душу.  
Они ничтожны — в этот век  
ракет,  
И непреложны — ими светел  
свет.  
Все нарушал, искусства не  
нарушу.

Читая «Люди, годы, жизнь», можно задавать массу вопросов (почему, скажем, Тинторетто, а не Тициан и т.д.), но мемуары — не трактат о живописи, а книга о жизни автора, и писал Эренбург о самых значительных своих впечатлениях... Так, в седьмой книге он рассказывает о поездке в Италию в 1956 году, когда увидел фрески Джотто в Падуе: «Подражать им нельзя: у человечества другой возраст, но удивительно как не стареют произведения искусства — фрески Джотто написаны в начале XIV века — все с тех пор изменилось, а живопись восхищает нас, как некогда восхищала паломников».<sup>7</sup> Субъективность писателя (да и шире — художника вообще) — лишь в тоталитарные времена наказуема (впрочем, что не наказуемо в тоталитарные времена?), в человеческие эпохи — это достоинство: Субъективность вообще изначально свойственна восприятию искусства, недаром Эренбург подметил существенный дуализм: «Искусство прошлого не только раскрывает нам глаза, оно раскрывается от жара наших глаз».<sup>8</sup>

В предреволюционную свою пору, обитая в среде парижской художественной богемы, вода дружбу (или знакомство) с Пикассо и Аполлинером, Леже и Жакобом и массой их приятелей, Эренбург знал только двух итальянцев — одного он нежно любил и писал о нем в стихах и мемуарах — это был несравненный Амедео Модильяни, другой — футурист Джинно Северини, которого Эренбург упоминает, рассказывая о предвоенном и военном Париже; Северини (в отличие от других молодых художников, приехавших во Францию) из Парижа ничего не *вывез*, наоборот, он туда *завез* придуманный в Италии футуризм. Футуризм, правда, не стал откровением для Парижа, наиболее заинтересованно его восприняли в России — не столько даже художники, сколько поэты. О своем

отношении к футуризму в живописи Эренбург в мемуарах умолчал (полагаю, неслучайно — особой симпатии к нему он не питал). Между тем в 1922-м в Берлине он написал Северини письмо и попросил его ответить на вопросы анкеты журнала «Вещь», который Эренбург издавал вместе с Эль Лисицким. Анкета содержала один вопрос: как вы оцениваете современное искусство? Северини откликнулся сразу и подробно — его ответ был напечатан в первом номере журнала. Северини писал, что для начинающих художников «господствующим стремлением является порядок и точность», и это — реакция на 15-летнее разрушение. По его мнению, новое искусство нужно строить старыми приемами, а художник должен быть хорошим геометром, хорошим математиком, поскольку «Искусство есть очеловеченная Наука».<sup>9</sup> В то время Эренбург пылко увлекался конструктивизмом, и ответ итальянского мастера не вызвал его протеста. Упомянув в мемуарах послевоенные работы Северини, Эренбург назвал его *бывшим* футуристом, который вдохновляется фресками Джотто или равеннской мозаикой<sup>10</sup> — эволюция, характерная для многих, и в устах Эренбурга эти слова не унижают художника...

Что-то близкое своей душе в итальянской живописи нового времени Эренбург нашел лишь в послевоенной Италии. Холсты его сверстника Джорджо Моранди (художника, теперь уже всемирно признанного) показались ему замечательными, хотя он никогда не слышал о них в Париже: Моранди безвылазно жил и работал в Болонье, а за пределами Италии был тогда неизвестен. В 1964 году, собираясь во Флоренцию, Эренбург решил на обратном пути заглянуть в Болонью, чтобы поглядеть заинтересовавшего его мастера, но оказалось, что Моранди умер перед самым отъездом Эренбурга из Москвы...

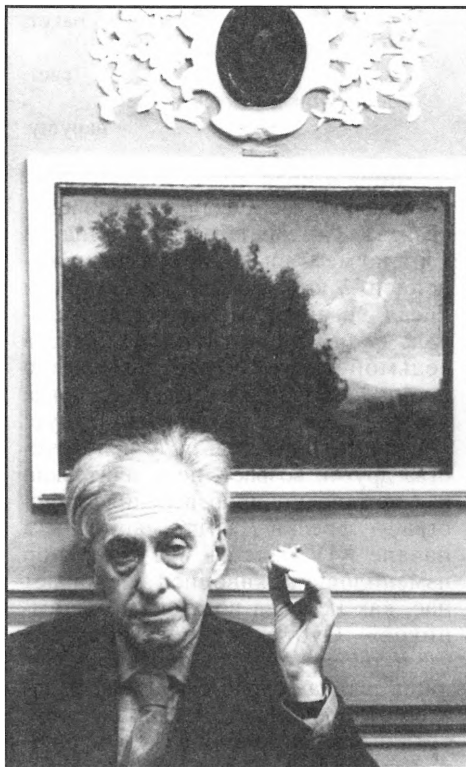
Еще один близкий Эренбургу итальянский художник стал известным миру и как писатель, и как общественный деятель. Это Карло Леви. Эренбург познакомился с ним в Италии в 1949 году, и они сразу подружились; почти 20 лет продолжалась эта дружба, регулярные встречи в Италии и в Москве. Карло Леви написал маслом портрет Эренбурга. Я этого портрета никогда не видел и ничего не читал о нем у Эренбурга, знаю только одно свидетельство — писателя Бориса Полевоего, человека к Эренбургу очень

доброжелательного, но назвать его тонким ценителем живописи не рискнул бы. Побывав в 1960 году в Риме у Карло Леви, Полевой писал Эренбургу: «Как-то был у нашего общего знакомого Карло Леви в его особняке на Вилле Боргезе. Видел Ваш портрет. И знаете — ничего. Получились Вы таким репейником вроде как в шотландском гербе с девизом “Никто не тронет меня безнаказанно”. Но ведь это, кажется, так и есть».<sup>11</sup> На работу Карло Леви Эренбург ответил его кратким, но выразительным литературным портретом в 6-й книге «Люди, годы, жизнь»; еще до того по просьбе итальянской печати он написал заметку о нем (видимо, к 60-летию писателя и художника), и она впервые печатается в этом номере «Всемирного слова».

Имена Эренбурга и Карло Леви сопрягаются в книге Аркадия Ваксберга «Моя жизнь в жизни», в ее 27-й главе, широковещательно и торжественно названной «Я знал Эренбурга». (В ней есть одно признание, корректирующее этот заголовок, про то, как в самых разных городах Европы автор слышал вопрос: вы знали Эренбурга? — это имя не раз служило ему паролем, «эталоном общего друга», и Ваксберг, несколько раз встречавшийся с Ильей Григорьевичем в Москве, чистосердечно признается, что «чуть было сам не поверил, будто мы и впрямь были друзьями».) Любопытно, что весь сюжет эренбургской главы построен Ваксбергом не на парижском, не на московском и даже не на киевском фоне. Он построен на итальянском фоне, и рассказ об Эренбурге начинается с посещения автором гостеприимного дома Карло Леви в Риме, где Эренбург не раз бывал, иногда вместе со своими друзьями — Пикассо, Нерудой, Гуттузо. И у каждого было свое любимое место. «Там вот, в углу, — показал гостю Карло Леви, — сидел Илья Эренбург: оттуда лучше обзор, видно больше картин на стенах...»<sup>12</sup>

Итальянский художник Ренато Гуттузо по возрасту мог быть сыном Эренбурга, их дружеские отношения установились во Вроцлаве в 1948 году во время первого послевоенного конгресса интеллигенции за мир и не прерывались до конца дней Эренбурга. Не скажу, что карандашный портрет Эренбурга, который Гуттузо сделал тогда в Кракове, по художественной силе сравним со знаменитыми портретами писателя, выполненными Пикассо (Вроцлав,

1948) и Матиссом (Париж, 1946), но, что называется, художник старался. Свои наброски Эренбурга он помнит в письме, направленном писателю в том же году (Гуттузо писал Эренбургу по-французски; его письмо перевела по моей просьбе И.И.Эренбург):



Илья Эренбург в кафе «Греко».  
Рим. 1961.

*«Мой дорогой Эренбург, я обрадовался Вашему письму из Москвы. Оно оживило воспоминания о дружбе, которая меня с Вами связывает.»*

*Не синие туристы на краю горы у замка польского короля — “фельтуччини и хорошее фраскати сладким римским вечером”<sup>13</sup> — но менее романтично.*

*Вы знаете, что я надеялся Вас увидеть в Риме. Ассоциация “Италия — СССР” Вас и Фадеева пригласила для докладов на конференции по случаю месячника дружбы с СССР. Я также сделал доклад по случаю открытия выставки советских рисунков, и мои друзья из посольства оценили мои усилия, потому что рисунки не были хорошо подобраны. Я нарисовал также Ваш портрет для еженедельника ассоциации “Италия—СССР”. Все, кто Вас знает, уверяют, что это похоже. Но рисунок, который я сделал в Кракове на фоне цветов, — луч-*

*ше. Мне хотелось бы получить фотографию, сделанную в тот день. Фотокорреспонденты всегда забывают, они никогда не присылают снимков, оставляя в нас лишь воспоминания и надежду.*

*Надо придумать как можно раньше какую-нибудь интеллектуальную встречу с тем, чтобы нам повидаться. Может быть, мне повезет и я поеду в Советский Союз. Мне бы хотелось достичь в моей работе такой награды — поездки в СССР. Я знаю, что Вы говорили обо мне с симпатией. Я благодарю Вас; я хотел бы сказать Вам, что я чувствую себя богаче с тех пор, как стал Вашим другом.*

*Я прочитал Вашу книжку об Америке,<sup>14</sup> которой я не знал раньше. Когда я читал Вашу книжку, мне казалось, что я слышу Ваш голос. Я хотел бы рассказать Вам о своей работе и то, что я думаю о живописи, но настолько трудно говорить мне по-французски, что я понимаю страдания Вашего уха от моего ужасного французского.*

*Моя подружка Вас любит, как будто она Вас знает, и шлет свой привет.*

*Я Вам пошлю белое къянти, чтоб Вы встретили хорошо 1949 год.*

*Я Вас обнимаю.  
Ваш Ренато Гуттузо*

*Рим, 1 декабря 1948».<sup>15</sup>*

Приведу короткую справку о Гуттузо из той главы мемуаров Эренбурга, где речь идет о его поездке в Италию 1949 года, в которой участвовал и Пикассо: «Гуттузо — страстный человек, настоящий южанин. До сегодняшнего дня он ищет себя: хочет сочетать правду с красотой, а коммунизм с тем искусством, которое любит; он восторженно расспрашивал о Москве и богомольно смотрел на Пикассо; писал большие полотна на политические темы и маленькие нотюрморты (особенно его увлекала картошка в плетеной корзине)».<sup>16</sup> В этой справке — давняя мечта самого Эренбурга: соединить социальную справедливость (то, что он называет правдой) с искусством. Думаю, что большие экспрессивные полотна Гуттузо на политические темы Эренбургу были не по вкусу (хотя значенные пикассовской Герники он, естественно, понимал, но уже к фрескам другого своего друга молодости, Диего Риверы, относился вполне прохладно). Натюрморты Гуттузо ему явно ближе, та же картошка в плетенках (не близкий Эренбургу ху-

дожник Павел Корин в 1961 году написал портрет Гуттузо, сидящего на фоне отнюдь не гигантского его политического полотна — скажем, «Расстрела» или «Толпы», а на фоне как раз-таки натюрморта с плетенкой; это традиционно коринский и, безусловно, удавшийся портрет). Когда в 1940-м Гуттузо вступил в запрещенную Муссолини компартию, за плечами его было уже немало картин, несомненно, выражавших его антифашистские взгляды (тот же «Расстрел») — будучи политически левым, Гуттузо никогда не был крайне левым в искусстве — это только в Советском Союзе, где после смерти Сталина работы Гуттузо иногда экспонировались, их считали левацкими. Помню первую большую выставку Гуттузо в Эрмитаже в начале 1960-х. Многие на ней мне понравились, и вскоре я спросил режиссера и художника Н.П.Акимова (он у людей молодого возраста имел репутацию радикала): как ему понравился Гуттузо? Акимов в ответ поморщился — дело не в радикализме, а в совсем другой живописной школе Николая Павловича: зрителю может нравиться многое, а профессионал всегда избирателен. Думаю, что Гуттузо-человек был Эренбургу гораздо ближе Гуттузо-художника.

Вот еще одно письмо Гуттузо Эренбургу, написанное в Праге в 1949-м:

*«Очень дорогой друг, я уехал из Москвы в весьма грустном состоянии оттого, что я не смог Вас обнять, поблагодарить за дружбу, которую Вы проявили ко мне, за подарки. Я счастливы, что съездили, посмотрел Москву и вошел в контакт с этим новым миром, каким является Советский Союз.*

*Надеюсь, что мне представится возможность как можно скорее вернуться туда снова. Надеюсь Вас повидать в Италии до этого — траттории Вас ждут и лучшее вино со складов Фраскати, если верить экспертам.*

*Я нашел здесь номер «Униты», в котором напечатан отзыв о «Буре», посылаю его Вам. По-моему, написано не очень хорошо.*

*Я очень буду рад, если Вы мне напишете и пошлете что-нибудь из Ваших книг по-французски. Я буду работать в Италии. Я б хотел, чтоб Вы знали, чего я хочу достичь в живописи. Эта поездка к Вам возбудила во мне много идей и надежд. Я очень неохотно говорю обычно о своей работе, но, как Вы знаете, я думаю всегда о ней, и это играет очень*

*большую роль в моей жизни. Многие надо сделать, т.к. до сих пор ваша современная культура — для нас белое пятно. Мы знаем о вас только запреты и дефекты (так! — Б.Ф.). Впереди бесконечность и огромное белое пятно, которое надо закрасить — и это смогут сделать нужные люди, такие, как мы — товарищи по борьбе и по надеждам. Партия и рабочий класс смогут помочь в этом — так, как об этом думает мой друг Серени.<sup>17</sup>*

*Я очень доволен, что Вас повидал. Я чувствую, что я Ваш друг, и очень этому рад. Извините за мой французский и передайте мадам Эренбург мои лучшие дружеские чувства и благодарность.*

*Я Вас по-братски целую Ренато Гуттузо».<sup>18</sup>*

Эренбург и Гуттузо очень любили Пикассо. Конечно, открыто любить знаменитого художника в Риме было легче, чем в Москве тех лет. Скажем, большая выставка Пикассо открылась в Москве в 1956-м после XX съезда, и это было значительное событие не только в художественной, но и в политической жизни, а выставка Пикассо в Риме в апреле 1953-го стала возможной вовсе не потому, что месяцем раньше умер Сталин. В связи с этой выставкой Гуттузо прислал Эренбургу 2 апреля 1953 г. такую телеграмму:

**ПО СЛУЧАЮ ВЫСТАВКИ ПИКАССО В РИМЕ НЕОБХОДИМО ЧТОБ 15 АПРЕЛЯ БЫЛА ТВОЯ СТАТЬЯ О ПИКАССО — БОРЦЕ ЗА МИР. СТАТЬИ ВЫЙДУТ В СПЕЦИАЛЬНОМ НОМЕРЕ ПОСВЯЩЕННОМ ИТАЛЬЯНСКИМ ДЕМОКРАТИЧЕСКИМ ПИСАТЕЛЯМ ЖДЕМ ТЕЛЕГРАФНОГО ОТВЕТА=ГУТТУЗО ВИЛЛА МАССИМО РИМ<sup>19</sup>**

Влюбленность в Пикассо объединяла Эренбурга и Гуттузо как члена Комитета по Международным Ленинским премиям мира, в стремлении добиться присуждения этой премии Пикассо. Премии были придуманы в 1949-м Сталиным и назывались Сталинскими, а в годы «оттепели», естественно, стали Ленинскими, присуждали их по-прежнему просоветским политическим деятелям и «прогрессивным» зарубежным деятелям искусства. Так вот, Эренбург и Гуттузо решили, что присудить такую премию Пикассо — хорошее дело, оно поможет молодым советским художникам-нонконформистам. В этом Эренбурга и Гуттузо неизменно поддерживали Арагон и Неруда, а другие члены Комитета были против (либо потому, что Пи-

кассо не терпели, либо потому, что боялись рассердить своих московских хозяев). В СССР тогда к живописи Пикассо относились негативно, хотя после смерти Сталина вытаскивали из запасников его старые полотна и даже разрешили Эренбургу организовать первую в СССР выставку художника. Все это делалось, чтобы не огорчать руководителей Французской компартии, гордившихся принадлежностью к ней Пикассо (он вступил в ФКП в 1944-м и все годы продолжал аккуратно платить членские взносы). Операция Эренбурга и Гуттузо удалась лишь 1 мая 1962-го, и это была удача, потому что не только в 1961-м, но и в 1963-м такое было невозможно. В том же 1962-м Гуттузо избрали почетным членом Академии художеств СССР — этой цитадели социалистического натурализма, которой правил пикассовский ненавистник А.М.Герасимов (социальная направленность живописи Гуттузо и то, что его избрали в ЦК Итальянской компартии, помешали Герасимову завалить итальянца на выборах)...

Последний раз Эренбург съездил в Италию всего за три месяца до своей смерти — в мае 1967 года. Он прилетел в Рим, чтобы вручить Ленинскую премию мира скульптору Джакомо Манцу, имя которого в СССР в то время было известно только профессионалам. Потом этого мастера у нас, как теперь выражаются, раскрутили — в 1969-м в Москве и Киеве прошли выставки его рисунков, в 1976-м в Эрмитаже и московском Музее изобразительных искусств — выставка скульптуры, в 1985-м в Питере вышла первая в СССР монография о Манцу.

Главное в наследии итальянского скульптора — дивные рельефы; они далеки от нарочитого авангардизма, но их оригинальность несомненна — в этих работах руку Манцу узнаешь сразу и безошибочно.

У Манцу была очень трудная юность, и все же ему дважды удавалось вырваться в Париж (Муссолини этого не поощрял): первый раз — двадцатилетним (это было в 1928-м), потом в 1936-м. Поездки были непродолжительные, но для молодого скульптора крайне важные — он знакомился с французским искусством, с работами мастеров нового времени — Роден, Майоль, Пикассо, Матисс, Бранкузи...

В 1937-м в Риме прошла первая персональная выставка Манцу. В 1950-м он участвовал в конкурсе на лучший проект дверей для собора Св. Петра (тема: «Триумф святых и

мучеников церкви») и в 1952-м получил заказ Ватикана на их выполнение. Летом 1964-го врата главного собора Италии работы Манцу были торжественно открыты. С середины 1950-х международные выставки Манцу и заказы на его работы следуют непрерывно. В 1965-м скульптор был гостем Пабло Пикассо.

27 мая 1967-го на вилле Абамелек под Римом Илья Эренбург вручил Джакомо Манцу премию мира<sup>20</sup> (ее денежную часть скульптор передал раненым и нуждающимся Вьетнама); церемонию открывал Ренато Гуттузо. Торжества были несколько подпорчены московским скандалом в связи с поездкой Эренбурга в Рим. 24 мая «Унита» сообщила о предстоящей церемонии и прибытии Эренбурга в Италию, а 25 мая известный антагонист Эренбурга советский нобелиат Михаил Шолохов, выступая на только что открывшемся 4-м съезде советских писателей, обрушился на отсутствовавшего Эренбурга, обвинив его в «пренебрежении к нормам общественной жизни», в попытке «ставить самого себя над всеми».<sup>21</sup> За день до вручения премии Манцу римская газета «Паеза сера» напечатала об этом корреспонденцию из Москвы под заголовком «Атака Шолохова на Эренбурга»... Шолохов в СССР был вне критики, его речь растиражировали газеты, и никто никаких разъяснений по поводу этих нападок не дал. «Правда» сообщения о вручении премии в Риме не поместила (хотя традиция таких публикаций на первой полосе существовала с 1950 года) — это сделала «Известия», даже не процитировав речи Эренбурга. В архиве писателя этой речи, увы, нет. Не сомневаюсь, однако, что рельефы Джакомо Манцу были Эренбургу по душе...

В подтверждение этому — один эпизод из уже цитированных воспоминаний Аркадия Ваксберга; в нем речь идет о встрече с Джакомо Манцу в пору создания им памятника партизанам в Бергамо. В разговоре Манцу сказал, что этот памятник — его нравственный долг, и заметил, что даже изваял несколько фигур партизан во «Вратах ада»: «Да, партизан, — признался он. — И знаете, кто сразу догадался об этом, хотя я ничего про свой замысел не рассказывал? — Манцу хитро смотрел на меня, явно рассчитывая сделать сюрприз, — ...ни один итальянец не догадался. Догадался лишь русский синьор. Один-единственный. Илья Эренбург!»<sup>22</sup>

## ЛЮДИ И КНИГИ

### Итало Зевево

Знакомство Ильи Эренбурга с итальянской литературой XX века началось, похоже, с автобиографической книги Джованни Папини «Конечный человек» — в 1911 году, когда во Флоренции Эренбург случайно познакомился с этим писателем и журналистом, он его книгу уже знал и потому беседу с ним запомнил.<sup>23</sup> В 1913 году в Париж приезжал итальянский поэт Маринетти — Эренбург с ним встречался уже не случайно, и, хотя его отталкивало избыточное честолюбие знаменитого футуриста, Эренбург по рекомендации Маринетти перевел с французского фрагмент его поэмы «Мое сердце из красного сахара», не упустив упомянуть в предисловии о внутренней пустоте и дурном вкусе автора поэмы. Однако самой большой славы в Европе добился в те годы не Маринетти, а другой итальянец — Габриэле Д'Аннунцио. В 1911 году в Париже Эренбург посмотрел его пьесу «Святой Себастьян», написанную для Иды Рубинштейн, посмотрел и нашел, что Д'Аннунцио — фразер, а его пьеса — помесь декадентской красоты с парфюмерным сладострастием.<sup>24</sup> Можно сказать, что ни декаденты, ни футуристы Италии Илью Эренбурга не увлекли. Впервые уважительный интерес к новой итальянской литературе возник у него в 1926-м по прочтении во французском переводе романа неизвестного ему писателя Итало Зевево (он был триестинцем, его строящее имя Этторе Шмиц). Роман назывался «Самопознание Дзено». Судьба Зевево своеобразна — будучи вполне удачливым промышленником, он всю жизнь хотел стать профессиональным писателем, но написал всего три книги, и только последняя — «Самопознание Дзено» — была замечена. Так получилось, что, прочитав перевод романа Зевево, Эренбург вскоре с ним познакомился — это произошло на ужине в парижском ПЕН-клубе, когда Зевево, кажется впервые, выбрался из Триеста в Париж. День этого знакомства для Эренбурга оказался счастливым, потому что за ужином он познакомился лично и с давним приятелем Итало Зевево и уже хорошо известным ему по «Улиссу» писателем — Джеймсом Джойсом. Тут следует сказать, что переводом своего романа на французский и даже известностью в Италии Зевево был обязан

именно Джойсу, который, прочитав его роман, высоко его оценил (а звезда Джойса светила уже ярко) — это собственно и привело к признанию романа в Италии. Когда Эренбург работал над мемуарами, в СССР еще не выработалась русская традиция написания имен — ни писателя из Триеста, ни героя его знаменитого на Западе романа (в СССР книгу издали впервые в 1980-м); и Эренбург употребил написание Свево (по-итальянски Svevo), а героя романа назвал Цено (по-итальянски Zeno) — так это и печатали. То обстоятельство, что роман Итало Зевево Эренбургу действительно понравился, — не поздняя реконструкция событий прошлого. В сентябре 1928 года Зевево погиб в автомобильной катастрофе, и в посвященном его памяти номере флорентийского журнала «Соляриа» напечатали статьи его итальянских поклонников. Так вот: из иностранцев только Джойс и Эренбург написали для журнала о значении прозы покойного. В мемуарах Эренбург пишет: «Свево часто называли дилетантом: он был промышленником, за всю жизнь написал несколько книг. Но роль его в разрушении старых форм романа бесспорна; его имя нужно поставить рядом с Джеймсом, Марселем Прустом, Джойсом, Андреем Белым».<sup>25</sup> Тут следует заметить, что для Эренбурга, который всю жизнь был апологетом нового в искусстве, «разрушение старых форм романа» — слова знаковые (имеется в виду, понятно, разрушение старого через соиздание нового); так что Итало Зевево попал в замечательную команду неслучайно; такой чести (а Эренбург это действительно считал большой честью) никого из итальянских писателей он больше не удостоил.

### Альберто Моравиа

Эпоха Муссолини — не лучшее время для итальянской литературы; говоря сегодня об итальянских писателях 1926—1944 годов, всерьез называют имена только Курцио Малапарте и Альберто Моравиа. С Малапарте Эренбург встречался в 1956 году, но, сколько знаю, никогда о нем не писал, а о Моравиа — писал и не раз.

Первый роман Моравиа «Безразличные» вышел в 1929-м; Эренбург прочел его во французском переводе вскоре и сразу на него откликнулся. Он тогда писал свой первый советский роман «День второй» — книгу



о строительстве Кузнецка, об энтузиазме молодежи, стремящейся к новой жизни, к знаниям и большому делу, о времени, которое дает молодежи дорогу, одновременно неумолимо вытесняя людей старой формации, старой культуры, старой морали. В этой книге было много иллюзий, но писалась отнюдь не лубочная картинка, и судьбы «новых людей» действительно порождали большие, хотя, как вскоре оказалось, вполне наивные надежды. Именно потому книга о безразличии к жизни молодых итальянцев стала для Эренбурга впечатляющим контрастом. Большую статью «Мигель Унамундо и трагедия ничьей земли» он начал с картины советской и фашистских литератур. Это был 1933 год, из Германии настоящие писатели бежали едва ли не чохом, а в СССР на смену массовому после-революционному оттоку деятелей культуры пришли молодые авторы, и в их списке, который Эренбург приводил, «пустышек» не было (не говорю уже о Пастернаке, Бабеле, Олеше и Тынянове, но даже Федин, Фадеев и Шолохов в то время были не пустыми писателями). Написав о пустынной литературной ниве на родине фашизма и упомянув имена авторов дофашистской эры — впавшего в детство Д'Аннунцио и «облезлого фашистского энтузиаста» Маринетти, Эренбург сделал такое отступление: «Единственный роман молодой фашистской Италии, которому удалось выйти за пределы своей страны, носит достаточно красноречивое название: “Безразличные”. Это роман о современной итальянской молодежи. Перед читателем не грубые рабфаковцы, которые учатся на трамвайных остановках и которые работают по восемнадцати часов в сутки. Герои романа Моравиа — безразличные. Им невыносимо скучно жить, и, зевая, автор описывает их никчемную жизнь. Любовник мамы изменяет ей с дочкой. У любовника — лиры, а почтенная семья разорена. Сын хочет убить обидчика, но потом, раздумав, пьет с ним ликер. Автору до того тошно обо всем этом рассказывать, что он то и дело возвращается к обеденному столу — вот прислуга принесла тарелки, вот она унесла тарелки, вот она положила вилки... Таковы литературные признания “молодой пробуждающей Италии”». <sup>26</sup> К этому роману молодого писателя Эренбург вернулся через год в статье «Культура

и фашизм» — книгу Моравиа в Европе читали, она продолжала задевать, и Эренбург написал о ней чуть более взвешенно: «Из книг, вышедших в Италии за последнее десятилетие, наибольшим литературным успехом пользуется роман молодого писателя Моравиа “Безразличные”. Это правдивый рассказ о молодых людях, душевно опустошенных и мечтающих исключительно о деньгах.



Илья Эренбург и Альберто Моравиа. Рим. 1959.

Героиня романа сходится с любовником своей матушки, ибо этот любовник богат, а у матушки вместо денег долги. Брат героини сначала решается на мужественный акт: он хочет убить или по меньшей мере оскорбить богатого наглеца. Но, вовремя раздумав, он пьет с ним ликер. Почему? Потому, что это — “безразличные”. Таковы результаты античного воспитания, героических речей, гранитных слов и прочих побрякушек фашистской культуры». <sup>27</sup>

Прошло 30 лет, и, рассказывая в мемуарах «Люди, годы, жизнь» о своих встречах с Альберто Моравиа, Эренбург вспомнил о давнем отклике на роман «Безразличные», изложив содержание книги предельно кратко: «...это была история средней буржуазной семьи в годы фашизма: безразличие, равнодушие, скука». <sup>28</sup>

К тому времени писатель прочитал не одну книгу Моравиа, не раз

с ним встречался, не раз спорил. Послевоенная проза Моравиа была для него неотделима от послевоенного итальянского кино (термин «неореализм» Эренбург старался не употреблять; дело не в итальянцах — его главной мишенью был другой реализм: социалистический; он не упускал случая подчеркнуть, что реализм не нуждается в эпитетах — существует либо реализм, либо искусство, не связанное с жизнью).

Кто теперь помнит советскую жизнь, кто помнит, что даже остро-социальные, потрясшие весь мир итальянские фильмы советским кинозрителям позволили увидеть, когда они уже перестали быть суперсенсацией мирового кино... Сталин только-только умер и привольно покоился в двуспальном мавзолее; слово «оттепель» (и одноименная повесть) еще не было написано, а 21 ноября 1953 года в «Советской культуре» появилась статья Илья Эренбурга о новом итальянском кино, начинавшаяся с точной справки: «Я видел за последние годы одиннадцать итальянских фильмов. Некоторые из них меня восхитили, как “Похитители велосипедов”, “Рим в одиннадцать часов”, “Чудо в Милане”; другие мне понравились... третьи показались менее удачными... Но все вместе они представляют значительное явление». Советским людям, в отличие от Эренбурга, многие из перечисленных им фильмов еще только предстояло увидеть. Слова писателя о том, что в итальянских фильмах поражает правдивость, что они вызывают ощущение, будто на экране кусок жизни, читателей его статьи заставили задуматься — они ведь были не только читатели советских газет, но и зрители советских фильмов, а последние годы в СССР фильмов делали очень мало и смотрела их вся страна: это были «Кубанские казаки» и «Падение Берлина», и никому не приходило в голову, что это правда жизни. Зрители понимали, что это сказка. Никто еще не знал, что киносказкам приходит конец, и фильмы последних сталинских лет означают конец черной эпохи в нашем кинематографе. Через несколько лет родилось новое советское кино, признанное миром, и без итальянских фильмов, о которых писал Эренбург, оно было бы иным.

Вернемся, однако, к Моравиа.

Его первой книгой в СССР стали «Римские рассказы» — они вышли в 1956 году с предисловием Эренбур-

га<sup>29</sup> и в неадекватной обложке.<sup>30</sup> Советским предисловиям полагалось иностранных авторов или разоблачать, или захваливать. Предисловие к «Римским рассказам» не было ни панегириком, ни обвинительным заключением. Эренбург спорил с автором: «Говоря со мной о “Римских рассказах”, Моравиа сказал, что ему хотелось рассказывать только для того, чтобы рассказать, он сослался на пример Боккаччо. Вряд ли римские рассказы продиктованы одним желанием разрешить литературную проблему». Заметив, что замкнутый мир «Римских рассказов» напомнил ему «Безразличных» (все ту же бурю в стакане воды), и эта замкнутость — следствие не особенностей итальянской жизни, но особенностей восприятия Моравиа, Эренбург подчеркнул одно свойство итальянского писателя, которое думающим советским читателям не могло не напомнить об их собственной жизни, он написал: «Моравиа долго жил в обществе, где люди думали и чувствовали иначе, чем они говорили и поступали». Предисловие кончалось оптимистично: «Альберто Моравиа еще молод, ему нет и пятидесяти лет. От него можно ждать больших книг».

Читатели советского издания «Римских рассказов», конечно, не знали, что специалисты по итальянской литературе настаивали на том, чтобы первой советской книгой Моравиа стал роман «Безразличные», однако, поскольку Издательство иностранной литературы уже оплатило перевод «Римских рассказов» и отложить их издание не могло, оно включило «Безразличных» в план следующего, 1957 года. Но осенью 1956 года, как на грех, произошли кровавые события в Венгрии, так что идеологический климат в СССР резко ухудшился и требования к переводам западной литературы враз ужесточились. И тут издательство испугалось цеховского резона, и публикация романа «Безразличные» была приостановлена. В начале 1957 года Эренбург получил письмо научной сотрудницы ИМЛИ З.М.Потаповой, в котором как раз речь шла об издании «Безразличных»: «В связи с некоторыми требованиями о более строгом отборе в редакции возникли некоторые сомнения. В частности отрицательное мнение высказал Лев Никулин: в “Равнодушных” — одна эротика! Я считаю, что “Равнодушные” — один из наиболее значительных социально-этических романов Моравиа и полагаю, что советскому читателю

будет полезно и интересно с ним ознакомиться. Мне кажется, что издание произведений Моравиа в СССР нужно начинать именно с “Равнодушных”, как крупнейшего явления итальянской литературы XX века. Мне очень хотелось бы знать Вашу точку зрения на этот вопрос, имеющий, по-моему, принципиальное значение».<sup>31</sup> Тут следует напомнить читателю, что обвинение в эротизме в СССР того времени было убийственным, особенно если оно исходило от человека, которому власти полностью доверяли. Лев Никулин был именно таким писателем (напомню популярную в самиздате того времени эпиграмму: «Никулин Лев, стукач-надомник, издал на днях большой трехтомник...»). Надо ли говорить, что компетентные органы, курировавшие проблему идеологической девственности советского народа, относились к писателю Л.В.Никулину с куда большим доверием, чем к писателю И.Г.Эренбургу, и потому точка зрения последнего на планы Издательства иностранной литературы повлиять не могла.

Было принято решение вместо «Безразличных» издать новый роман Моравиа «Чочара», и предисловие к нему снова предложили написать Эренбургу. Он этого романа не читал и попросил своего секретаря написать в издательство: «Пусть пришлют рукопись. Когда прочту, дам ответ».<sup>32</sup> Прочитав «Чочару», Эренбург вспомнил, что в журнале «Contemporaneo» ему попалось интервью Моравиа об этом его новом романе, которое по прочтении «Чочары» Эренбурга озадачало: Моравиа писал, что роман посвящен Сопrotивлению, а ничего такого в нем Эренбург не обнаружил. Ему пришлось написать коллеге, прося разъяснить его суждение («Либо я плохо понял итальянский текст Вашей беседы, или, возможно, я плохо понял Ваш роман»)<sup>33</sup>

Ответ не заставил себя ждать:

*«13 февраля 1958 via dell’Oca  
27 Roma*

*Дорогой Эренбург,*

*я не знал ничего о переводе моего романа в СССР, и я очень рад, что он выйдет с Вашим предисловием. Это хорошие новости.*

*Я понимаю Ваше недоумение по поводу интервью в “Contemporaneo”. Вы правы — роман прежде всего описание насилия, которое испытал итальянский народ во время последней войны. Но, когда я сказал, что мой роман посвящен Сопrotивлению, я хотел подчеркнуть, что эта книга*

*является объективным рассказом о страданиях и нищете, породивших Сопrotивление. Другими словами, Сопrotивление в Италии и других странах родилось как реакция на насилие. В этом романе я не мог описать Сопrotивление этой части Италии точно, потому что в этой части Италии «маки» не успел образоваться. Он описывает страдания итальянского народа во время фашистского и нацистского давления. Вот почему я считаю, что эта книга отражает сопротивление итальянского народа. Во всяком случае, не считайтесь с интервью и напишите, что хотите. Надеюсь увидеть Вас скоро, потому что я хотел бы снова приехать в СССР — в Ленинград, который я плохо видел, и в Среднюю Азию.*

*Во всех случаях спасибо за предисловие. Я хотел бы его прочитать. Пришлите мне перевод — буду Вам очень благодарен.*

*Дружески*

*Ваш Альберто Моравиа».*<sup>34</sup>

Несмотря на занятость, предисловие к «Чочаре» Эренбург написал вовремя; сообщив об этом автору «Чочары», он попросил его — в свою очередь — написать статью о Бабеле (Эренбург делал все возможное для восстановления имени погибшего друга в рядах действующей литературы и в СССР и на Западе). Ответ Моравиа его огорчил:

*«5 июля <1958>*

*Дорогой Эренбург,  
я получил Ваше письмо по поводу Бабеля. Я бы хотел написать об этом крупном русском писателе, но, к сожалению, у меня нет времени прочитать его книги. Я читал Бабеля 30 лет назад и совершенно все забыл. Кроме этого, не все книжки перевели на итальянский и французский языки. И, наконец, по поводу Бабеля надо написать речь о литературе времен Сталина, но это было бы слишком длинно.*

*Заранее прошу прощения и надеюсь Вас скоро увидеть.*

*Дружески*

*Ваш Альберто Моравиа».*<sup>35</sup>

В начале осени «Чочара» вышла из печати — вышла с предисловием Эренбурга, где утверждалось: «Моравиа старательно прикрывает свое волнение маской равнодушия (будь я критиком, я написал бы о “художественном объективизме”). Маска способна ввести в заблуждение, особенно если она хорошо пригнана к лицу». Далее вспоминался спор с автором «Чочары»: «Меня не раз удивляло отношение Моравиа к героям его книг. Два года назад мы с

ним долго говорили об этом; Моравиа в тот день хранил маску равнодушия — по его словам, герои римских рассказов могли быть только предметом изучения художника. Вина была на мне: я не попытался заглянуть под маску, и говорили мы, следовательно, на различных языках — он напоминал о великом рассказчике Боккаччо, а я ссылаясь на сердце Чехова». Предисловие заканчивалось милым признанием: «Маска Моравиа сделана с мастерством, со вкусом, с умом, но на этот раз я радуюсь не маске, а лицу Альберто Моравиа». Замечу, что в книгах Моравиа Эренбургу всегда не хватало души — как-никак, Чехов действительно был его любимым писателем. К пониманию природы писательства Моравиа Эренбург приблизился, пожалуй, лишь в мемуарах «Люди, годы, жизнь»: «Моравиа — писатель трудный, и не по форме, а по содержанию; вероятно, труднее всего он сам для себя. Он живет в чеховском мире без чеховского снисхождения, без жалости, да еще говорит, что его учитель Боккаччо. Однако Моравиа мало занимает интрига действия, своих героев он показывает как коллекцию забавных насекомых — не ярких бабочек Возрождения, а озверевших печальных тараканов. Его «Римские рассказы» чем-то напоминают один из фильмов, который меня покорило, — «Сладкая жизнь», — может быть тем, что автор не в разговоре со своими героями. Я понимаю отношение Феллини к скучающей богатой черни Рима. Труднее понять отношение Моравиа к своим обездоленным героям». <sup>36</sup> Для справки: «Сладкая жизнь» в советском прокате так и не появилась, и советским читателям точно понять эту фразу Эренбурга было нелегко. Когда фильм стал у нас доступен всем, эпоха непрямой речи в России уже закончилась (временно, конечно)...

### Цветеремич и Крайски

Итальянские книги XX века выпускались в СССР не часто — по заданию идеологических органов советские литературоведы понятие «прогрессивная итальянская литература» наполняли весьма скромным содержанием, несколько разнобразив меню в эпоху «оттепели». В Италии при издании переводов с русского были свои критерии, в большей степени, правда, художественные — из советской литпродукции по возможности выбирали то, что покажется интереснее. Пьетро Цветеремич и Джорджи

Крайски (в письмах в Россию он звал себя Юрием Крайским) — знаменитые итальянские слависты и переводчики, крупные знатоки русской литературы XX века. Именно они переводили Эренбурга, не одного Эренбурга, конечно, но отношения с ним были вполне личные, переписывались и встречались часто — и в Италии, и в Москве.

Знакомство Пьетро Цветеремича с Эренбургом началось в 1950-е годы; Цветеремич был членом тогда невероятной популярной в Италии и самой прогрессивной в Европе Итальянской компартии, и это, естественно, ценили те русские авторы, книги которых он переводил. Самый ранний сохранившийся документ о знакомстве Цветеремича с Эренбургом датируется 1953 годом: это первая книга, которую молодой итальянский славист выпустил в свет и послал в СССР с такой надписью: «Знаменитому советскому писателю Илье Григорьевичу Эренбургу, другу и знатоку итальянской культуры, посылаю свой скромный труд о великой русской литературе. Пьетро Цветеремич. Рим, 7 ноября 1953». Для Советского Союза эпоха, наступившая со смертью Сталина, была переломной; следующая надпись подтверждает обоснованность надежды левых интеллектуалов Запада на пробуждение культурной жизни в СССР — она сделана на отписке статьи Цветеремича об «Оттепели»: «Автору «Оттепели» и вестнику и начинателю художественной «оттепели» с глубоким уважением Пьетро Цветеремич. Венеция, 1 X 1956».

Первое письмо Цветеремича отправлено Эренбургу в 1957-м; это несомненный документ эпохи «оттепели»; видно, что надежды европейских левых совпадали с устремлениями передовых сил в Советском Союзе. Это очень длинное письмо, приведу из него несколько выдержек, сохраняя все особенности подлинника (письмо написано по-русски):

*«Рим, 27 февр. 1957*

*Дорогой и уважаемый  
Илья Григорьевич!*

*Я Вам никогда не писал до сих пор, но должен сказать, что память о Вас всегда была во мне очень жива, и как могло бы быть иначе, когда я постоянно, в моей ежедневной работе, слежу за советской культурой, в чем последнем развитии Вы занимаете такое место, и когда я имел счастье лично с Вами познакомиться? к тому же я должен прибавить, что память о Вашей личности, о Вашей компани, о Вас как друге, безусловно не может так быстро*

*стереться во мне. Ваша телеграмма с новогодним приветом мне принесла огромную радость; могу искренне сказать, что я был ею просто тронут, что Вы помните обо мне, и сожалел, что до этого я Вам послал только открытку из Алласио. Должен сказать, что во мне всегда какое-то стеснение в сношениях с людьми, чью личность я больше ценю.*

*Я давно хотел Вам писать, и по простой привязанности и уважения, и по делам, но не решался. Теперь пишу и будет конечно с нерешительностью. Прежде всего надо сказать, что сейчас после Вашего отъезда из Рима, мне предложили совершить путешествие в СССР с группой деятелей культуры и работников Общества «Италия—СССР»; при этом меня уверяли, что я смогу заняться только вопросами, которые меня профессионально интересуют, не теряя ценного времени короткого посещения в туристическом визите. Так я очень охотно принял предложение, тем более что, как Вы знаете, я никогда не был в СССР, что, сказал бы, не просто пробел, а настоящий гротеск в моем случае, т.е. в случае человека, который годами занимается «советсковедением», если можно так выразиться, написал книгу, десятки статей, перевел тысячи страниц и читал десятки лекций об этих темах, и вообще признан в этой области. Ну, короче говоря, я собрался ехать в СССР и так думал там Вас снова встретить и, тоже с Вашей помощью, заняться между прочим собиранием материала для той маленькой хрестоматии советской поэзии 1955—1956 годов на итальянском языке, о которой, м.б. помните, я Вам сказал уже в Риме. По этой причине я тогда Вам не писал, что думал Вас скоро встретить. Но, говорит итальянская пословица «ил дьяволо чи метте семре ле корна», черт всегда наложит свой рог, и путешествие не состоялось. Это из-за венгерских происшествий,<sup>37</sup> вследствие которых итальянские власти позволили отказать визу на СССР. Они не прямо отказали, но ввиду «беспорядков в восточной Европе», «советовали» «ожидать и таким образом сорвали путешествие группы. Потом пошли горячие времена. Наше внимание, наш ум и сердце были прикованы событиями, как, несомненно, и с вами случилось. Кроме того, у нас состоялся съезд компартии. При все этом трудно было заниматься своими личными делами.*

*Недавно я читал Вашу интереснейшую статью на «Литературной газете».<sup>38</sup> В сокращенном виде на*

дней она появится на "Контемпоранео"; читал тоже Вашу блестящую статью о Франсуа Вийоне<sup>39</sup> и Ваш теплый и проникновенный профиль Марины Цветаевой.<sup>40</sup> Именно это я думаю переводить и печатать в нашем журнале "Рассенья Советика" <Rassegna Sovietica> <...>

Некоторый отклик вызвал у нас в Италии роман В.Дудинцева.<sup>41</sup> Я перевел несколько отрывков его для еженедельника коммунистической молодежи и написал очень сокращенный вариант (по американскому обычаю, упаси меня бог от автора!) для массового иллюстрированного журнала "Вие Нуове". На "Контемпоранео" я написал заметку о романе и дискуссии о нем в Доме литераторов в Москве.

А наконец я к Вам обращаюсь с прямой просьбой. Это насчет сборника советских поэтов. План такой: маленький сборник (приблизительно 4.000 стихов), который покажет расцвет русской советской поэзии в последние порох, а не настоящая хрестоматия, претендующая дать полную картину советской поэзии. В ней таким образом будут только поэты, отличившиеся продукцией 1955—1957 годов, а напротив, нет таких и м. б. знаменитых, которые не дали ничего важного в последнем периоде. Сборник, в моей идее, должен быть живой документ текущего интереснейшего момента русской советской поэзии, в этом его культурная ценность. Особое внимание хочется уделять молодым поэтам и тем поэтам, которые в прошлом были изгнаны от фактической литературной жизни, а теперь сильно участвуют в поэтической жизни. По-моему сегодня у русской поэзии некоторые крупные личности интернационального масштаба, которые нельзя игнорировать, такие как Мартынов, Ахматова, Пастернак, Заболоцкий, и м.б. Слуцкий. В сборнике я намерен поместить следующих поэтов: О.Берггольц, Б.Пастернак, А.Ахматова, Л.Мартынов, Б.Слуцкий, Н.Заболоцкий, Луговской, Р.Рождественский, Смеляков, Кирсанов, Евтушенко, Алигер; у меня есть еще сомнения насчет Прокофьева, Ванинкина, Михалькова, Асеева, Маршака. Очень желал бы узнать Ваше мнение о выборе, вследствие чего, конечно, буду готов внести какие-либо изменения в списке имен. <...>

У Вас я просил бы другое: не могли бы Вы писать для <этого> сборника предисловие, обращенное к итальянским читателям? Издатель, конечно, был бы очень рад и с моей стороны я думаю, что предисловие Эренбурга

представляло бы для итальянского читателя самым лучшим ознакомлением с этим поэтическим явлением. Кроме того, вместо заметки о каждом поэте, помещенном в сборнике, как обычно делается, я хотел бы поступить иначе, т.е. я желаю, чтобы каждый поэт написал короткое (м.б. только страничку) заявление о себе, о своем творчестве. Что Вы думаете, можно будет добиваться этого? Если не ото всех, по крайней мере от большинства их, и это будет интересно и это больше приблизит иностранного читателя <...> М.б. Вы узнали, что когда развивались венгерские события, Карло Леви написал открытое письмо на газету "Аванти", предлагая встречу итальянских, советских и венгерских писателей в Москве, чтобы вместе судить о наболевших вопросах. Теперь наше общество <дружбы Италия—СССР> официально поддерживает такое предложение и думает послать в Москву Леви и некоторых других писателей, которые могли бы толковать с вами, советскими писателями, если не о Венгрии, то о разных проблемах, устанавливая положительную связь.<sup>42</sup> Что Вы думаете об этом? <...>».

На этом письме имеется помета секретаря Эренбурга Н.И.Столяровой: «ИГ ответил лично 20 марта»,<sup>43</sup> означающая, что Эренбург писал сам; копии этого ответа в архиве Эренбурга нет, искать его надо в архиве Цветеремица (он умер в 1993 г.). Работа над сборником стихов, о котором здесь идет речь, шла полным ходом, хотя нескольких книжек советских поэтов переводчик все еще не получил из Москвы, однако он был уверен, что получит, и сообщил об этом Эренбургу в том же письме: «Я надеюсь их скоро получить через издателя Фельтринелли, который будет издавать этот сборник и у которого есть свой человек в Москве в лице Д'Анджело, итальянского работника радио». Эти два имени, существенно связанные с публикацией на Западе романа «Доктор Живаго», в некотором смысле, пусть и косвенно, можно считать первым упоминанием пастернаковского сюжета в переписке Цветеремица с Эренбургом, и, прежде чем привести второе — прямое и информативное, — несколько справок.

Именно Серджи Д'Анджело получил в 1956 году от Пастернака для передачи издателю Фельтринелли рукопись «Доктора Живаго», которая в Риме немедленно была передана переводчику. Им стал именно Пьетро Цветеремиц, который уже

15 июня 1956 года представил издателю свою рецензию; вот недвусмысленный вывод Цветеремица: «Роман Пастернака, по моему мнению, великая вещь, и СССР через десяток лет, безусловно, признает и оценит его по достоинству... В доплату к тому признанию и уважению, которым пользуется Пастернак за границей как поэт, и учитывая высокие достоинства его романа, следовало бы рекомендовать его издание в СССР... Не опубликовать такую книгу — значит совершить преступление против культуры». <sup>44</sup> Эта рецензия решила судьбу итальянского издания: Фельтринелли утвердился в намерении выпустить роман (в Италии, Франции и Англии) во что бы то ни стало, и никакие последующие давления на него советских властей изменить это решение не смогли. В середине июня 1957 года Цветеремиц закончил работу над переводом романа, а в сентябре 1957 года он, в составе итальянской коммунистической делегации, прибыл для переговоров в Москву: от него требовали, чтоб он отказался от своего перевода. Однако Цветеремицу удалось тайком съездить к Пастернаку в Переделкино и получить однозначную информацию о его положительном отношении к выпуску романа за границей. С этого момента все уговоры его отказаться от сделанного перевода были пустой тратой времени.

Приведу теперь отрывок из письма Цветеремица Эренбургу от 30 октября 1957 года: «... "Контемпоранео"<sup>45</sup> Вам очень благодарен за предоставление Вашего очерка о Бабеле,<sup>46</sup> который появится в будущем номере, посвященном годовщине Октябрьской революции. Я его перевел целиком. К сожалению не будет рассказа Бабеля; к моей просьбе в ССП ответили, что на днях выйдет книга <Бабеля> и лучше ждать ее выхода.

На днях здесь в Италии появится роман Пастернака (к концу текущего месяца). Противно мне в этой печальной истории, что из-за того, что книга не выйдет в СССР, реакционные круги будут пытаться пользоваться ею на антисоветские цели. Я эту книгу перевел после того, что с советской стороны было заявлено о ее издании и когда не было мотива предположить обратное намерение. Во всяком случае, она с полным правом принадлежит советской литературе, поскольку эта последняя является русской литературой в современных условиях. Я думаю, что сегодня советское общество, совет-

ские читатели довольно зрелы, чтобы понять и различить и ценные и несостоятельные стороны таких произведений; если вычеркнуть из советской литературы неопубликованное, они просто приобретут фальшивую славу. Сейчас уже дело разумной и умной критики показать несостоятельные стороны и концепции таких книг; когда они все-таки живы в силу своей поэтической ценности, просто игнорировать и отрицать их не решает вопроса....».<sup>47</sup> Эти формулировки куда более сдержанны и дипломатичны, нежели рецензия Цветеремича 1956 года. Это, может быть, связано с пониманием того, что почта в СССР перлюстрируется; возможно также, на позиции переводчика «Доктора Живаго» сказалось массивное (и безуспешное) давление советских властей на руководство Итальянской компартии, чтобы сорвать выход неугодного им романа в Италии. В любом случае, как бы не относились официальные советские лица к переводчику «Доктора Живаго», Эренбург сохранял с ним абсолютно дружеские отношения и открытую переписку.

Писем Эренбурга Цветеремичу 1953—1957 годов в его архиве нет. Вот текст первого сохранившегося письма Эренбурга; оно написано в пору, когда всемирный скандал, связанный с «Доктором Живаго», был еще совсем свежим:

*«Москва, 17 декабря 1958*

*Дорогой друг,*

*я посылаю Вам книгу моих эссе.<sup>48</sup> Мне очень хотелось бы, чтобы те из них, которые представляют общий интерес, “Уроки Стендаля”, “О некоторых чертах французской культуры”, “Импрессионисты” и статья о Франсуа Вийоне, были бы переведены на итальянский язык. Может быть, Вы в этом деле можете помочь мне. Я прочел в одном нашем журнале, что в издании туринаского театрального журнала “Иль драма” вышел отдельной книжкой “Лев на площади”.<sup>49</sup> Буду Вам очень благодарен, если Вы сумеете прислать мне один или два экземпляра этой книги.*

*Сердечный привет Вам и Вашей жене от меня и Любови Михайловны...<sup>50</sup>».<sup>51</sup>*

Именно в эту пору Цветеремич увлекся переводом автобиографических повестей К.Г.Паустовского — это была работа многих лет; у истоков ее отчасти тоже стоял Эренбург.

8 января 1959 года Цветеремич сообщил Эренбургу:

*«...На днях я написал Брейтбурду, прося<sup>52</sup> его послать мне адрес К.Паустовского; я желаю ему пи-*

*сать, потому что я перевел отрывок из его повести “Беспокойная юность” и повесть “Начало неведомого века” и другие вещи Паустовского, которого очень люблю... А что Вы мне советуете из сегодняшней советской прозы? все не успеешь читать и я всегда боюсь, что, может быть, что-нибудь важного ускользнуло из поля внимания. К сожалению, не такая судьба некоторых плохих и злых книг, которые просто возмущают и все-таки усердно пропагандируются. Я говорю о последнем романе Кочетова.<sup>53</sup> Тоже бывший корреспондент Унита в Москве такого же мнения и будет критиковать его на партийной печати.*

*Все задерживается из-за непонимания издательства Фельтринелли (с которым, между прочим, я поссорился) (сборник советских поэтов. — Б.Ф.)...»<sup>54</sup> Прочитав письмо Цветеремича, Эренбург 27 января 1959 года написал Паустовскому: «...Я получил письмо от Вашего переводчика П.Цветеремича, который спрашивает Ваш адрес. Он пишет, что перевел отрывок “Беспокойной юности” для “Контемпоранео” и “Начало неведомого века”, которое через месяц выйдет отдельной книжкой. Он собирается переводить и другие Ваши сочинения. На всякий случай посылаю Вам его адрес...».<sup>55</sup>*

Работа над переводами Паустовского заняла у Цветеремича немало времени; во всяком случае, когда в 1960-м «Новый мир» начал печатать первую книгу «Люди, годы, жизнь», взяться за эту работу Цветеремич не смог. 22 октября 1960 года он хвалил Эренбургу его новую книгу и рассказал, как итальянские издатели ухватились за «Люди, годы, жизнь». 21 ноября 1960 года Эренбург ему ответил: «Дорогой Цветеремич! Ваше письмо получил. Права на печатание моих мемуаров я дал Эйнаути.<sup>56</sup> “Эдиторе риунити” я прав не давал. В начале декабря я еду в Италию и буду выступать с лекциями в нескольких городах. В середине декабря мы с Любовью Михайловной будем в Риме, где надеемся Вас увидеть...».<sup>57</sup> С издательством Эйнаути работал не Цветеремич, а Крайский — именно он взялся за перевод мемуаров Эренбурга. Это никак не осложнило отношений с Цветеремичем, они оставались исключительно дружественными, переписка продолжалась до лета 1967 года. В этом смысле очень характерно письмо, которое написал ему Эренбург 11 ноября 1964 года:

*«Дорогой Цветеремич, Ваше письмо меня рассмешило*

*научной славянской орфографией,<sup>58</sup> а также случаем, который Вы описываете и который Вас обидел. Я не мог о Вас сказать, что Вы “болван”, ни даже того, что является моим мнением, а именно, что Вы прелестный человек, потому что я не видел Тромбадори<sup>59</sup> в этот его приезд в Москву. Я рассказал о Вашем письме Тышлеру (у него был инфаркт, но сейчас он чувствует себя лучше). Он просил передать, что он Вас любит и вполне доверяет Вашим заботам о возможной книге.<sup>60</sup>*

*Я не получил антологии русской прозы, о посылке которой Вы пишете мне. Если Вы, как я надеюсь, послали эту книгу заказной тандеролью, то проверьте. Я Вас также попрошу послать мне или попросить издательство прислать мне “Жизнь и гибель Николая Курбова”.<sup>61</sup> Они не только не попросили у меня разрешения на издание перевода, но даже не сочли нужным послать мне один экземпляр. Что касается “Хурени-то”, то сегодня я пишу Эйнаути запрос об этой книге и об издании “Люди, годы, жизнь” с фотографическим материалом, который я ему послал, и укажу, что если я не получу ответа до 15 марта, то я буду считать, что он отказался от издания этих книг, и попрошу его передать фотографический материал Крайскому, а Вы сможете тогда предостеречь “Хурени-то” тому издательству, о котором Вы пишете.*

*Передайте сердечный привет от нас обоих Вашей жене, а Эрике скажите, что я вспоминаю наш ужин вместе с нею...».<sup>62</sup>*

Отношения с Крайским, чей русский язык кажется более точным (возможно, благодаря его русским корням), были и деловыми, и доверительными; Крайский переписывался с Эренбургом в 1960—1966 годы. Приведу фрагменты из их переписки (с сохранением особенностей русского письма Крайского).

Крайский — Эренбургу, 20 июня 1961 года:

*«Получил Ваше письмо, в котором говорится о предложении Эйнаути, и посоветовался с директором издательства. Конечно, всякое другое издание Вашей книги приносит нам некоторый ущерб, но в то же время иллюстрированное издание Эйнаути было бы настолько хорошим, что наш ответ, конечно, положительный. Мы были бы рады, если бы издание Эйнаути вышло не раньше 10 месяцев после выхода 3-й части Вашей книги.*

*Скоро пришлю Вам новое издание первого и второго тома. А по-*

лучили ли Вы письмо с предложением американского издания? Когда намереваетесь приехать опять в Италию?»

Крайский — Эренбургу, 23 октября 1961 года:

«У меня к Вам маленькая просьба. Не могла бы Ваша секретарша выслать мне какие-нибудь книжки стихов Эвтушенко? Мы хотели бы издать их сейчас же.

Я нашел Ваши стихи (Берлин, 1921) “Кануны” и несколько собраний стихов (“Революционная Москва”) с Вашим предисловием.<sup>63</sup> Не издать ли книжку Ваших стихотворений? Конечно по Вашему выбору. Если, как надеюсь, приеду в Москву, можем обсудить, и я привезу с собой найденную драгоценную книжку».<sup>64</sup>

Эренбург — Крайскому, 3 ноября 1961 года:

«...сборник Эвтушенко и Елкина <книга о Луначарском, изданная в серии ЖЗЛ> мой секретарь попытается в ближайшие дни доставить и послать Вам. Кроме того, посылаю Вам мой последний сборник стихов, и если Вы будете переводить их, я прошу руководствоваться им, добавив к нему некоторые стихи из “Канунов”».

Эренбург — Крайскому, 1 февраля 1963 года:

«...я послал Вам верстку пятой части моей книги, чтобы ускорить переводы для “Эдиторе риунити”. Само собой, что это не окончательный текст, за исключением первых десяти глав, опубликованных в январском номере “Нового мира”.<sup>65</sup> По мере выхода номеров журнала Вы сможете внести в рукопись перевода соответствующие изменения. Номера журнала я буду высылать Вам...»

Между этим письмом и следующим Хрущев выступил в Кремле с гневным разносом мемуаров Эренбурга. Последствия были типично советскими — Эренбурга в СССР немедленно прекратили печатать. Обращаясь после этого к писателю, Крайский впервые и подчеркнуто вместо прежнего «Многоуважаемый Илья Григорьевич» писал «Дорогой и многоуважаемый...».

Крайский — Эренбургу, 16 марта 1963 года:

«...Говорил лично с Джулио Эйнауди и подтверждаю его желание издать Вашу книгу с фотографиями <...>. Перевожу 5-й том Ваших воспоминаний. Он мне очень нравится и я постараюсь дать напечатать все самое интересное в журнале полеее».

Эренбург — Крайскому, 2 апреля 1963 года:

«У меня к Вам просьба собирать и с оказией прислать мне газетные и журнальные вырезки статей о моей книге...».

Крайский — Эренбургу, 3 мая 1963 года:

«Передаст Вам это письмо мой приятель из Общества дружбы... Он же передаст Вам рецензии, 2 номера “Rassegna Sovietica”. Посылаю также 4-й том Вашей книги. Пятый переведен. Выйдет к концу июня. На днях “Rinascita” опубликует (так мне обещали) страницы (по Новому миру) 80-81-82 из 3-й главы 5-го тома...<sup>66</sup> Если случайно это покажется Вам возможным, дайте что-нибудь < моему приятелю > из 20-ых годов. Дело становится серьезным, но у нас с Цветеремичем еще мало материала.<sup>67</sup> Например, “А все-таки она вертится”...<sup>68</sup> или какой-нибудь альбом репродукций 20-ых годов и тому подобное <...>. Между прочим: мне написал <А.К.>Гладков и я ему послал нашего, довольно неполного Мейерхольда. Жалко, что я с ним тогда у Вас не познакомился...»

Р.С. Я звонил Карло Леви и передал Ваши слова. Его выбрали сенатором».

Крайский — Эренбургу, 26 августа 1963 года:

«...3-й том выйдет в начале октября. Я перевел для “Rinascita”, которой посоветовал опубликовать его, Ваше выступление в Ленинграде (Литературка 13-е августа<sup>69</sup>). Выйдет через 12 дней...»

Р.С. Послал Вам номер “Contemporaneo”. Для Вашей статьи о Фальке (которая уже была опубликована “Espresso” год тому назад) дал часть материала, мною тогда полученного».

Крайский — Эренбургу, 20 октября 1963 года:

«...5-я часть выйдет через несколько дней. Немедленно пришлю. Вышли крайне интересные книги на Западе: большой Гумилев по-русски и большая книга о Хлебникове».

Эренбург — Крайскому, 31 января 1964 года:

«...Я посылаю Вам главу шестой части моей книги, относящуюся к Италии. Я прошу Вас, если можно не задерживая, прочитайте ее и вернуть с указанием неточностей».

Эренбург — Крайскому, 5 марта 1964 года:

«Спасибо за замечания, я их все учел. Главу в каком-нибудь левом журнале опубликовать можно...». Здесь необходим комментарий. Речь идет о 19-й главе 6-й книги «Люди, годы, жизнь», где рассказывалось о поездке по Италии в 1949 году; был там и рассказ о том, как руководители итальянской компартии, знав-

шие Эренбурга, пригласили его во Фраскати — пообедать и поговорить. Эренбург писал: «Некоторых из итальянских товарищей я встречал раньше — в Москве, в Париже или в Испании, других увидел впервые. Они удивили меня своей простотой, любовью к искусству, разговором, который заставлял порой забыть, что передо мной не писатели, не художники, а члены политбюро большой партии. Тольятти рассказал, что одному из наших кинороботников не понравился фильм “Похитители велосипедов”, который меня привел в восторг: “Нет конца”. Тольятти усмехался: “Но если, показав мост без перил и человека, который падает в воду, заставит падающего произнести речь о необходимости перил, то никто не поверит ни тому, что оратор тонет, ни даже тому, что он упал в воду. Очень хорошо, что фильм кончается не прописной моралью, а по-человечески...”. Слушая Тольятти, я думал о том, насколько он, да и другие товарищи связаны с итальянским народом, с его характером, культурой <...> Это были живые люди, и думали они не по схемам, говорили не по шпаргалке».<sup>70</sup> Все дело, понятно, в народе, но в данном случае, написав об этой встрече, Эренбург прежде всего представлял себе тупые, хамские рожи советских держиморд, и не держал в голове того обстоятельства, что в ЦК этот эпизод вызовет взрыв бешенства, не мог. Поэтому он с легкостью дал согласие напечатать эту главу в братской коммунистической прессе Италии до того, как она будет предложена «Новому миру». Когда Твардовский прочел эту главу, он живо представил себе, как на нее отреагируют на Старой площади, и, поскольку его уже давно раздражали неприятности, которые доставляли «Новому миру» мемуары Эренбурга (он предпочитал им неприятности, возникавшие из-за произведений о «народной жизни»), Эренбургу было предложено этот эпизод опустить. Вот тут-то Илье Григорьевичу и помогла ссылка на то, что глава уже напечатана в Италии. Очередного международного скандала никто не хотел, и главу напечатали без купюр.

Крайский — Эренбургу, 26 ноября 1964 года:

«...пользуюсь оказией, чтобы дать Вам знать:

- 1) Перевод Вашей книги окончен
- 2) Послал Вам два журнала
  - а) “Реалта советика” с Кончаловским;<sup>71</sup> б) “Эуропа Леттерариа” с окончанием Вашей книги

3) Ждем от Вас новостей насчет того, когда "Новый мир" начнет публиковать шестую часть Ваших мемуаров

4) Передал Леви, Альберти и Гуттузо вещи, которые Вы мне дали во Флоренции

5) Эйнаууди говорит, что скоро выйдет "Юренито" <...><sup>72</sup>

Посылаю номер «Контемпоранео», где переведена глава Вашей "А все-таки она вертится".

Крайский — Эренбургу, 24 февраля 1965 года:

«...Я дал Вам парижский адрес Цветеремичу. Надеюсь, что он Вам написал. Очень бы хотелось иметь "Данте" Мандельштама.<sup>73</sup> Мой экземпляр пропал. Сейчас в Италии продолжают юбилей Данте. Как раз надо было выйти с "Данте" Мандельштама. Я приеду в Москву 28 апреля. В Италии вышла маленькая книжка стихов Мандельштама.<sup>74</sup> Если хотите, я Вам пришлю. <...> Можно ли дать газете часть <Ваших воспоминаний> о гонениях против евреев при Сталине, Михоэлс и т.д.? Было бы очень интересно... Домбровского мы перевели с Цветеремичем.<sup>75</sup> Если хотите, пришлю Вам...»

Эренбург — Крайскому, 24 апреля 1965 года:

«Простите, что не сразу ответил, много было работы. Я, к сожалению, не смогу написать специально предисловие к итальянскому переводу Марины Цветаевой. Если Вы найдете целесообразным — используйте для предисловия то, что я написал о Цветаевой во второй части "Люди, годы, жизнь"...»

Эренбург — Крайскому, 27 сентября 1965 года:

«К последней части моей книги у меня написаны дополнительные главы. Если пойдет речь о переиздании книги у Эйнаууди или где-нибудь, сообщите мне и я пришлю их<sup>76</sup>...»

Крайский — Эренбургу, 19 января 1966 года:

«Спасибо за Ваше письмо 27/9. До сих пор не выяснилось дело с переизданием 5-го и 6-го тома. Я все ждал, но пока ничего нового. А о Эйнаууди никакого разговора. Надеюсь с Вами поговорить 7-го ноября, когда был в Москве всего 4 дня, но Вы были в Париже. Узнал о жене Вашей.<sup>77</sup> Надеюсь, она вполне поправилась. Говорил о Вас вчера с Р.Якобсоном,<sup>78</sup> который в Риме. Привет от него...»

Не знаю, встречался ли Эренбург с Крайским в свою последнюю итальянскую поездку (в мае 1967 года), с Цветеремичем он в Риме тогда встретился...

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Здесь и далее мемуары Эренбурга цитируются по изданию: Эренбург И. Собр. соч. в 8 томах. М. 1991—2000. Т.6. С. 445. Далее указываются только номер тома и страницы.

<sup>2</sup>Т. 6. С. 446.

<sup>3</sup>Т. 6. С. 452.

<sup>4</sup>Из стихотворения «Я подошел к вершинам Миниаго...».

<sup>5</sup>Т. 6. С. 448.

<sup>6</sup>Роман «За рекой в тени деревьев» (см. Хемингуэй Э. Собр.соч. Т. 4. М., 1968 С. 37).

<sup>7</sup>Т. 8. С. 460.

<sup>8</sup>Т. 6. С. 449.

<sup>9</sup>Вещь № 1—2. Берлин. 1922. С. 16, 17.

<sup>10</sup>Т. 7. С. 54.

<sup>11</sup>РГАЛИ. Ф.1204. Оп.2. Ед.хр.2051. Л. 25.

<sup>12</sup>Ваксберг А.И. Моя жизнь в жизни. М., 2000. С. 131.

<sup>13</sup>Фраза написана по-итальянски; фелетуччини — особый сорт макарон, фраскати — итальянское вино.

<sup>14</sup>Эренбург И. В Америке. М., 1947; речь идет об ее итальянском переводе; книга написана по итогам длительной поездки Эренбурга по США в 1946 г.

<sup>15</sup>ГМИИ им. Пушкина. Ф.41. Оп.1. Ед.хр. 10. Л. 1—3.

<sup>16</sup>Т. 8. С. 257.

<sup>17</sup>Эмилио Серени (1907—1977) — деятель ИКП, сенатор, друг Эренбурга.

<sup>18</sup>ГМИИ им. Пушкина. Ф.41. Оп.1. Ед.хр. 9. Л. 1. На бланке пражского отеля «Алкрон».

<sup>19</sup>ГМИИ им. Пушкина. Ф.41. Оп.1. Ед.хр. 15.

<sup>20</sup>Н.М.Леняшина ошибочно утверждает в книге о Манцу (Джакомо Манцу. Л., 1985. С. 213), что премию эту ему вручали в Москве.

<sup>21</sup>Правда. 26 мая 1967.

<sup>22</sup>Ваксберг А.И. Моя жизнь в жизни. Т. 2. М., 2000. С. 151.

<sup>23</sup>Т. 6. С. 452.

<sup>24</sup>Т. 7. С. 117.

<sup>25</sup>Т. 7. С. 295.

<sup>26</sup>Литературная газета. 29 мая 1933; см. также: Эренбург И. Затянувшаяся развязка. Л., 1934. С. 210, 211.

<sup>27</sup>Известия. 18 февраля 1934; см. также: Эренбург И. Затянувшаяся развязка. С. 83.

<sup>28</sup>Т. 8. С. 259.

<sup>29</sup>30 января 1956 г. Издательство иностранной литературы направило Эренбургу письмо: «Наше издательство подготавливает выпуск в 1956 г. на русском языке сборника рассказов («Римские рассказы») итальянского писателя Моравиа. Творчество этого писателя Вам хорошо известно. Убедительно просим написать предисловие к этому сборнику. К сожалению, в данный момент мы не имеем возможности выслать Вам рукопись переводов, так как они еще не закончены. Однако, возможно, что эта рукопись для Вас и не потребуется...» (РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед.хр. 3234. Л. 40).

<sup>30</sup>Всю обложку «Римских рассказов» занимал нарисованный оформителем собор Святого Петра, не имевший ни к героям рассказов, ни к месту их действия никакого отношения, — рассказов художник, надо полагать, не читал, а местонахождение собора ему было известно точно.

<sup>31</sup>РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед.хр. 3234. Л. 48, 49.

<sup>32</sup>Там же. Л. 60.

<sup>33</sup>Письмо от 3 февраля 1958 — см.: Эренбург И. На цоколе историй. Письма 1931—1967. М., 2004. № 403.

<sup>34</sup>РГАЛИ. Ф.1204. Оп.2. Ед.хр.1930. Л. 1, 2.

<sup>35</sup>Там же. Л. 3.

<sup>36</sup>Т. 8. С. 259, 260.

<sup>37</sup>Имеется в виду подавление советски-

ми войсками восстания в Венгрии осенью 1956 г.

<sup>38</sup>Необходимое объяснение. ЛГ, 9 и 12 февраля 1957 г.

<sup>39</sup>Поэзия Франсуа Вийона // Иностранная литература. 1957. № 1; вошла в книгу: Эренбург И. Французские тетради. М., 1958.

<sup>40</sup>Поэзия Марины Цветаевой // Литературная Москва. Сборник второй. М., 1956.

<sup>41</sup>Роман «Не хлебом единым», подвергшийся в СССР грубому разному.

<sup>42</sup>Эта инициатива реализована не была.

<sup>43</sup>РГАЛИ. Ф.1204. Оп.2. Ед.хр.2341. Л. 9.

<sup>44</sup>Цитируется по русскому переводу, напечатанному в кн.: Борис Пастернак и власть. Документы 1956—1972. М., 2001. С. 347, 348.

<sup>45</sup>Возможно, это шутовское прозвище редактора журнала «Контемпоранео» А.Тромбадори.

<sup>46</sup>Имеется в виду предисловие Эренбурга к первому после реабилитации Бабеля изданию его прозы в СССР (М. 1957). Издание книги Бабеля с предисловием Эренбурга власти долго задерживали (хотя ее сдали в набор еще 8 января 1957 г.), и тогда 9 августа 1957 г. Эренбург написал в ЦК, что текст его предисловия от него ждут во Франции, в Италии и Венгрии, и уже четыре месяца он просит зарубежных издателей повременить, но дальше оттягивать ответ ему кажется неудобным. «Я считаю, что мне нужно или послать им текст предисловия, или ответить, что такого текста я им не дам» (Эренбург И. На цоколе историй. Письма 1931—1967. М., 2004. № 395). Ответственность за новый скандал ЦК на себя не взял, и книгу Бабеля 7 сентября 1957 г. подписали в печать.

<sup>47</sup>РГАЛИ. Ф.1204. Оп.2. Ед.хр.2341. Л. 11.

<sup>48</sup>Эренбург И. Французские тетради. М., 1958.

<sup>49</sup>Пьеса-памфлет, написанная Эренбургом в 1947 г. для Камерного театра по просьбе А.Я.Таирова; поставлена Таировым в 1948 г., тогда же выпущена в Москве издательством «Искусство».

<sup>50</sup>Художница Л.М.Козинцева-Эренбург (1899/1900 — 1970) — жена Эренбурга.

<sup>51</sup>РГАЛИ. Ф.1204. Оп.2. Ед.хр.1040. Л.1.

<sup>52</sup>Переводчик с итальянского, сотрудник Иностранной комиссии ССП.

<sup>53</sup>Речь идет о скандально известном тогда романе сталиниста Вс.Кочетова «Братья Ершовы» (1958).

<sup>54</sup>РГАЛИ. Ф.1204. Оп.2. Ед.хр.2341. Л., 15.

<sup>55</sup>Эренбург И. На цоколе историй. Письма 1931—1967. № 419.

<sup>56</sup>Джулио Эйнаууди (1912—1999) — итальянский издатель и общественный деятель, с которым Эренбург был в приятельских отношениях.

<sup>57</sup>РГАЛИ. Ф.1204. Оп.2. Ед.хр.1040. Л. 3.

<sup>58</sup>Письмо Цветеремича от 27 января 1964 г. написано латиницей по-русски.

<sup>59</sup>Антонелло Тромбадори (1917—1993) — итальянский журналист, в 1945—1964 гг. редактировал журнал «Контемпоранео».

<sup>60</sup>Речь идет о намерении руководителя Европейского сообщества писателей Джанкарло Вигорелли подготовить книгу художественных репродукций советских художников 1920-х годов. Цветеремич имел отношение к этому проекту.

<sup>61</sup>Имеется в виду следующее издание этого романа Эренбурга: *Ehrenburg I. L'uomo della Seca. Milano. 1963.*

<sup>62</sup>Эренбург И. На цоколе историй. Письма 1931—1967. № 537.

<sup>63</sup>Антология стихов «Поэзия революционной Москвы», составленная Эренбургом и выпущенная в Берлине в 1922 г.

<sup>64</sup>Переписка хранится в РГАЛИ (Ф.1204. Оп. 2). Письма Эренбурга — ед.хр.693, письма Крайского — ед.хр.1737.

<sup>65</sup>Пятая книга «Люди, годы, жизнь» печатается

талась в пору резких нападков на мемуары Эренбурга; номера журнала сильно задерживались цензурой и текст эренбургских глав серьезно коржелили.

<sup>66</sup>Имеется в виду начало 5-й книги «Люди, годы, жизнь» (Новый мир. 1963. № 1), где речь шла о гитлеровской антиэренбургской пропаганде и западно-германской кампании против него в 1962 г.

<sup>67</sup>Речь идет о проекте издания книги о советском искусстве 1920-х годов.

<sup>68</sup>Книга Эренбурга о конструктивизме, изданная лишь однажды, в Берлине в 1921 г.

<sup>69</sup>Имеется в виду первое после скандальной речи Хрущева с нападками на мемуары Эренбурга в марте 1963 г. выступление Эренбурга на сессии Европейского сообщества писателей в Ленинграде, состоявшееся по личной просьбе Хрущева во время его встречи с Эренбургом в Кремле 2 августа 1963 г. (Хрущев признал, что тогда мемуары Эренбурга не читал и был введен в заблуждение работниками своего аппарата).

<sup>70</sup>Т. 8. С. 261, 262. Замечу, что со временем тут мало что меняется; сегодня «предприимчивый» Берлускони кажется мне куда человечнее его русского коллеги.

<sup>71</sup>Имеется в виду журнальный вариант главы «Люди, годы, жизнь» о художнике П.П.Кончаловском.

<sup>72</sup>Роман Эренбурга «Хулио Хуренито».

<sup>73</sup>Имеется в виду рукопись не изданного тогда в СССР эссе О.Э.Мандельштама «Разговор о Данте», которое Эренбург всячески пропагандировал (недаром, когда эту книгу Мандельштама издали — уже после смерти Эренбурга, — Н.Я.Мандельштам подарила ее Л.М.Козинцевой-Эренбург, надписав: «Любе Эренбург — эту книжку, за выход которой так боролся Илья Григорьевич. Н.Мандельштам»).

<sup>74</sup>По случаю 700-летия со дня рождения Данте 28 октября 1965 г. Эренбург выступил с докладом во Дворце ЮНЕСКО в Париже и широко цитировал «Разговор о Данте».

<sup>75</sup>Имеется в виду роман Ю.О.Домбровского «Хранитель древностей», переведенный по совету Эренбурга.

<sup>76</sup>13 мая 1965 г. секретарь Эренбурга Н.И.Столярова по его поручению отправила Крайскому рукописи новых 6 глав 4-й и 5-й книг мемуаров (о Савиче, Кольцове, Гроссмане, Тынянове, Кончаловском и о «Черной книге»).

<sup>77</sup>Л.М.Козинцева-Эренбург попала в больницу с инфарктом.

<sup>78</sup>Всемирно известный славист Р.О.Якобсон дружил с Эренбургом с начала 1920-х гг. См.: Фрезинский Б.Я. Илья Эренбург и Роман Якобсон // НЛО. 1995. № 12. С. 101—108.

## Две заметки

ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ

### МОДИЛЬЯНИ В ПАРИЖЕ

*В огромном архиве Ильи Эренбурга после его смерти оказалось не так уж много неопубликованных при его жизни текстов. Писатель, как правило на предельно цензурной проходимости, добивался того, чтоб написанное им пробивалось в советскую печать. Иногда он шел на компромиссы, но только в определенных пределах, а чаще «дурил» цензуру, заменяя вычеркнутое другим, ничем не менее крамольным. Власти, занимавшиеся вопросами публикации Эренбурга, чувствовали себя неууютно — было боязно и разрешить, и запретить. Эренбурга побаивались, понимая, что тихо с ним справиться не удастся, а главным в застойные годы было простое правило: чтобы тихо!*

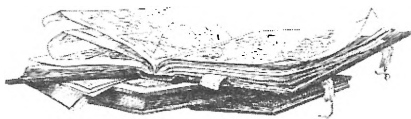
*Заметка о Модильяни, написанная в Москве 14 января 1966 года, была ответом на чью-то настойчивую просьбу — чью? — сказать не берусь (либо журнала, либо какого-либо издательства, готовившего к печати литературно-художественный сборник, посвященный искусству XX века, либо кого еще). Через две недели Эренбургу исполнилось 75 лет, он ни за что не хотел встречать этот день в Москве, выслушивая фальшивые поздравления, и собирался удалиться от ненужной суеты во Францию (разрешение Сулова на это было получено). Заметка, таким образом, была написана в предотъездную пору... На ней имеется приписка автора: «Никаких изменений или купюр, не получив моего согласия, прошу не делать!» — Эренбург хорошо знал нравы редакций и напоминал, что не позволит корректировать свой текст по их произволу.*

*Эренбург трижды писал о Модильяни. В 1915 году он создал его стихотворный портрет в цикле «Ручные тени» (это были портреты только близких друзей, включенные в книгу «Стихи о канунах»); лишь несколько из них обращены к людям, ставшим известными, — кроме Модильяни это были скульптор*

*О.Цадкин, поэт М.Волошин, эсер-террорист Б.Савинков). Кажется, «портрет» из «Стихов о канунах» — первое, что напечатано о Модильяни в России (Анна Ахматова, познакомившаяся с Модильяни чуть раньше Эренбурга, упоминает эти стихи в своем мемуарном очерке о художнике как единственное, что ей встретилось тогда о нем в печати).*

*Через 20 лет Эренбург писал о Модильяни в «Книге для взрослых», где ему удалось емкие, выразительные зарисовки друзей молодости. И, наконец, в 1960 году он написал главу в первой книге мемуаров «Люди, годы, жизнь», сделавшую имя Модильяни известным послевоенному поколению наших читателей (автор первой в СССР книги о Модильяни В.Я.Виленкин отмечал: «После появления талантливого, яркого литературного портрета Модильяни в книге И.Г.Эренбурга “Люди, годы, жизнь” интерес к этому художнику, существовавший у нас давно, но в довольно узком кругу профессионалов и любителей, возрос чрезвычайно, особенно среди молодежи, серьезно и вдумчиво относящейся к проблемам искусства»).*

*Понятно, что о новой обстоятельной работе Эренбурга на ту же тему в 1966 году не могло быть речи, но «заказчикам», видимо, все же удалось уговорить писателя написать небольшую заметку. Сегодня она может произвести впечатление справочной, если б не ее скрытая многоадресная полемичность. И с западным миром, не признававшим художника и равнодушно смотревшим на его муки, а после смерти охотно «раскрутившим» великого Модии делавшим на этом хорошие деньги. И с советскими ортодоксами от искусствознания, для которых живопись — та же цветная фотография, не более (недаром Эренбург употребляет священное для советских монстров искусствознания слово «реализм» только в кавычках), а прямо выраженное Эренбургом понимание роли Сезанна в развитии мировой живописи, равно как и столь же откровенно провозглашенная любовь к*





Модильяни — красная тряпка для быка... Неслучайным в тексте Эренбурга является и акцентирование роли географической родины в судьбе Модильяни — в этом был не только важный биографический момент, но и изображение сугубо политическое (тогдашние итальянские коммунисты, с мнением которых Кремлю приходилось считаться, занимали в вопросах искусства позиции, куда более свободные, нежели французы, и Эренбург не раз этим пользовался).

Возвращаясь к сути краткой заметки Эренбурга о Модильяни, подчеркну: ее содержание почерпнуто не из чужих текстов, а из собственных впечатлений и собственной судьбы — не случайно ни одна из книг о Модильяни не обходится без ссылок на свидетельства Эренбурга...

Написанная, когда «оттепель» была уже задушена, эта заметка кажется, как сказали бы теперь, вполне политкорректной, и я не знаю, почему ее тогда не опубликовали. Обнаружив в семидесятые годы эту заметку в архиве дочери писателя Ирины Ильиничны Эренбург, я тут же решил ее напечатать. Но это оказалось не просто (Эренбурга практически уже перестали печатать). Пришлось ждать «информационного повода». Он появился только в 1984 году, когда мир отмечал столетие Модильяни. Напечатать заметку Эренбурга я решил в самом массовом и популярном тогдашнем журнале — «Юность». Мне казалось, что публикация, сопровождаемая репродукциями картин художника (их ведь не было только в экспозициях советских музеев, но даже в записниках — Щукин и Морозов не заинтересовались Модильяни, а иных источников западной живописи XX века Эрмитаж и Музей изобразительных искусств не знали), привлечет молодых читателей.

С «Юностью» я уже имел дело, предлагая им, правда, безуспешно, различные материалы. Художественно-публицистическим отделом журнала ведал опытный Ю.Зерчанинов, в меру циник, в меру либерал, он мой план одобрил, хотя подводных рифов не исключал. Статья Эренбурга «стояла» в № 7 «Юности» 1984 года.

Кто теперь вспомнит то время, когда огромной страной правило геронтологической Политбюро, только что избравшее своим генсеком едва передвигающего ноги К.У.Черненко. Над ним смеялся уже почти в открытую весь СССР, хотя КГБ и цензуру никто не отменял. Надо ли говорить, что публикацию в «Юности» статьи Эренбурга о Модильяни

запретили без каких-либо разъяснений, просто так, из осторожности. Рационально мыслящему современному читателю этого не понять. Таким образом, теперешняя публикация старого текста демонстрирует и уровень возможного и невозможного в культурной политике СССР всего за один год до решающих перемен марта 1985 года.

Один из крупнейших живописцев нашего века Амедео Модильяни родился в итальянском порту Ливорно в 1884 году. Он уехал в Париж, когда ему было двадцать два года, лет пять или шесть работал как скульптор и только с 1913 года отдался живописи. Семь лет спустя — 25 января 1920 года — он умер и в скором времени был признан большим художником, холстами которого гордятся музеи мира.

В 1906 году, когда Модильяни приехал в Париж, умер Сезанн — создатель новой живописи. Сезанн никогда не писал статей, не думал о теории, писал холсты с утра до ночи в небольшом городке на юге Франции. Он не знал, какую роль сыграет в дальнейшем развитии истории живописи. Пикассо и Брак, желая продлить опыты Сезанна, отделились в те годы идее создания цвета, пейзажа или портрета с помощью обобщенных форм. Родился кубизм. Мало кто обращал внимание на холсты молодого итальянца, который давал свободу своим чувствам и жаждал наибольшей выразительности в портретах и ню.

Модильяни в Париже оставался итальянцем, в его полотнах сказывается связь с лучшими живописцами итальянского Возрождения. Любители живописи относились к его холстам как к причуде, зачастую он им казался «реакционером». Что касается французских буржуа, невежественных и самодовольных, то для них в то время идеалом были портреты светских портретистов, похожие на раскрашенные фотографии. При жизни никто не признавал Модильяни, кроме нескольких десятков друзей, посетителей маленького кафе на Монпарнасе «Ротонда», где собирались тогда молодые художники и поэты.

Модильяни голодал, много пил, вел беспорядочный образ жизни. В 1914 году он познакомился с польским поэтом Зборовским, неудачником, который сразу понял и оценил талант Модильяни. У Зборовского не было денег. С утра он приводил Модильяни в свою маленькую квартиру, где был мольберт, краски,

кисти, а сам брал под мышку работы своего друга и бродил с ними до вечера, пытаясь найти торговца картинами или любителя, который захочет купить холст.

Признание пришло слишком поздно — через несколько месяцев после смерти больного, наголодавшегося художника. Его картины вскоре стали предметом перепродажи, биржевыми ценностями. За несколько лет до смерти Модильяни встретил милую светловолосую девушку Жанну и женился на ней. Жанну не взяли на похороны, и она выбросилась из окна, оставив маленькую дочурку.

Остались и работы Модильяни. Все его портреты похожи на модели: и Зборовского, и Пикассо, и мексиканского художника Диего Риверы, и молоденького живописца, приехавшего в Париж из Литвы, который тоже стал знаменитым после смерти, Хайма Сутина, и поэта Макса Жакоба и жены Модильяни Жанны. Все они, однако, схожи друг с другом — их объединяет не манера письма, а мироощущение художника. Все модели Модильяни похожи на обиженных детей, хотя у некоторых «детей» бороды или седые волосы. Мне думается, что жизнь представлялась Модильяни огромным детским садом, устроенным очень злыми взрослыми.

Может быть, иной сторонник «реализма» скажет, что на портретах Модильяни у женщин чересчур длинные шеи или руки. Как будто живопись это альбом фотографий или анатомический атлас! Модильяни прекрасно знал, сколько позвонков приходится на шею, — он много лет учился в художественных училищах. Но он не разглядывал людей, он с ними жил. Он знал и другое, например, сколько дней было в 1914 году, когда война начала убивать миллионы послушных «детей». Он чувствовал, как сжимается кольцо вокруг любой из его моделей. Он выразил свою любовь к людям и ужас перед бесчеловечностью, выразил не литературным сюжетом картин, а языком живописи. За это мы ему признательны.

#### КАРЛО ЛЕВИ — ПИСАТЕЛЬ И ЖИВОПИСЕЦ

Эти странички о Карло Леви написаны в 1962 году по просьбе итальянской редакции — не знаю, какого издания — к 60-летию писателя и художника. Шестая книга мемуаров

*«Люди, годы, жизнь», где имеется выразительный портрет Карло Леви, тогда еще не была написана. На родине автора публикуется впервые.*

Я долго сидел над белым листом бумаги и думал, что я могу рассказать о Карло Леви итальянцам, которые его знают куда лучше чем я, они ведь его видят чуть ли не каждый день, а я только по большим (для меня) праздникам.



Илья Эренбург и Карло Леви. Москва. 1962.

Неожиданно ко мне пришел один итальянец. Мы говорили о том, о сем. Начали с погоды, дошли до Данте, и тут я прочел итальянцу кусочек из эссе поэта Осипа Мандельштама «Разговор о Данте»: «Когда я начал учиться итальянскому языку и чуть-чуть познакомился с его фонетикой и прасодией стиха, я вдруг понял, что центр тяжести речевой работы переместился ближе к губам, к наружным устам. Кончик языка внезапно оказался в почете. Звук ринулся к затвору зубов. Еще что меня поразило — это инфантильность итальянской фонетики, ее прекрасная детскость, близость к младенческому лепету, какой-то извечный дадаизм...»

Гость итальянец восхитился: «Я никогда об этом не думал!..»

Я решил написать о Карло Леви общеизвестные вещи с надеждой, что, может быть, над ними недостаточно задумались его соотечественники и друзья.

Я как-то говорил о Карло Леви с одним видным итальянским писателем, он меня прервал: «Карло Леви превосходный художник». Итальянский живописец мне повторил:

«Какой хороший писатель Карло Леви!».

Это справка не о характере творчества Карло Леви, а скорее о некоторых чертах человеческого характера.

Как известно, созерцание прекрасных произведений живописи часто устраняет ощущение времени, а музыка или поэзия заставляют нас забыть о пространстве. Однако среди

дыханием одного человека.

Карло Леви может показаться человеком не только лишенным чувства времени, но и лентяем. Он поздно встает. Он пишет как будто кисть это кошачья лапка. Он говорит, что зайдет в восемь часов вечера, и хорошо если он придет в десять. Он пьет утренний кофе, когда люди завтракают, а обедает, когда они ложатся спать. Машиной он управляет с явной неохотой и едет медленно, но нарушает при этом правила движения: к сигнальным огням он дальтоник — красный для него становится зеленым. Когда с ним идешь, он вдруг останавливается на самом людном месте, увлеченный разговором, и создает затор. Можно подумать, что он статуя. Однако эта статуя весьма активна. Он был среди активных антифашистов. Он защищал Дольчи от сицилийской мафии. Он пишет статьи и отстаивает как социальную справедливость, так и красоту. Он знает, что такое время, оно для Карло Леви не автомобильные гонки, не высунутые языки иных литераторов, не снобистская приманка, а нечто очень важное. Он ходит по улицам Рима, как Данте бродил по холмам Тосканы. Он любит искусство и, защищая права художников, порой выступает против своих друзей.

Он — добрый человек, и это делает его книги, его холсты человеческими, он чем-то сродни Чехову. Он хочет, чтобы птицы спокойно летали и чтобы люди жили прекрасно. Может быть, это мечты, но такие мечты способны пробудить совесть и, значит, сделать жизнь лучше.

Что к этому добавить? Да только одно, что я ценю дружбу такого человека.

Публикация Б.Фрезинского

всех законов искусства один самый главный: что искусство построено на нарушении всех законов.

Когда я читал впервые «Христос остановился в Эболи», я не только ощущал, но и видел все описанное: эту книгу мог написать только живописец. В ней множество запоминающихся навсегда картин. Глядя на некоторые портреты, написанные Карло Леви, я думал о человеческих судьбах, о нашем большом и нелегком времени.

Мне очень нравятся пейзажи Карло Леви с коровами, эти животные не деталь пейзажа, а модели. Художник понимает коров, созерцающих мир, не менее хорошо, чем понимает людей весьма далеких от созерцания.

Его мастерская потрясает входящего неистовым беспорядком, геологическими наслоениями различных предметов. Однако беспорядок органичен. Это небольшая модель дантовского чистилища: холсты, покрытые обрывками рукописей, увядшие цветы нотюрморта, обрамленные окурками «тоскани», зеленый мох и древние фолианты, камни и кувшины, все это отмечено



## СОБЛАЗНЫ РУССКОГО КОММУНИЗМА

# «Facciamo come in Russia!»:<sup>1</sup> итальянский миф об Октябрьской революции

Серджио БЕРТЕЛЛИ

24 октября 1917 года австро-немецкие войска под командованием немецкого генерала Отто фон Белова прорвали итальянскую линию фронта близ деревни Капоретто (ныне Кобарид) в долине реки Изонцо. Обескровленная итальянская пехота, которую Верховное командование, не считаясь с ценой человеческих жизней, бросало в непрерывные лобовые атаки, внезапно дрогнула, и солдаты тысячами стали сдаваться в плен. А те, кто уцелел и не сложил оружия, после первой неудачной попытки удержаться на берегу Тальяменто, заняли наконец позиции на реке Пьяве и ценою огромных потерь все-таки сумели остановить вражеское наступление.

Однако еще большее деморализующее действие, чем наступление неприятеля 24 октября, оказывала на итальянскую армию усиленная агитация пацифистов из числа социалистов и католиков.

21 августа 1917 года в Турине начались волнения, вызванные нехваткой хлеба. Народ штурмовал пекарни, и для усмирения стихийного хлебного бунта пришлось вызывать войска (через год Военный трибунал возложит всю ответственность за организацию мятежа на лидеров партии социалистов). По воспоминаниям одной старой коммунистки, ветерана партии Феличиты Ферреро («Зерно правды» [*Un nocciolo di verità*], 1978), в эти дни в Турин прибыли двое «советских», — их историки обычно именуют «двумя меньшевиками», — Гольденберг и Смирнов, чтобы «рассказать трудящимся о событиях в России и призвать их к борьбе за мир, к прекращению военных действий на всех фронтах одновременно <...> Волнения, вызванные, главным образом, нехваткой хлеба, сопровождались стихийными забастовками. На некоторых предприятиях работа в цехах была остановлена, и рабочие устремились на другие фабрики с призывом выйти на улицы <...> Главные лозунги этих дней: “Долой войну!”, “Долой дороговизну!” Выступления меньшевиков проросили головы и воодушевили

митингующих. Туринские рабочие выступали за прекращение войны, которая породила нищету и голод. Самые ожесточенные схватки завязались у Миланской заставы и в предместье Сан Паоло, на тогдашних рабочих окраинах, где узкие и кривые улочки легче всего перегордить баррикадами. Там были убитые, раненые и арестованные полицией, но сколько человек тогда погибло и пострадало — никто точно не знал».

Февральская и Октябрьская революции в России служили примером борьбы за свержение существующего строя, и одним из лозунгов во время мартовских выступлений рабочих в Турине в 1918 году стали слова: «Делать, как в России» («Fare come in Russia»). В конце ноября 1918 года Всеобщая конфедерация труда решила созвать Учредительное собрание для внесения изменений в действующую Конституцию, и 11 декабря руководство Итальянской социалистической партии (ИСП) поставило своей главной политической целью провозглашение социалистической республики и установление диктатуры пролетариата. В декабре того же года неаполитанский социалист Амадео Бордига начал издавать пропагандистскую газету с красноречивым названием «Иль Совет» («Il Soviet») и организовал на этой платформе фракцию крайне левого толка внутри ИСП. Вскоре, по инициативе Антонио Грамши, Анджело Таска, Умберто Террачини и Пальмиро Тольятти, был создан еще один орган партийной печати, еженедельник «Ордине нуово», который стал выходить в Турине. Италия вступала, таким образом, в период своей истории, который впоследствии будет назван «красным двухлетием» — два года вооруженной борьбы, спровоцированной глубоким экономическим кризисом послевоенного времени, галопирующей инфляцией и реакцией на нее — волной забастовок рабочих и служащих.

Однако не следует забывать, что сразу после войны положение рабочих несколько улучшилось. Во-первых, солдатами этой войны были в

основном крестьяне, тогда как рабочие, обеспечивающие фронт военной продукцией, освободились от призыва, но сверх того 20 февраля 1919 года для работающих в тяжелой промышленности был установлен восьмичасовой рабочий день, увеличена зарплата и узаконены заводские комитеты. Вернувшиеся с войны крестьяне из-за нехватки рабочих рук также стали получать за свой труд больше, чем до призыва в армию. Ощутимое снижение уровня жизни по сравнению с довоенным испытывала лишь мелкая и средняя буржуазия, т.е. те, кто больше всех ратовал за вступление в войну, а теперь больше всех страдал от инфляции.

Что же толкало людей к насилию и было причиной нестабильности в период так называемого «красного двухлетия»? Вне всякого сомнения, укреплению позиции левых в политике и в профсоюзах в значительной степени способствовали известия о событиях в России. Для этой цели в 1919 году издательство официальной газеты ИСП «Аванти» учредило даже специальную серию под названием «Революция в документах» («Documenti della rivoluzione»), и то же самое издательство в 1921 году выпустило тиражом в 6000 экземпляров «Письма Карла Либкнехта из лагеря, мест предварительного заключения и из тюрьмы» (*Lettere di Carlo Liebknecht dal campo, dal carcere preventivo, da reclusorio*), сделав из него мученика мирового пролетариата. Первой брошюрой в серии «Документов» стал текст Конституции Советской Социалистической Республики, там же печатались труды Троцкого, Ленина и Бухарина.

Выдвинутое социалистами требование повысить заработную плату, которое поддержали профсоюзы, открывало перед ними возможность войти в правительство, что, казалось бы, должно было погасить последние очаги напряженности на фабриках и заводах. Тем не менее, что-то непоправимое произошло за эти два года волнений, забастовок в промышленности и нападений на усадьбы в деревне. Многие стали

объединяться в самостоятельные организации, призванные заменить баствующих рабочих в городе и оказать вооруженное сопротивление насильно в деревне. Италия, как отмечает наш известный историк Федерико Шабо, оказалась между двух огней: «с одной стороны, раздавались призывы крестьян (“земля — крестьянам”) и требования рабочих, которые не сводились к чисто экономическим (вроде повышения заработной платы), а с другой — растущее недовольство, подавленность и неуверенность со стороны буржуазии, и, прежде всего, мелкой буржуазии».

Муссолини, который, став интервенционистом, как известно, вышел из ИСП и пошел на фронт добровольцем, 23 марта 1919 года сформировал в Милане «Фаши ди комбаттименто» («союзы борьбы»), которые вскоре получили первое боевое крещение, разгромив 15 апреля редакцию и типографию социалистической газеты «Аванти». Когда международное движение социалистов объявило всеобщую забастовку в знак протеста против вступления войск Антанты в Россию и Венгрию, она не состоялась. Это уже было показателем спада революционного движения в Европе. Во Франции от участия в манифестации протеста уклонилась Всеобщая конфедерация труда, а в Италии ее не поддержал Профсоюз железнодорожников, самый многочисленный из всех профсоюзов, лишь ее тем самым массовости.

Ренцо Де Феличе, автор книги «Муссолини — революционер» (Mussolini: il rivoluzionario, 1965), писал по этому поводу: «политический результат оказался полностью противоположным ожидаемому: социалистическое рабочее движение вместо того, чтобы продемонстрировать свою силу, обнаружило присущую ему внутреннюю слабость, а вместо того, чтобы напугать правительство и буржуазию, наоборот, вдохнуло в них жизнь, и те сразу же воспряли духом, особенно буржуазия. Освободившись от сковывающего ее страха, она тут же начала строить планы (которые до того могла лелеять только втайне) поскорее отыграться и взять реванш. В этой связи можно даже сказать, что с июльской “всеобщей забастовки” (которую называли в превосходной степени — *scioperissimo*) 1919 года “красная волна” в Италии начинает идти на спад, что подтвердится через год с небольшим, в апреле 1920-го, когда сорвется еще одна забастовка и план захвата рабочими фабрик в Турине».

С 5 по 8 августа 1919 год в Болонье проходил XVI съезд Итальянской социалистической партии. В резолюции Сerratи, целиком и полностью ориентированной на «советский опыт» и одобренной съездом, было принято решение примкнуть к III Интернационалу. В обосновании этого решения желаемое явственно выдается за действительное (*wishful thinking*): «<...>То, что класс буржуазии обнаружил свою полную неспособность вывести страну из кризиса, в который он же ее и сверг, означает, что наступило время решительных революционных действий, направленных на преобразование общества, пришла пора насильственного свержения власти капитала и буржуазии и захвата политической и экономической власти в стране пролетариатом; <...> насильственный захват политической власти трудящимися будет знаменовать переход государственной власти из рук нынешнего правящего класса буржуазии к новому господствующему классу — пролетариату; диктатура пролетариата в этот переходный период будет содействовать ускорению исторического процесса социальных преобразований и строительству коммунизма, после чего — с ликвидацией классовой структуры общества — исчезнет сама необходимость в господствующем классе; свободное развитие каждого члена общества станет залогом свободы для всех <...>».

Не рассчитывая на то, что социалисты, занявшие позицию максимализма, поддержат государственную политику сдерживания реакционной волны, нарастающей в это время в Италии, — и создавая тем самым вакуум в расстановке политических сил на левом фланге, — премьер-министр Джованни Джолитти, движимый стремлением сохранить подобие порядка и надеясь усмирить таким образом фашистов, на самом деле расчистил для них дорогу, включив их в мае 1921 года в избирательные списки «Национальных объединений». Несмотря на то, что социалистам теперь приходилось обороняться от вооруженных нападений фашистских отрядов, пресса продолжала возлагать ответственность за эту агрессию на «красных бунтарей». Как пишет итальянский историк, католик Габриеле Де Роза, «Джолитти и его ближайшие соратники смотрели на фашистов, но не видели фашизма, смотрели на бесчинствующих, но не видели в них своего главного врага; они рассуждали о “нарушениях порядка” и о “восстанов-

лении общественного спокойствия”, но, судя по всему, не в состоянии были оценить разрушительную силу этого движения, подрывающего сами основы либерально-демократического государства».

В августе 1919 года в Венгрии было свергнуто правительство Бела Куна. Имелись ли в Италии реальные предпосылки для прихода рабочего класса к власти? В марте 1919 года на Учредительном съезде III Интернационала партию социалистов от Италии представляла делегатка русского происхождения Анжелика Балабанова, заявившая о вхождении ИСП в Коминтерн. Партия, таким образом, оказывалась непосредственно связанной с советским руководством. «Жалкая и невзрачная Балабановф, меньше пяти футов ростом, в черном пальто, которое доходило ей до пят, но не прибавляло стати, бродила там как неприкаянная душа», — писал в своем репортаже об этом съезде «Шесть недель в России» английский журналист Артур Рансом. Его очерки были опубликованы в итальянском переводе в уже упомянутой серии «Революция в документах». «Всю жизнь она грезила об утопическом социализме и вот, наконец, попадает в Россию. И что же она там видит? Что Социалистическое государство сталкивается на практике с такими же трудностями, как и любое другое; что в этой борьбе гораздо больше цинизма, чем высоких чувств, и что в условиях противостояния всему остальному миру воплощение мечты о человечности с трудом узнается даже самими мечтателями».

В марте 1920 года итальянская делегация в составе Анджоло Кабрини, Николы Бомбаччи и одного русского, Моисея Водовозова, встретилась в Копенгагене с Максимом Литвиновым для заключения соглашения между «Лигой итальянских кооперативов» (социалистических) и советским Центросоюзом. Вот как описывает положение дел на момент этой встречи Джорджо Петракки в коллективном труде «История Итальянской социалистической партии»: «Несмотря на то, что Итальянская социалистическая партия была довольно сильной организацией, просоветская фракция в ней не играла сколько-нибудь заметной роли; партии не доставало как финансовых, так и интеллектуальных ресурсов. Даже те, кто был за государственный переворот по примеру большевиков, не решились бы осуществить его, поскольку прекрасно понимали, что даже в случае положитель-

ного исхода при данном раскладе они сумеют удержаться у власти не более одного-двух месяцев. Более того, благожелательное отношение к России, которое всячески выказывал министр Нитти, дабы не вступить в конфронтацию с итальянскими большевиками, тем самым лишило их повода для антиправительственной агитации. С точки зрения экономической положение в стране было таково, что государственный переворот по модели большевиков был вполне возможен, но руководители итальянских коммунистов, вступившие в III Интернационал, считали, что этого нельзя делать, пока Италия и Франция не провозгласят свои страны, одновременно, Республиками Советов <...> Таким образом, вся деятельность итальянских коммунистов должна была сводиться к тому, чтобы как можно шире пропагандировать идею советов. <...> В Ломбардии, например, представительства о Советской России были самыми фантастическими». Поэтому под конец этой встречи итальянская делегация посоветовала Литвинову создать в Италии Агентство пропаганды и агитации.

Интересно отметить, как в этой делегации оказался русский, Моисей Водовозов. А было это так: сразу после Октябрьской революции в Риме собралась группа большевистски настроенных русских эмигрантов, среди которых были Арон Визнер, Н.Зедделер, А.Гольдберг, Б.Иофан, В.Кобылянский и Антон Геллер. Именно Визнер, взявший псевдоним «Франческо Вольтерра», установил контакты с туринской фракцией коммунистов в «Ордине нуово», выполняющая функции связного с советским торговым представительством в Риме и сыграв затем, наряду с Антоном Геллером (он же Каин Хейллер, партийная кличка — Кьярини) видную роль в деятельности коммунистической фракции внутри ИСП. Посланцем Интернационала в 1919 году был Николай Маркович Любарский (партийная кличка — Карло Никколини), на которого были возложены обязанности ответственного за финансовую поддержку левого крыла партии социалистов и финансирование издаваемого Серрати журнала «Коммунизм. Журнал III Интернационала» («Comunismo. Rivista della III Internazionale»). В начале следующего года в Италию прибыли еще трое представителей Коминтерна, едва успевшие выбраться из Одессы, взятый белыми: молдаванин Даниил (по документам — Иван) Ридель, Софья (Елена) Соколовская и украин-

нец Владимир Дёготь. В автобиографии, которую цитируют Александр Колпакиди и Ярослав Леонтьев в статье «Антонио Грамши и создание Партии коммунистов Италии (ПКИ)» (*Antonio Gramsci e la fondazione del PCd'I*, см.: ИКП. Забытая история [*PCI. La storia dimenticata*], 2001), Ридель пишет: «Не встретив ни особого гостеприимства, ни товарищеского отношения со стороны лидеров-реформистов Итальянской социалистической партии, хотя формально эта партия была секцией Коминтерна, я уехал на некоторое время во Флоренцию, где установил контакты с местной партийной ячейкой и с группой студентов, после чего по приглашению туринских товарищей отправился к ним в Турин. В промышленном Турине в лице таких товарищей, как Грамши, Террачини и Тольятти, я увидел настоящее ядро будущей Итальянской коммунистической партии». Двадцать лет спустя арестованный и осужденный на десять лет лагерей Дёготь направит на имя прокурора СССР Бочкова свою биографию, в которой содержится подробности о работе эмиссаров Коминтерна по созданию итальянской секции КИ: «В 1920 году Коммунистический Интернационал направил меня в Италию и Францию для создания там подпольных организаций. Я был представителем Коминтерна и лично товарища Ленина. Прибыв в Италию (Рим) в январе 1920 года, я застал там такую обстановку: Социалистическую партию, в которой состояли сотни тысяч борцов, не считая нескольких миллионов членов профсоюзов, возглавляли не коммунисты, а реформисты во главе с Турати. Партия называлась “Социалистической”, а не “Коммунистической”, несмотря на то, что под давлением масс, она все-таки присоединилась к Коммунистическому Интернационалу. Партия объединяла реформистов и коммунистов. Во главе ее коммунистического крыла стояли товарищи Серрати, Бомбаччи, Дженнари и Грамши. В деревнях постоянно вспыхивали восстания, крестьяне отнимали землю у помещиков и жгли их усадьбы, в городах развернулось стачечное движение и была сформирована Красная гвардия. Повсюду появлялись лозунги “Да здравствует диктатура рабочего класса!”, “Да здравствует Ленин!”. Но социалистическая партия в это время только и делала, что старалась погасить пламя революции. Первое, что я сделал, это предложил им объявить себя Коммунистической

партией (это было еще до II съезда Коминтерна). Вторым моим предложением было выгнать из партии тех реформистов, которые выступали против диктатуры рабочего класса и против захвата власти путем вооруженного восстания рабоче-крестьянских масс под руководством Коммунистической партии».

В апреле 1920 года в Италию прибыл еще один советский эмиссар, латыш Ян Страуян (Габриель). Будучи дипломатом и корреспондентом ТАСС, он и в дальнейшем держал постоянную связь с Москвой,

Таким образом, и в туринской секции, и в неаполитанской, возглавляемой Бордигой, посланцы Москвы начинали вести свою подрывную работу, которая и приведет в конечном счете к расколу ИСП, и произойдет это на XVII съезде, созванном в январе 1921 года в Ливорно. Именно Риделю, по инициативе Грамши, было поручено передать Ленину доклад туринской секции ИСП, озаглавленный «За обновление социалистической партии». Ленин ссылается на него в своих «Тезисах об основных задачах Второго конгресса Коммунистического Интернационала»: «По отношению к Итальянской социалистической партии, II конгресс III Интернационала находит в основе своей правильной ту критику этой партии и те практические предложения, которые изложены как предложения от имени Туринской секции этой партии в журнале “Новый порядок” (“L’Ordine Nuovo”) <...> и которые вполне соответствуют всем основным принципам III Интернационала».<sup>2</sup>

Даже во время спада революционного накала «красного двухлетия» все-таки были моменты подъема активности рабочих и крестьян в ответ на бесчинства фашистских отрядов, но и тогда, вместо укрепления ИСП и оказания посильной помощи правительству в деле сохранения демократии в стране, все делалось ровно наоборот. После нападения на миланскую редакцию «Аванти» в апреле 1919 года и в июле 1920 года, фашисты разгромили редакцию этой газеты в Риме. Выступая на съезде в Болонье (5—8 октября 1919), Турати резонно предостерегал максималистов: «ваш призыв к насилью будет только на руку нашим врагам, вооруженным в сто раз лучше нас». Правительство, которое снова возглавил distinguished Джолитти, подвергалось нажиму со стороны националистов, требовавших твердой руки. Еще в 1903 году Энрико Коррадини, открывая

первый номер еженедельника «Иль Реньо», писал: «Создавая настоящий журнал, мы преследовали одну-единственную цель: стать рупором тех, кто действительно болеет за свою страну и страдает, видя, куда катится наша национальная жизнь. <...> Поднять свой голос против низости современной жизни и, прежде всего, против бесчестных социалистов». Тогда он уповал на старого гарибальдийца, видного политика, «канцлера» бисмарковского типа, Франческо Криспи — «последнего из великих государственных мужей Италии <...> настоящего вожакого и вождя», который «знает путь лучше тех, кто ведет и направляет» страну. А теперь? Теперь новые слои буржуазии ждали прихода нового человека, который бы направлял их и вел за собой. И он, тот, кто покончит с демократией в Италии, не заставил себя долго ждать...

Максималист Джачинто Менотти Серрати в письме к Жаку Менилю в апреле 1921 года писал: «Неслыханный, несравнимый ни с какой другой страной, разгул насилия раздавил наше старое движение. Джолитти остался ни с чем. Этот старый *roulinier* старой парламентской машины, ради победы на выборах, призвал фашистского беса и стал его жертвой. <...> Напуганная нашим гавканьем буржуазия теперь кусается и пребольно».

Как раз накануне XVII съезда, 9 января из Москвы пришла срочная телеграмма: «Не дожидаясь, пока станет известно, каково будет большинство на вашем Съезде, Исполнительный комитет официально заявляет и категорически предписывает: согласно решениям Второго международного съезда Коммунистического интернационала все партии, вошедшие в Коминтерн, обязуются порвать с реформистами. Отказ от размежевания с ними является нарушением главного постановления Коммунистического интернационала, и партии, не подчинившиеся этому требованию, тем самым ставят себя вне рядов Коммунистического интернационала <...> Те, кто хотя бы проташить реформистов в Коммунистический интернационал, на самом деле желают смерти пролетарской революции. Нам с ними не по пути. Так или иначе, в Италии должна быть создана Коммунистическая партия. Мы не сомневаемся, что такая партия будет создана, что она вызовет симпатии всего мирового пролетариата и станет опорой Коммунистического интернационала. Долой реформизм! Да здравств-

вует настоящая Итальянская коммунистическая партия».

Если итальянские социалисты, присоединившиеся на Болонском съезде к Третьему Интернационалу, надеялись, что он будет преемником Второго, то они сильно заблуждались.

В Ливорно официальными представителями Коминтерна выступали Матяш Ракоши и Христо Кабакчиев. Эти товарищи не собирались идти на уступки: «Заявляем еще раз, что Коммунистический интернационал отклоняет любую резолюцию, кроме той, которую предлагает коммунистическая фракция, только ее мы и будем подписывать». Наконец на трибуну поднялся Бордига: «Прошу делегатов, проголосовавших за образование коммунистической фракции, покинуть зал и собраться в 11 часов в Театре Сан Марко для принятия Устава Коммунистической партии — итальянской секции Третьего Интернационала». Итак, раскол партии свершился.

Умберто Террачини с трибуны съезда заявил: «Создание Коммунистической партии есть не что иное, как разрешение задачи создания партии рабочего класса, главной целью которого является завоевание власти <...> Коммунистическая партия является создателем духовных предпосылок для революции, потому что классовая политическая партия является необходимым орудием в борьбе пролетариата за завоевание власти». Так ли это было на самом деле? Большинство максималистов осталось в составе ИСП вместе с реформистами, а коммунистическая фракция была слишком слаба, чтобы делать ставку на революцию, так что план этот был абсолютно беспочвенным. Тем не менее, еще в марте Зиновьев продолжал утверждать, что из всех стран Европы ближе всего подошла к революции Италия.

Не успела коммунистическая фракция оформиться в партию, как Интернационал распорядился дать обратный ход и вернуться в лоно материнской организации, слиться с ИСП. Новое распоряжение о формировании единого социал-демократического фронта было выдвинуто Исполнительным комитетом Коминтерна в декабре 1921 года. Джузепе Берти, бывший в то время секретарем молодежной организации, вспоминает: «В конце 1922 года Москва рассчитывала на глубокие преобразования в ИСП. Там очень хотели, чтобы в Италии была создана массовая партия, единая Коммунистическая партия, которая не имела бы ничего общего с прежней пар-

тией Бордиги. Рисковать они, разумеется, не хотели, опасаясь внутреннего кризиса и раскола, поэтому собирались действовать постепенно, исподволь меняя состав руководства и базовый состав самой организации, а газета «Аванти» должна была стать главным печатным органом единой партии. Представьте себе: после двух лет острой полемики с социалистами (достаточно вспомнить резкую брошюру Луначарского против Серрати), в которой участвовали также и итальянские коммунисты, опять — и уже в который раз! — повторялась та же самая ошибка, когда упускались из виду принципиальные различия между крупными легальными партиями в странах с давними демократическими традициями и соответствующими формами правления — партиями II Интернационала, и малочисленными объединениями избранных — подпольными группами большевиков, — возникшими и сформировавшимися в обществе, которое веками отождествлялось с абсолютизмом. В очередной раз центральное руководство никак не могло взять в толк, что на Западе не привыкли действовать по *ukazu* и не могли просто так взять и развернуться в обратном направлении». В этом скорее всего и заключается первая (она же и последняя) причина расхождений с Коминтерном. Грамши и Бордига в Москве пытаются убедить Исполнительный комитет, главным образом Зиновьева и Радека, порвать отношения с социалистами.

На II съезде Коммунистической партии Италии (март 1922) Грамши так объяснял мотивы, приведшие к расколу рабочего движения: «По поводу суровой критики в адрес социалистов считаю своим долгом заявить, что являюсь одним из инициаторов этой критики. Я полагал, что суровая критика руководителей социалистов послужит интересам рабочего класса. В то время, когда реакционные силы обрушились на рабочих, надо было, по крайней мере, постараться и убедить массы, что причина поражения кроется не в них самих, иначе они потеряли бы веру в себя». Так говорил он, не зная, что Ганнибал уже у ворот.

В действительности Интернационал делал ставку на новый раскол ИСП, рассчитывая разьединить максималистское и реформистское течение. Цель эта будет достигнута на следующем съезде партии, когда из нее выйдут максималисты (тайно финансируемые Москвой, как заявит об этом Умберто Террачини) и

создадут 1 октября Объединенную итальянскую социалистическую партию (ОИСП),<sup>3</sup> куда войдет 61 парламентарий, а 30 останутся в рядах старой партии. Результатом стараний Зиновьева стало распыление политических сил левого представительства в парламенте. И последствия не замедлили сказаться.

28 октября фашисты предприняли внушительную акцию: в этот день четыре колонны демонстрантов, вызывающе бряца оружием, вошли в Рим. Органы левой печати были буквально взяты приступом или блокированы полицией. В Милане здание, где размещалась «Аванти», предали огню, а римскую редакцию «Коммуниста» разгромили ворвавшиеся туда молодчики. Правительство подало в отставку. Тогда король, отказавшись объявить «осадное положение», как предлагал глава кабинета министров Луиджи Факта, вызывает в Квиринальский дворец Бенито Муссолини и поручает ему сформировать новое правительство.

А до того, 22 апреля, молодому человеку двадцати двух лет от роду удалось бежать из Тиволи после завязавшей драки с двумя фашистами, в результате которой один из них был убит. «Что подтолкнуло меня податься в Россию? Не только желание найти там надежное убежище. В те годы многие рабочие, иногда целыми семьями, покидали родные края, чтобы начать новую жизнь в первом в истории государстве рабочих, которое считалось оплотом мировой революции. Они отправлялись в Россию с энтузиазмом, полные надежд и гордости, что будут трудиться рука об руку с русскими рабочими и крестьянами, строить с ними новое общество свободы и равенства». Для Данте Корнели, «воскресшего тибуртинца», который стал рабочим на Московском шарикоподшипниковом заводе имени Кагановича, в 1936 году это царство свободы и равенства обернулось воркутинским лагерем («Воскресший тибуртинец. 24 года скитаний по СССР» [*Il redivivo tiburtino. 24 anni di deportazione in URSS*], 1977).

Первым шагом нового правительства стало внесение изменений в закон о выборах. Согласно новому закону, парламентские выборы должны были проводиться по мажоритарной системе, и партийный список, получивший относительное большинство, получал 2/3 мест в парламенте. На выборах в апреле 1924 года, проходивших в обстановке террора и запугиваний, все было устроено так, что огромный список,

возглавляемый фашистами, получил 65% голосов, а разрозненная оппозиция была представлена шестью партийными списками. Когда лидер оппозиции, Джакомо Маттеотти, выступил в Палате депутатов с разоблачениями действий фашистов во время выборов, сквадристы решили «преподать ему урок», и депутат скончался от зверских побоев. Поначалу показалось, что победа на выборах неизбежно обернется поражением правительства Муссолини. Оппозиция заявила, что не будет участвовать в работе парламента (по аналогии с античной историей ее назвали «Авентинской», по названию холма, где собирался римский плебс для выражения протеста против патрициев в первый век республики), но ответом было закрытие парламента *sine die*, т. е. на неопределенный срок. И на этот раз король, Виктор Эммануил III, перед лицом столь тяжелого кризиса не предпринял никаких действий (позднее его сын Умберто II будет оправдывать отца, ссылаясь на соблюдение конституционного порядка). Оппозиция осталась в полной изоляции. Когда 12 ноября, Палата депутатов возобновила свою работу, коммунисты, порвав с оппозиционным блоком, вернулись в зал заседаний. Однако здесь мы наблюдаем уже последние эпизоды борьбы на развалинах того, что оставалось от итальянской демократии. 3 января 1925 года Муссолини принимает на себя «политическую, моральную и историческую ответственность» за убийство Маттеотти, а 24 декабря были изданы «чрезвычайные фашистские законы» (*leggi fascistissime*), положившие начало государству, которое сам Муссолини назовет «тоталитарным». Лишенный парламентской неприкосновенности, 8 ноября 1926 года был арестован Антонио Грамши; 25-го числа того же месяца был создан «Особый Трибунал государственной безопасности». Для антифашистов начался период арестов, эмиграции и подполья. Но не поэтому начинал тускнеть миф о Советской России.

Любопытно отметить, что именно в 1926 году в Миланском издательстве «Нуове Едициони Социали» пятидесятичным тиражом вышел перевод официального сообщения английской рабочей делегации, побывавшей в России и на Кавказе в декабре 1924 года. В предисловии к этому пространному отчету (почти 250 страниц) говорилось: «Мы видели демонстрации рабочих, горящих воодушевлением мужчин и жен-

щин с развевающимися знаменами <...> Неизгладимое впечатление произвели на нас дети, так называемые «юные пионеры», с выступления которых начиналась любая церемония. Их революционные гимны, несмотря на печальный и протяжный напев, напоминающий наши народные песни, вызывали подъем и воодушевление <...> в этой музыке революции слышался вопль протеста веками унижаемого народа, который впервые увидел проблеск свободы и надеется на лучшее будущее». Похоже, что английские делегаты не разглядели главной проблемы, вставшей перед Советским Союзом в эти годы: брошенных на произвол судьбы детей (*detskaja besprizornost'*); этот вопрос обсуждался на только что прошедшей в Москве, в том же 1924 году, конференции по делам беспризорных, организованной Комиссариатом народного просвещения! Что касается концентрационных лагерей и «производительного труда», организацию которых планировал Ленин за три недели до Октябрьской революции (см. об этом: А. Applebaum. «ГУЛАГ» [*Anne Applebaum. GULAG*], 2003), а претворением этого плана в жизнь занялся Троцкий, создав первый такой *konc-lager* в 1918 году, то в «Отчете» содержится такой восторженный пассаж: «Мы посетили несколько главных тюрем, видели мастерские и камеры, в которых содержатся осужденные за разные преступления. Заключенные работают там в разных мастерских. В тюрьме, которая называется «Бутырка», мы посетили сапожную, швейную и столярную мастерские, пекарню и прачечную. То, как организован труд в местах заключения, произвело на нас сильное впечатление. Многие из заключенных до того, как попасть в тюрьму, не владели никаким ремеслом, а здесь мы видели своими глазами, скольких молодых узников обучают, например, сапожному делу. Санитарные условия в тюрьме — вполне удовлетворительные, мы попробовали тюремную еду, почтили мению и с удовольствием отметили, что заключенные тюрьмы, у которой раньше была репутация худшей в Европе, содержатся в относительно комфортабельных условиях, общаются с ними по-человечески, и у них есть все возможности, чтобы начать новую жизнь». Когда советские власти организовали встречу английских делегатов с членами Центрального комитета партии эсеров, арестованными по обвинению «в разговоре против существующего

стройка», те отметили, что, несмотря на то, что заключенные содержатся в камерах-одиночках, им позволено общаться друг с другом. «Эти заключенные, хотя наша встреча и проходила в присутствии надзирателей, свободно разговаривали с нами...». Конечно, английские делегаты не могли вообразить, что все эсеры будут расстреляны. Но интересно, как соотносится этот рассказ с впечатлениями Густава Херлинга, молодого поляка, который был арестован в Советской России в 1940 году и отправлен по этапу в Архангельский ГУЛАГ: «В течение полутора суток я находился в Вологодской тюрьме, чьи угловые башни и красные стены, окружающие внутренний двор, напоминали средневековый замок в миниатюре. Меня держали в подвале, в тесной камере, где не было окон, лишь небольшое отверстие в стене, размером с человеческую голову; спал я на голом полу. Рядом со мной, тоже на полу, лежали крестьяне из окрестных деревень, которые уже не различали, день это или ночь, не знали, какой сейчас год и месяц, не имели ни малейшего представления, за что они попали в тюрьму, сколько времени прошло с тех пор и долго ли их еще продержат здесь. Они спали на своих тулупах, полностью одетые, в сапогах, немывые, и что-то бормотали в полузабытии о своих семьях, о доме и о скотине» («Тот свет» [*Inny swiat*], 1951).

Отношение фашистского режима к СССР складывалось постепенно и было противоречивым. Фашистское движение, начинавшееся с жесткого противоборства с социалистами, пополняло свои ряды за счет различных группировок левого толка, сталкивалось, как это свойственно любой политической коалиции, со своими внутренними трудностями и разногласиями, но, в конечном счете, пришло к выводу, что советский режим является таким же тоталитарным режимом. Мало того, миф о «пролетарской Италии на марше» проникал в фашистскую идеологию вместе с синдикалистами-революционерами и футуристами, которые составляли довольно внушительный блок «левых», особенно активный в трагические дни Республики Салó. Уже в 30-е годы, например, в него входила группа корпоративиста Джузеппе Боттаи, а Уго Спирито, которого поддерживал Пизанский университет, отвечал за распространение советского опыта «пятилеток» в качестве прогрессивного способа планирования экономики. Не меньше внимания уделя-

лось и советской архитектуре авангарда, включая авантюрный проект строительства Дворца Интернационала (который так и не был осуществлен). Джованни Джолитти, который в молодости написал работу «Философия Маркса» (1899), а теперь стал одним из крупнейших теоретиков фашизма и поборником культа государства, счел своевременным переиздать ее в самый разгар фашизма, дабы «удовлетворить растущий интерес ученых к моей книжечке, особенно тех, кто знал, что на нее обратил внимание Ленин и оценил ее как самое значительное исследование о Марксе, написанное философом-немарксистом». Следует обратить внимание, что в это же время, в тридцатые годы, дженгилеанец<sup>4</sup> Делио Кантимори, тоже занялся изучением Маркса и отнюдь не с антифашистских позиций!

«Коль скоро Кремль мало-помалу отходит от своих догм и все больше сближается с фашизмом, хотя и продолжает заявлять о своем “коммунизме”, надо приложить все силы к тому, чтобы Москва со своей чудовищной пропагандой перестала именовать “коммунизм”, “ленинизм” или “сталинизм” то, что по своей сути, безусловно, является фашизмом» — ведь не станем же мы утверждать, будто Ренцо Бертони в своей книге-репортаже «Россия: триумф фашизма» (*Russia: trionfo del fascismo*, 1931, переизданной, заметим, в 1937 году, что весьма показательно) не сумел во всем разобратся. В остальном, как писал главный теоретик корпоративизма Уго Спирито, «когда социализм достигнет своей высшей точки, он будет называться корпоративизмом». Это утверждение оказывается в *pendant* к тому, что можно прочесть в статье без подписи в «Джустития э Либерта» (нелегальном журнале Партии Действия), опубликованной в июльском номере 1932 года: «“Сдерживать и карать”, — наставляет нас, и устно и письменно, фашист Курцио Малапарте, — потому что, если буржуазия отойдет от фашизма, фашисты тут же станут первыми коммунистами и так же будут орудовать дубинками, только в рубашках другого цвета» (это пророчество сбылось буквально, начиная с самого пророка). И снова Джентиле в речи, произнесенной на Капитолии 24 июня 1943 года (через месяц после падения Муссолини), заявляет: «Тот, кто говорит сегодня о коммунизме в Италии, это нетерпеливый корпоративист, которому просто-напросто надоело ждать, пока идея

корпоративизма, которая является исторической поправкой к коммунистической утопии, дозреет и утвердится как более логичная, а потому и более верная, чем то, чего можно ожидать от коммунизма».

Кое-кто говорил даже о двух пролетарских революциях: в России и в Италии. Основанием для таких параллелей между двумя режимами служило, по всей вероятности, среди прочего, то, что в обеих странах государство напрямую управляло экономикой и организацией труда. Сам Муссолини, став в 1924 году министром корпораций, так объяснял суть корпоративизма: «Современная корпорация не имеет ничего общего со средневековой. Средневековые цеха действовали целиком и полностью как самоуправляемые производственные ячейки и регулировали объем своей продукции исключительно в интересах самих производителей. Корпорация существовала вне государства, а иногда и наперекор ему <...> Фашистская же корпорация, напротив, регулирует производство не только в интересах производителей, но, прежде всего, исходя из общих интересов, надежным гарантом которых оно выступает. Современная корпорация действует не помимо Государства, но внутри оно, как его орган». Естественно, это не означало, что в обществе не существовало других, противоположных, мнений. Так, например, Юлиус Эвола в 1929 году в «Нуова антология» изволил провести смелую параллель между «американизмом» и большевизмом, и показывал, что в обоих случаях наблюдается движение в сторону «механизации» и «деинтеллектуализации», цитируя в подтверждение своего тезиса строчку Маяковского: «Я тоже фабрика...» (см.: *Americanismo e Bolscevismo*, 1929, а также расширенное и дополненное издание под названием *Il ciclo si chiude* [«Круг замыкается»], 1934).

В послевоенное время миф об СССР стал оживать под влиянием общественного мнения, подогреваемого недавними впечатлениями от героической обороны Сталинграда. Если сначала западная общественность сочувствовала Финляндии, на которую напал СССР, помнила о пакте Молотова — Риббентропа 1939 года и о разделе Польши, то вскоре эти события были вытеснены из коллективной памяти операцией «Барбаросса», развернутой Гитлером против своего восточного союзника. После освобождения итальянская молодежь, шествуя по улицам, распевала:



Quel che s'avanza è uno strano  
soldato,  
vien dall'Oriente e non monta destrier;  
è il più glorioso di tutti i guerrier,  
le man callose e il volto abbronzato,  
ha sul cappello e scolpito nel cuor  
la falce e il martello incrociato:  
è la guardia rossa  
che marcia alla riscossa,  
che scuote dalla fossa la schiava  
umanità.<sup>5</sup>

Сталкиваясь с повседневными трудностями быта, люди то и дело поминали Сталина как панацею от всех бед: «Усаото на вас нет!».

В итальянских кинотеатрах начали показывать патриотические фильмы, снятые Голливудом по рекомендации «Отдела психологической войны» (ОПВ) для прославления союзников, США и СССР. Вспоминаются такие фильмы, как «*Tender Comrade*» (в итальянском прокате он назывался «Как счастливы мы были», 1943)<sup>6</sup> Эдварда Дмитрика, режиссера русского происхождения (позже он снимет фильм против антисемитизма «Непримиримая ненависть», 1947) с Джинджер Роджерс в главной роли, «*The North Star*» («Огонь на Востоке», 1943) Льюиса Майлстоуна (его же «На западном фронте без перемен», 1930); «*Days of Glory*» («Тамара — дочь степей», 1944) Жака Турнёра с Грегори Пэком и Тамарой Тумановой в роли балерины Большого театра, которая борется вместе с русскими против нацистов; «*Counterattack*» («Контрнаступление», 1945) Золтана Корды с Полем Муни в роли главного героя — советского солдата Алексея Кулакова в битве за Сталинград. И некоторые другие: «*Song of Russia*» (1943), режиссер Грегори Ратов; «*Mission to Moscow*» (1943) Майкла Кертица, автора «Касабланки» (1942) и др. Надо сказать, что по иронии судьбы, режиссеров и актеров, работавших в годы войны над этими фильмами по заданию правительства, впоследствии сенатор Маккарти призовет к ответу перед «Комитетом по антиамериканской деятельности». Так продюсерам фильмов «Московская миссия» («*Mission to Moscow*») и «Северная звезда» («*The North Star*») Джеку Л. Уорнеру и Льюису Б. Мейеру в 1947 году будет предъявлено обвинение в том, что они представили Советский Союз в положительном свете. Двум известным продюсерам крупнейших американских киностудий, «Братья Уорнер» (Warner Bros.) и «Метро Голдвин Майер», удалось защититься, и никаких юридических проблем у них не было. Но для сце-

нариста «Контрнаступления» Джона Говарда Лоусона дело обернулось не так удачно, его осудили вместе с Дмитриком и Дальтоном Тромбо за то, что все трое отказались дать показания против своих коллег.

В 1945 году новообразованная «Ассоциация культурных связей с Советским Союзом» стала издавать ежеквартальный журнал «*La cultura sovietica*» («Советская культура»), главным редактором которого стал коммунист Джулио Эйнаути. «Название этого журнала, — как сообщалось в редакционной статье, — говорит само за себя, — он призван удовлетворять растущий интерес читателей к этой стране. На протяжении последних двадцати лет фашизм старательно ограждал себя от любых возможностей сравнения и старался воспрепятствовать не только распространению идей, но и сведений». Однако, как мы только что показали, это было не так: о России знали и при фашистском режиме, но после освобождения широкую публику интересовали новости об СССР и о партии, о которой почти ничего не было известно, т.е. о коммунистической партии. Бывший фашист Руджеро Дзангранди, подавший в коммунисты, признавался: «До 1943 года я не видел ни одной антифашистской листовки и вплоть до августа 1943 года ни разу не слышал упоминания имени Грамши».

Побывавшие в СССР руководители и партийные функционеры становились главным источником информации, *ad usum delphini*, рассчитанной на то, чтобы пробудить симпатии итальянцев к СССР, а заодно и к партии, которая проводила свою линию в международной политической борьбе. Благоприятная почва для распространения советского мифа в Италии была подготовлена еще прежним режимом, который вел усиленную пропаганду против демократий (иудо-масонских режимов народных плутократий), что, в свою очередь, и послужило фундаментом антиамериканских настроений, охвативших итальянских левых после отказа СССР (а заодно с ним и ИКП) принять план Маршалла.

По случаю памятной даты, 22-й годовщины со дня смерти Ленина, газета итальянских коммунистов 22 января 1946 года уверяла, что «советское общество доказало всему миру, что является самой совершенной и самой здоровой политической системой». Поэтому понятно, что главной заботой коммунистов было всячески препятствовать возвращению из России военноплен-

ных, бывших солдат и офицеров итальянского экспедиционного корпуса, чтобы те не рассказали, как живет народам Советского Союза на самом деле. Секретарь ИКП Пальмиро Тольятти во время встречи в Италии с советским послом М.А. Костылевым 25 ноября 1945 года старался убедить через него советское руководство не слишком форсировать репатриацию. Советский посол сообщил в Москву о высказанном желании повременить с репатриацией, по крайней мере, до выборов 1946 года, а потом придерживаться определенной очередности и обеспечить поначалу возвращение только тех офицеров, которые в лагерях могли пройти антифашистскую выучку у итальянских коммунистов, эмигрировавших в свое время в СССР.

Под эгидой Общества «Италия—СССР» вскоре начали организовываться групповые поездки для итальянской творческой интеллигенции. Писатель Либерио Биджаретти, вернувшись из первой такой поездки, писал: «У них есть государственные магазины и кооперативная торговля, не хватает только частных рынков, где бы крестьянин мог продавать излишки выращенного и собранного им урожая <...> В Москве множество приятных вещей, но особенно приятно там покупать и продавать: отношения между продавцом и покупателем там более непринужденные и более любезные, чем в наших странах, и, я думаю, это потому, что люди там освободились от оков классового общества. Ликвидацию классов, оказывается, можно ощущать физически» («*Primo incontro con Mosca*» [«Первая встреча с Москвой»], «*Vie Nuove*» IV, 31 июля 1949). Его свозили и на Кольму, но он не понял ровным счетом ничего и написал такое, что в свете наших сегодняшних знаний о ГУЛАГе представляется полным абсурдом: «Я попросил показать мне, как живут рабочие, и меня повезли в один большой жилой массив. <...> Квартиры чистые и, можно даже сказать, элегантные. В двух зданиях, стоящих особняком, находятся общежития для юношей и девушек, которые еще не обзавелись своей семьей, но ради работы оставили родительский дом. Мне было очень любопытно посмотреть на это коллективное жилье, но, признаюсь, я даже не предполагал, что оно произведет на меня столь благоприятное впечатление. Комнаты (по 12 кроватей в каждой) — просторные, светлые и уютные, ничего общего с казармами или казенными дортуарами

в учебных заведениях. Стараниями владельца каждое «спальное место» выглядит как отдельная комнатка, убранная и обставленная по своему вкусу: над кроватью висят фотографии жениха или невесты, портреты родителей, цветные репродукции известных картин, резные полочки, декоративные вазы. В комнатах, где живут девушки, много искусственных цветов, а у юношей по стенам развешены картины на патриотические сюжеты. Они часто устраивают соревнования, индивидуальные или коллективные: кто лучше содержит свое «место» или комнату. Победителю соревнования, проявившему больше выдумки в оформлении своего уголка, вручается весьма значительная премия» (*Realtà della terra siberiana* [«Правда о сибирской земле», «Vie nuove», IV, 21 августа 1949]).

На ту же волну подстраивается и писатель Курцио Малапарте, принявший за чистую монету все, что поведает ему корреспондент коммунистической газеты «Унита», Джузеппе Боффа, «вернувшийся из долгой поездки по Якутии» (не числился ли Боффа в платежных ведомостях КГБ?). «Он рассказывал мне поразительные вещи об этих краях, еще до вчерашнего дня почти не освещенных. Города, села, огромные заводы выросли там вокруг шахт, нефтяных скважин и водохранилищ новых гидроэлектростанций. Там были созданы все условия не просто для жизни, но и для современного индустриального производства («Море земли, которое зовется Сибирью» [*Quel mare di terra che si chiama Siberia*]), «Vie Nuove», 12 января 1957). Варлама Шаламова в тех краях наш корреспондент, видно, не повстречал...

С еще большим бесстыдством свояк Тольятти, Паоло Роботти, которого так отделали на Лубянке (той самой, про которую говорили, что это самое высокое здание в Москве, потому что из ее окон видна Сибирь), что до конца своих дней он ходил в корсете, задает риторический вопрос: «Почему столько народу едет в Сибирь?» — И отвечает: «Главных причин две: морально-патриотическая и материальная <...> Большая часть молодежи откликается на призывы КПСС и Комсомола: Сибири нужны рабочие руки. Не это ли лучший способ доказать свою веру в светлые идеалы и показать готовность к самопожертвованию? Ведь это — одно из главных качеств, которое требуется от коммуниста и от того, кто им хочет стать» («Пятьдесят лет гиганту» [*Il gigante ha compiuto cinquant'anni*], 1973). Точно

так же, как почти за четверть века до него писал без тени сомнения Г.М.Оливо: «Внушительный прогресс цивилизации в Советских Республиках — залог прогресса всего человечества» (в книге: «Мы были в СССР» [*Noi siamo stati nell'URSS*], 1950).

Еще один «полезный дурак» (как охарактеризовал бы его Ленин) тоже делится своими личными впечатлениями от поездки, уверяя читателей, что «в Москве во всех квартирах непременно есть ванна и, конечно же, электричество и газ: сказочная роскошь, доступная в царское время только самым богатым и обеспеченным — стала теперь всеобщим достоянием» (А. Иаккиа. «Мы были в СССР», 1950).

Тот же Паоло Роботти, пользуясь тем, что получить советскую визу было в то время крайне трудно и разрешение на въезд давали только членам официальных делегаций, абсолютно уверенный, что никто не сможет его опровергнуть, в 1950 году выпустил пропагандистскую книгу (чистая *desinformacija*) «Так живут в Советском Союзе» (*Nell'Unione sovietica si vive così*), рассказывая немыслимые небылицы: «Многие ошибаются, думая, что если Сталин стоит во главе государства, значит, он наделен диктаторскими полномочиями. Это совершенно не верно, потому что в СССР нет главы государства как такового, а существует широкая сеть выборных представительных органов, как в центре, так и на периферии, которые исключают возможность личной диктатуры».

В этой книге, написанной очень популярно, в форме простых вопросов и ответов, на манер катехизиса, давались самые несусветные объяснения, вроде следующего: «В СССР очень строгая дисциплина труда? Ни на одном предприятии, ни на одном заводе в СССР нет людей, которые бы специально следили за этим <...> Что же касается дисциплины, то я считаю, что нет другой такой страны, где бы директорам и инженерам было так легко управлять производством, как в СССР <...> Колхозы организованы по принципу добровольного объединения крестьян <...> Демократическая форма правления в колхозе охраняется законом <...>».

Еще один пример *wishful thinking*, но только обращенный в будущее, находим мы в пророчествах известного *opinion maker* а итальянских левых, Эудженио Скальфари: «В этом забеге, если советская лошадь и уступает американской, то не намного. Но в 1972 году она обойдет соперника не только как мощная

индустриальная держава, но и по показателям среднего уровня жизни в стране. <...> Все старые клише и стереотипы рушатся как карточный домик перед результатами, которых достигла советская экономика за минувшие сорок лет» («L'Espresso», 11 октября 1959).

На самом деле, если что и рухнет через тридцать лет как карточный домик, так это Берлинская стена, которую поспешил возвести в свое время Вальтер Ульбрихт... Закрытый доклад Н.С.Хрущева на XX съезде КПСС в 1956 году приподнял завесу и открыл ящик Пандоры. Теперь мы точно знаем, что, когда вспыхнуло восстание в Будапеште, не кто иной, как Тольятти, оказывал давление на советское руководство, настаивая на вооруженном подавлении мятежа. Не исключено, что его последнее политическое выступление «Ялтинская записка» (август 1964) было опубликовано с санкцией той части советского руководства, которая стремилась к дискредитации Хрущева в пользу Брежнева. Доклад Хрущева грозил разоблачением той систематической лжи, на которую опирались вожди итальянских коммунистов. Дезинформация? Несомненно, и вполне понятно, что москвичи, которые толпами шли на выставку современной итальянской живописи, опешили, когда у входа их встретило огромное полотно Ренато Гуттузо «Похороны Тольятти», с лесом красных знамен и портретами Ленина и Сталина. Какой же еще урожай могло дать поле, засеянное плевелами.

Перевод и примечания  
Ларисы Степановой

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>«Сделаем, как в России!» (итал.)

<sup>2</sup>Цит. по: Ленин В.И. Полн. собр. соч. 5-е изд. Т. 41. М., 1963. С. 199.

<sup>3</sup>В отечественной историографии, создание этой партии приписывается, наоборот, реформистам: «Исключенные из социалистической партии реформисты образовали новую партию — Унитарную социалистическую партию (УСП) (История Италии / Под редакцией С. И. Дорофеева. Т. 3. М., 1971. С. 42.

<sup>4</sup>Т.е. последователь итальянского филозофа и члена партии фашистов с 1923 г. Джованни Джентиле (1875—1944).

<sup>5</sup>Грядет загадочный солдат / идет с Востока к нам не всадник, / но самый отважный воин, / с мозолистыми руками и обветренным лицом, / на фуражке и в сердце у него — скрещенные серп и молот: / идет в наступление красная гвардия / и вызывает из ямы порабощенное человечество.

<sup>6</sup>Здесь и далее в перечне американских фильмов сохраняются их оригинальные названия, а в скобках приводится русский перевод их итальянских версий.

## ИТАЛЬЯНЦЫ В РОССИИ

# Итальянский неореализм в советском послевоенном кинематографе

Василий ГУСАК

У знатоков кино слово «неореализм» вызывает известные ассоциации — тесные комнаты, скудная обстановка, гомон детворы и крикливые женщины. Городские окраины, где на фоне унылых стен вечно сушится белье. А наряду с этим незабываемые крупные планы Анны Маньяни, Альдо Фабрици, Карло Баттисти, Рафа Валоне. От них исходит мощная эмоциональная энергия, передающая состояние человека в самые трудные моменты его жизни.

Итальянское кино периода неореализма обладает важным свойством — оно как бы «приближает зрителя», делая его причастным к происходящему, в котором он узнает свои собственные проблемы и невзгоды. Именно это свойство, как представляется, способствовало тому, что неореализм быстро завоевал популярность во всем мире, в том числе и в СССР.

Итальянские фильмы оказались близкими советскому зрителю не только тем, что их создатели нередко обращались к теме послевоенной жизни (кстати, в ряду наиболее известных картин эта тема далеко не всегда обозначена), но скорее прорывом к реальности как таковой, в которой — в ущерб правилам «красоты» — главенствуют достоверные человеческие переживания.

Само понятие «неореализм» является в советском сознании в «сумрачный» период конца 1940-х — начала 1950-х годов, который с точки зрения достижений кинематографа еще ждет своего подробного изучения и, в общем говоря, характеризуется тотальным спадом производства советских игровых фильмов. Картина сталинской кинематографии говорит сама за себя: лишь каждая четвертая лента из тех, что идут в прокате, — отечественного производства (в 1951 году в стране было выпущено всего восемь полнометражных фильмов). Лидер широкого проката — трофейное кино. Можно сказать, что положение дел становится угрожающим. В 1952 году на XIX съезде ВКП(б) принимается решение о расширении кинопроиз-

водства. Однако настоящий конец «малокартинья» (в области кинематографии это слово — едва ли не официальная характеристика эпохи) пришел лишь на середину 1950-х годов.

После смерти Сталина советское кино вступает в новую эпоху. Однако период творческой реабилитации затягивается на десятилетия. Многие киноведы единодушны во мнении: психологическая драма Всеволода Пудовкина «Возвращение Василия Бортникова», вышедшая в 1953 году, стала первой ласточкой обновления. На общем фоне кинопотока психологизм этого фильма кажется необычным: во всяком случае, он предвосхищает многие достижения советского кинематографа конца 1950-х — начала 1960-х, включая и те ленты, авторы которых намеренно избегали психологических красок.

Этапным событием для советского кинематографа становится каннский триумф фильма «Летят журавли» (1958). Именно в это время на афишах советских кинотеатров появляются лучшие картины Витторио де Сики, Лукино Висконти, Джузеппе де Сантиса. Их стилистика влияет на сознание зрителя, что со временем не могло не сказаться на эстетике советского кинематографа.

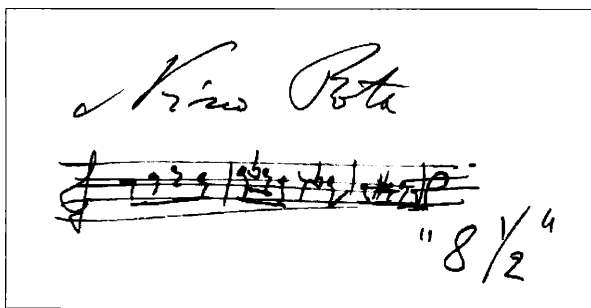
### 1950-е: ОПЫТ ОСВОЕНИЯ

Фильмы, появившиеся на итальянских экранах во второй половине 1940-х, советский зритель посмотрел с опозданием на восемь-десять лет. Исключением является лишь лента «Похитители велосипедов», пришедшая на советский экран вскоре после выхода в итальянский прокат. Можно сказать, что советский зритель, привыкший к трофейному, преимущественно жанровому кино, «не принял» историю безработного героя, который — вместе со своим сыном — безуспешно разыскивал украденный велосипед. Лента де Сики была лишена привычных жанровых доминант. В ней отсутствовал

сюжет, в традиционном понимании этого слова: в поздние сороковые годы стилистика этого рода существовала, в сознании рядового зрителя, неприятно любой игровой картины. Было и еще одно существенное обстоятельство. В краткой ретроспекции советского кино, принадлежащей киноведу-историку Евгению Марголиту, можно найти его точную формулировку: «...лицезрение человека, всецело поглощенного будничными заботами, не могущего сопротивляться жизненному потоку, если обстоятельства его доводят до предела, — сопротивляться напрямую, совершая титанические усилия и добиваясь победы, — это для массового зрителя всегда было невыносимо (по принципу “мы это и так всегда видим, зачем это в кино показывать?”)».<sup>1</sup>

Во второй половине 1950-х формируется новое отношение к неореализму, во всяком случае, среди профессионалов. Знаменательным для советского кинематографа событием явилась Неделя итальянского кино (1956), прошедшая в Москве. В январском номере журнала «Искусство кино» за 1957 год опубликованы материалы круглого стола, посвященного послевоенному кино Апеннинского полуострова. В аудиториях режиссерского отделения ВГИКа разгораются жаркие дискуссии, участники которых ищут ответ на вопрос: на какой из фильмов — «Летят журавли» или «Дом, в котором я живу» — итальянский неореализм повлиял в большей степени? Аналогия с итальянскими фильмами, становящаяся «нервом» дискуссий, — своеобразный эталон современности и художественности. Подобной «проверке» качества теперь подвергается все — от пафосного «Павла Корчагина» Алова и Наумова до грузинских бытовых картин «Чужие дети» и «Наша улица».

Для авторов, входящих в советский кинематограф, неореализм — в силу пристального внимания к простому человеку и его окружению, исключаящему категории «героиче-



ского», — становится образцом выразительной системы, в основу которой положен принцип отражения реальной действительности.

Молодые режиссеры, побывавшие на вгиковских просмотрах и закрытых программах Госфильмофонда, будут в дальнейшем придерживаться этой системы. Их кино станет принципиально иным: самим фактом своего появления оно окажет своеобразное сопротивление неправдоподобности («сельскохозяйственных») комедий («Кубанские казаки») или биографических фильмов («Пирогов», «Академик Иван Павлов»).

«Неореализм питала социальная и физическая реальность необычайной активности, заряженная исторической энергетикой огромной силы. С эстетической точки зрения, при внимательном, основанном на доверии контакте с нею, это была самотипизирующаяся реальность. Колоссальная энергия жизни, смятой, искореженной, но и вздыбленной фашизмом и оккупацией, подсказывала особые подступы к ней, частично заимствованные из чужого опыта, во многом — абсолютно новаторские»,<sup>2</sup> — писала о стилистике неореализма Ирина Рубанова. Приведенные слова описывают координаты особого стилистического вектора: советское кино периода узнавания неореализма движется в схожем направлении.

Ни в коем случае нельзя, однако, утверждать, что каждая картина, выпущенная советскими киностудиями в те годы, создана под влиянием «неореалистической визуальности». Можно говорить лишь о широком опосредованном влиянии итальянских фильмов на этот процесс. Модель «профессионального поведения» Висконти, Дзаваттини, Росселлини и де Сики середины 1940-х постепенно перенималась советскими режиссерами и сценаристами — с опозданием на десятилетие.

Неореалисты не стремились к «всеохватности». Их фильмы как бы имели зоны умолчания. Вместе с тем, присутствие на экране областей

жизни, не допущенных в прежний кинематограф, привлекало заинтересованное внимание и способствовало тому, что в сознании зрителей формировалась широкая панорама итальянской послевоенной действительности.

В 1957 году на экраны выходит кинороман

Льва Кулиджанова и Якова Сегеля «Дом, в котором я живу»: история обыкновенной советской семьи и ее соседей, поселившихся в новом доме. Стилистика ленты, герои, тема обнаруживают широкий ряд созвучий с неореалистическими картинами. Сейчас, по прошествии времени, можно говорить о том, что картина, ставшая одним из образцов кинематографической культуры периода «оттепели», не только оказалась точкой отсчета неореалистического влияния, но и содержательно наметила основные центры этого влияния.

Человек у Кулиджанова и Сегеля показан в плотном и «нерушимом» обрамлении жилищных условий, быта. Герои выписаны не только своим эмоциональным и профессиональным прошлым и настоящим, но материально-пространственным фоном, на котором разворачивается их довоенное и военное бытие. Оператор Шумский и художник Боголюбов создают и ненавязчиво доносят до зрителя этот фон.

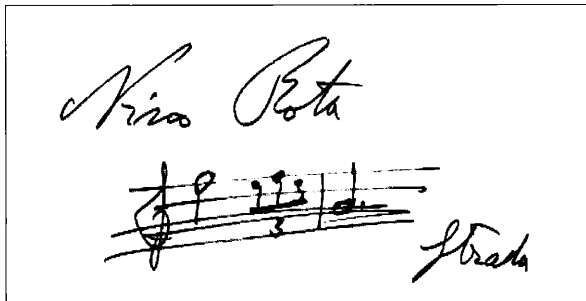
Картина открывается рядом схожих эпизодов. В каждом из них зритель наблюдает переезд героев в новые квартиры — на экране переносят вещи, вешают на стены картины и фотографии родственников. Далее мотив дома (квартиры) трансформируется в мотив развития соседских отношений. Эмоциональная доминанта действия закономерно вытекает из материальной. Здесь — типичный для неореализма ход. «Дому», а следовательно, и картинам итальянских режиссеров созвучна «Чужая родня» Михаила Швейцера, вышедшая на экраны двумя годами ранее. Этот фильм описывает конфликт между сельскими мещанами и молодым комсомольцем, вынужденно погруженным в их быт. В этом ряду следует назвать еще одну ленту — «Крутые горки» (1956) Николая Розанцева: ее герой становится председателем родного колхоза и преодолевает жизненные трудности,

будучи погруженным в конкретику сельского «бытия».

В фильме «Чужие дети» (1958), снятом Тенгизом Абуладзе, параллели с итальянским послевоенным кино столь же очевидны. В картине доминирует мотив родителя и ребенка, неоднократно звучавший у неореалистов: «Германия. Год нулевой» Роберто Росселлини, «Шуша», «Похитители велосипедов» Витторио де Сики (можно отметить и ранний фильм де Сики, не относящийся к неореалистическому периоду, — «Дети смотрят на нас»). Начиная с этой картины тема ребенка входит в корпус постоянных мотивов режиссера), «Под солнцем Рима» Ренато Каstellани. Сюжет «Чужих детей» рассказывает о студентке, которая, познакомившись на улице с детьми, вскоре выходит замуж за их отца. Семейная жизнь и внутрисемейные отношения, казалось бы, налаживаются, однако, герой встречает бывшую возлюбленную и уходит к ней, оставляя своих детей молодой жене.

На первый взгляд, история в картине Абуладзе тяготеет к мелодраматизму и традиционному сюжетному бытовизму. Вместе с тем, социальное неблагополучие героев, предвещающее раскрытие их образов, зыбкость сложившихся отношений раскрывается через систему общих планов, неожиданных острых ракурсов, цель которых — увидеть и показать человека в большем и тревожном мире. Средоточием этой тревоги становятся кадры с детьми. В своей статье об истоках советского «оттепленного» кино критик Андрей Шемякин, останавливаясь на отдельных особенностях этого фильма, назвал его оптику «интуитивным ощущением неблагополучия, выходящим за пределы социальных драм».<sup>3</sup> Такая оптика характерна и для более ранней ленты Абуладзе, сделанной совместно с Резо Чхеидзе, — «Лурдже Магданы».

Любопытно, что «Чужие дети» сняты по мотивам очерка, основой которого послужил реальный факт. Обязательная связь сценарного сю-



жета с жизненным фактом как «священное правило неореалиста» неоднократно отмечалась Чезаре Дзаваттини, сценаристом многих фильмов и главным теоретиком неореалистического направления.

В этой связи можно вспомнить и другие картины. В середине 1950-х на экранах появляются «Звезда» и «Солдаты» Александра Иванова («Звезда» была снята в 1949 году, но в течение четырех лет пролежала на полке из-за того, что поведение разведчиков, показанное в фильме, не соответствовало боевому уставу). Оба фильма «стоят особняком», но одновременно соотносятся с «главными» картинами 1950-х—1960-х и, в частности, с полемичной, возникшей вокруг них. Намеренное обращение Иванова к среде, окружающей членов разведывательной группы, которая в первой картине отправляется в тыл врага, и пристальное внимание к полевой обстановке и военной фактуре — во второй, дают еще один пример изобразительного стиля, не характерного для советского послевоенного кино.

### «ОТТЕПЕЛЬ»: НЕОРЕАЛИЗМ КАК КОНТЕКСТ

Конец 50-х — начало 60-х годов — другая эпоха. Лучшие картины этого времени — следствие демократических настроений и эстетического «энтузиазма» новых авторов, пришедших в кино. Процесс обновления становится неизбежным, ему не в силах воспрепятствовать цензурный запрет картины «Застава Ильича» Марлена Хуциева, ставшей первым плодом демократических настроений. Безусловное тому свидетельство такие фильмы, как: «Дорогой мой человек», «Мир входящему», «Баллада о солдате», «Девять дней одного года», «Иваново детство».

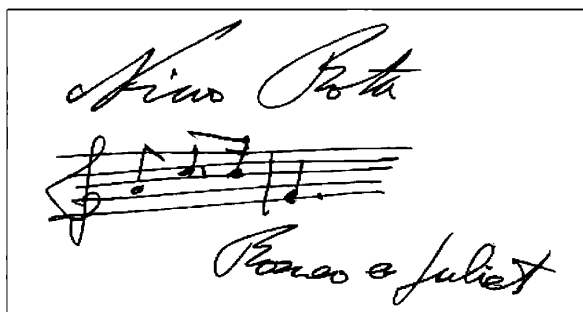
В игровом кино утверждается размытость сюжетной конкретики и новые герои, но более всего — свежая кинематографическая чувствительность. Всерьез о ней заговорили

в связи с эстетикой «синема-верите» и первыми картинами французской «новой волны». Методы работы Жана Руша, Ж.Л. Годара, Франсуа Трюффо, свидетельствовавшие о новом отношении кинематографиста к реальности и новой стратегии ее фиксации, брались на вооружение многими молодыми режиссерами мира. При этом неореализм выполнял функцию своеобразного фундамента и неизбежно ориентировал на искренность и жизненную фактологичность происходящего на экране. Любопытно, что режиссеры новой волны прошли «школу» синематеки Анри Ланглуа в Париже, чьи «ученики» вдохновлялись картинами Росселлини и де Сики. Жан-Люк Годар, например, неоднократно называл Росселлини в числе любимых авторов.

Подвижная камера, имитация документальной съемки (в советском кинематографе второй половины 1960-х эти приемы будут использованы Андреем Кончаловским в «Асе Клячкиной») — своеобразной апологии эстетики «синема-верите»), главные персонажи, не нашедшие себе места, — все оправдывалось установкой на жизненную правду, априори влиявшую на кинопрактику.

«Чувствительность» «новой волны» стала следующей после неореалистов эстетической попыткой максимального сокращения дистанции между экраном и зрителем. Эстетический кодекс «новой волны» включал в себя предпочтение непрофессионального исполнителя, использование природы вместо декораций. Правда, в первые годы французы придерживались этих правил, в большой степени, из экономических соображений.

Неореализм как мировоззренческая система, при всех очевидных внешних несовпадениях, был близок умонастроениям «оттепели» по своей сути: во-первых, содержание неореалистических картин принципиально отвергло мифологическое восприятие, предлагая пути феноменологического рассмотрения жизненного контекста; во-вторых, оно преобразовывало устоявшуюся систему формальных приемов и языка игрового фильма посредством введения эстетики иллюзорной документальности.



Опираясь на фильмы и, что не менее важно, на обширную литературу о Михаиле Ромме, Марлене Хуциеве, Андрее Тарковском, Григории Чухрае, можно констатировать, что режиссеры в процессе своих творческих поисков активно «напитывались» открытиями итальянского послевоенного кино. Важную роль сыграла и легализация тематики итальянских фильмов, отличная от тематических предпочтений той же «новой волны».

Молодые коллеги в «Заставе Ильича», мальчик Иван в «Ивановом детстве», физик Гусев в «Девяти днях одного года», солдат Алеша Скворцов в «Балладе о солдате» — каждый персонаж по-своему экзистенциален и по этой причине связан с окружающим его миром тесными узами. Ученые-физики, дети, лишние детства, простые солдаты — общность этих совершенно разных героев состоит в том, что каждый из них привлекает к себе внимание зрителя, вступающего в область их бытия. Каждый из них — не то чтобы центр мироздания, но средоточие прорывающихся вонне этических необходимостей. Каждый провоцирует остальных действующих лиц к конфликту или, во всяком случае, задает новую систему отношений, и в этом смысле уподобляется детям в фильмах де Сики и Росселлини или рыбакам и сельским жителям ранних картин Висконти.

Термины «бытовизм» и «среда» часто мелькают в обиходе советского киноведения 1960-х в тех случаях, когда появляется необходимость найти подходящие понятия для описания свойств жизненного пространства, наполняющего кадр. Контекст быта и среды подтверждает «аутентичность» персонажа. Среда имеет первостепенное значение и даже становится сюжетообразующим фактором. Можно сказать, что в лучших фильмах 1960-х годов (в особенности тех, которым свойственна квазидокументальная стилистика) среда обретает статус объекта осмысления.

Марлен Хуциев, на первый взгляд дальше всех отстающий от



неореализма, в «Заставе Ильича» акцентирует живое дыхание городского контекста: в эпизодах, где действие разворачивается на московских улицах и герои имеют возможность встретиться друг друга в потоке случайных прохожих. Камера, кажется, лишь наблюдает за происходящим. Количество кадров «сырой реальности» велико и не поддается числовому измерению. Само понятие «реальность» становится описательным по отношению к основным свойствам кадра. Эпизоды кажутся упражнениями оператора-документалиста, создающего то, что на языке профессионалов принято называть «убедительной тканью».

Таким образом, отдельные сцены в «Заставе Ильича» — очевидный уважительный жест в сторону учения неореалистов о ценности и необходимости присутствия в игровом кино «подлинной реальности».

Любопытно, что кинотеория Андрея Тарковского выстраивалась с оглядкой на эти творческие опыты старшего коллеги. Тарковский был движим намерением сформулировать универсальное «правило» кино. В своих высказываниях режиссер определяет его как «убедительное временного потока на экране» — «время в форме факта». Первые попытки концептуализации законов игрового кинематографа были предприняты им после съемок «Иванова детства» (1963).

Надо полагать, что неореализм опосредованно влиял на мастера именно в этой, близкой ему «точке». Тарковский исходил из выдвинутого им положения о необходимости в игровом кино делать переживание экранного действия аналогичным непосредственному переживанию факта реальности. В этой связи уместно вспомнить историю создания фильма «Рим — открытый город» Росселлини или работу Висконти с коренными жителями поселения Ачи Трещя на съемках картины «Земля дрожит». Обе картины снимались как бы с участием подлинных персонажей и по горячим следам реальных событий.

Такое внимание к факту вовсе не подразумевало строгой документальности. Опыт Висконти и Росселлини предусматривал сохранение подлинности человеческой пластики и фактуры. Неореалисты хорошо понимали, что перед камерой крайне сложно воссоздать и то, и другое органично. Именно поэтому в итальянских картинах (особенно на заре неореализма) преимущество оставалось за непрофессиональными ис-

полнителями с характерной внешностью и специфически диалектной речью. Главным героем мог стать, по выражению Дзаваттини, любой человек, «взятый наугад из телефонной книги».

Темпераментность и органика Анны Маньяни, Тото, Массимо Джиротти подходила неореалистам больше, чем манера держаться перед камерой, которую демонстрировали кинозвезды. Эмоциональность исполнителей вызвала у зрителя непрерывный внутренний отклик, что, к примеру, способствовало популярности в Италии Маньяни, начинавшей во второразрядных театрах и не имевшей специальной драматической подготовки.

Позже в советском киноведении появляются серьезные теоретические статьи, затрагивающие едва ли не все уровни кинематографического творчества. Теоретики, демонстрировавшие широкий спектр инстинктов и рефлексий, пользовались инструментами социологии, психологии, феноменологии. Такой подход учитывал насущный опыт неореализма, главным образом — статьи, интервью и выступления Чезаре Дзаваттини.

В дальнейшем осмысление и некоторая увлеченность опытом итальянского кино в СССР скажется в авторском или поэтическом кинематографе. Здесь — еще один «центр» влияния неореализма, его мировоззрения и эстетической системы.

С некоторыми оговорками к авторскому кино относится уже «Дом, в котором я живу», хотя признаки авторства здесь не столь приметны, как, скажем, в «Заставе Ильича» и «Июльском дожде» того же Хуциева или в «Тенях забытых предков» Параджанова (от которых, собственно, и ведет свой «отсчет» советское поэтическое кино).

Многим режиссерам-авторам свойственна усиливающаяся (в течение 1960-х — начала 1970-х годов) ориентация на «не затушеванную», но как бы подлинную реальность. Традиционные драматургические ходы становятся второстепенными, сюжет кристаллизуется из потока жизни, либо из авторских образов-конструкций; структура кадра становится сложной и метафоричной даже в тех случаях, когда режиссеры следуют стилистике «синема-верите».

Например, «Нежность» Ишмухамедова, как и более поздние фильмы этого узбекского режиссера, сохраняя верность указанной стилистике, одновременно остается в контексте поэтической традиции. Обе линии

развиваются по принципу внутреннего взаимодействия: «материальность» и осязаемость быта, оттеняющего «грезы» молодого героя, которые сопровождают его взросление, решены автором в особой поэтической технике, вырастающей из противоборства метафорического кинематографа и неореалистической традиции. Такая двойственность характерна и для других картин, определяющаяся индивидуальностью их создателя.

Появление авторского кино завершает процесс влияния неореализма, который «вытесняется» формальными экспериментами и обращением к мифологическим или поэтическим мотивам. Авторы-режиссеры намеренно дистанцируются от действительности. Настойчивый пафос жизненной правды неореализма чужд сложным художественным конструкциям фильмов Сергея Параджанова, Юрия Ильенко, Андрея Кончаловского, Толомуша Океева, Эльера Ишмухамедова. В их лентах явной антирезультатом неореалистической стилистике становятся громоздкие философско-поэтические концепции, барочная насыщенность визуальных решений, обращение к этнокультурному материалу. Однако очевидное и постоянное влияние неореалистического кино на кино советское остается несомненным фактом. Во времена «оттепели» неореализм указывал направление, в котором двигался советский кинематограф.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Марголит Е.Я. Советское киноискусство: основные этапы становления и развития. М., 1988. С. 61—62.

<sup>2</sup>Рубанова И.И. Место неореализма // На грани тысячелетий. Судьба традиции в искусстве XX века. М., 1994. С. 197.

<sup>3</sup>Шелякин А. Чужая родня // Кинематограф оттепели. М., 1996. С. 248—249.

# Лина Кавальери: взгляд из России

Ольга УСОВА

25 декабря 2004 года исполнилось 130 лет со дня рождения итальянской певицы Лины Кавальери (1874—1944). Ее называли всесветной, всемирной красавицей, по всему миру расходились миллионы почтовых открыток с изображением ее ангельского лица и божественной фигуры в обрамлении роскошных туалетов, мехов и драгоценностей... Она была своеобразным символом своего времени, идеалом женской красоты и в то же время неординарной личностью. В отличие от многих девушек простого происхождения, понимавших, что единственная возможность заработать состояние — пустить в ход свои чары и прелести, Кавальери не пожелала выгодно продать свою красоту и благодаря огромному трудолюбию и настойчивости сделала головокружительную, почти невероятную по тем временам карьеру: от кафешантанной певицы и танцовщицы до оперной примдонны мирового значения. Российская столица сыграла немаловажную роль в этой метаморфозе — по словам Кавальери, именно в Петербурге она приняла решение посвящать себя серьезному искусству. С 1901 по 1912 год Лина Кавальери приезжала на гастроли в Россию в составе Итальянской оперы, и самые придирчивые музыкальные критики отмечали природную музыкальность певицы, ее несомненный драматический талант, необыкновенное трудолюбие, хорошую школу, самоотверженную любовь к искусству. Сегодня имя Лины Кавальери мало кому известно, но вполне понятным причинам ей не нашлось места в советской музыкальной критике, современные же публикации изобилуют неблизкими и носят откровенно бульварный характер. Книга, которую мы представляем сегодня, — первая попытка серьезного биографического исследования жизни и творчества этой яркой и неординарной личности.<sup>1</sup>

Отрывок посвящен знакомству петербургской публики с Линой Кавальери в качестве кафешантанной артистки.

## ЗВЕЗДОЧКА ПАРУСИННОГО НЕБА

В начале июня 1897 года в петербургских газетах появилось сообщение, что в театре Крестовского увеселительно-го сада вскоре состоится дебют «знаменитой красавицы итальянки Л.Ла-Кавальери».<sup>2</sup> «Веселящийся Петербург» с большим нетерпением ожидал приезда кафешантанной звездочки, о которой так много говорили за последние два года парижские и лондонские газеты. Всю зиму она была «гвоздем» программы прославленного варьете «Folies Bergères», а ныне привлекала массу публики в лондонском «Empire». В петербургских ресторанах и во время прогулок на Островах только и было разговоров, что о модной итальянке. Иные проявляли осведомленность, утверждая, что «певичка она не ахти какая, но красавица просто замечательная».

...Белые ночи еще были в полном разгаре, тем не менее, по вечерам в саду зажигались не только фонари, но и праздничная иллюминация из разноцветных ламп, развешенных на деревьях. Особо ярко освещен был Крестовский театр, на сцене которого предстояло дебютировать Лине Кавальери. Завсегдатаи Крестовского, купившие билеты на первое выступление модной, но пока мало известной петербургской публике певицы, додумали хозяина Крестовского вопросам: «А Кавальери какова?» А он с восторгом отвечал:

«У-удивительна!  
Эффектна и стройна,  
Воздушная, как «Пери»,  
Красы и чар полна  
Синьора Кавальери!...»<sup>3</sup>

Подогревало интерес и то, что столь нетерпеливо ожидаемый дебют был отложен на день. Видимо, Кавальери уже усвоила уроки шоу-



Лина Кавальери.

бизнеса, полученные в заграничных кафешантанах. Ну и как истинная женщина, к тому же красавица, она считала необходимым заставить себя ждать. Публика горела от нетерпения и не была разочарована.

«Зажглись электрические гирлянды, перекинутые через сцену, засветился разноцветными огоньками транспарант с именем «Кавальери», вышли на сцену 6 мандолинистов и гитаристов, и вслед за ними, наконец, выпорхнула и сама дебютантка. Г-жа Кавальери очень молода, изящна и вполне оправдывает присоединявшийся к ее имени в парижских газетах эпитет «la belle».<sup>4</sup> Г-жа Кавальери поет исключительно национальные итальянские песенки, внося в их исполнение много оживления, веселья и задора, что в связи со свежим симпатичным голоском произ-

водит прекрасное впечатление. Мандолинисты аккомпанируют ей и попевают. Три корзины цветов, поднесенные г-же Кавальери, эффектно дополняли картину удачного дебюта.<sup>5</sup>

На следующий день красавица отправилась осматривать достопримечательности русской столицы. Чудный летний вечер, прекрасная погода без малейшего ветерка привлекли ее на стрелку Елагина острова, место прогулок и романтических встреч избранной петербургской публики. Эффектный костюм и «сногсшибательная шляпа» красивой итальянки не остались незамеченными. Журналист «Петербургской газеты» писал о новой «героине дня»: «Она чрезвычайно элегантна, изящна и одета с редким вкусом. Я много путешествовал по Италии, но таких изящных итальянок, как Кавальери, редко видел. Это итальянка парижская, которая сумела соединить итальянскую простоту с французским шиком... Художник может отлично изобразить ее на полотне, поэт — воспеть ее прелестную фигурку, а садовый эстетик — влюбиться...»<sup>6</sup>

Газеты пестрели юмористическими зарисовками, красноречиво отражавшими настроения «веселящихся петербуржцев» по поводу появления новой звездочки на парусинном небосводе Крестовского: «Скажите, Павел Петрович, вы, вероятно, спортсмен?» — «Почему вы так думаете?» — «Да вид у вас сегодня какой-то ажитированный...»

— «Да, вы правы...

Спорту всех видов и серий

Я врагом считался истым,

Но увидев *Кавальери*,

В миг я стал... *кавалеристом!*...»<sup>7</sup>

Красота Кавальери произвела настоящую сенсацию, о ней говорили всюду: импресарио в увеселительных садах, завидуя будущим барышням своих удачливых коллег, публика в театрах, даже дамы из высшего общества на своих летних дачах.

Успех артистки рос с каждым днем и был так велик, что ее ангажировали на предстоящую зиму «для участия в концертах, которые предполагаются по субботам в зале городского Кредитного общества».<sup>8</sup>

И вдруг заграничные гастролерши пришли в большое волнение: у их товарки взята подписка о невыезде.<sup>9</sup> Газеты подробно комментировали инцидент, произошедший между администрацией сада и певицей кафешантана: «Вчера одна итальянка в Крестовском неожиданно

отказалась выйти на сцену: великую артистку поставили последним номером! Желая насолить дирекции театра, находчивая дама, аффектируя болезнь, ушла со сцены и, преспокойно засев в ложу, стала совместно с целым штатом своих «единомышленников» вызывать самое себя. Скандал вышел полный. Многие из публики, возмущенные таким издевательством, повставали со своих мест, чтобы направиться к кассе. Здесь начались требования входной платы обратно, которые и были тотчас же удовлетворены. Получилась солидная сумма».<sup>10</sup>

Дирекция Крестовского пояснила, что управляющий садом, желая наказать артистку «за неаккуратное исполнение контракта», отдал распоряжение режиссеру ставить Кавальери последней. Артисты этого обычно избегали («ввиду того, что публика, просидев в театре часа полтора, при последнем номере программы, какой бы интерес он не представлял, покидает свои места, и артисту приходится петь при пустом театре».<sup>11</sup>

Программу не изменили и на следующий день, а потому Кавальери снова отказалась выйти на сцену. Дирекция Крестовского потребовала, чтобы артистка уплатила неустойку и дала подписку о невыезде до решения суда.<sup>12</sup> Исковое прошение в окружной суд было составлено известным столичным присяжным поверенным Н.И.Холевой. Николай Иосифович Холева около 20 лет занимался адвокатской деятельностью, практика его была очень обширна. Он охотно и бескорыстно вел процессы по делам литераторов и журналистов и почти не знал поражений. Он был казначеем Литературно-артистического кружка и Малого (Суворинского) театра, писал романсы и музыкальные произведения. Но еще больше был известен Холева в артистическом мире как первый покровитель Анастасии Вяльцевой, с которой познакомился в 1894 году, когда юная хористка появилась в петербургском «Аквариуме» в опереточных спектаклях французского антрепренера Р.Гюнсбурга и иногда исполняла маленькие выходящие роли. В доме Николая Иосифовича впервые был замечен и оценен ее красивый голос и умение исполнять цыганские романсы.

11 августа состоялось судебное заседание по делу Ялышева — Кавальери. В материалах дела говорилось, что в октябре 1896 года в Париже был заключен договор, по которому Кавальери «обязалась с 1-го

июля по 1-е сентября 1897 года исполнять на сцене Крестовского театра песни своего репертуара каждый вечер. В случае произвольного неучастия в представлении г-жа Кавальери подвергается штрафу, в размере недельного жалованья».<sup>13</sup> Месячное жалованье ей было назначено по тем временам неплохое — 5000 франков (1875 рублей). «В представлениях 6 и 7 июля г-жа Кавальери не желала участвовать, хотя находилась в здании театра и даже показывалась в одной из его лож. Г-жа Кавальери сама заявила г. Ялышеву в присутствии полицейского пристава, что выступать на сцене она больше не будет, так как в программе ей назначено одно из последних мест. Г.Ялышев, считая свои права в установлении программы и порядка представлений не ограниченными, не обусловленными договором, потребовал с г-жи Кавальери неустойку в сумме 2 812 рублей 50 коп. с удвоенным штрафом».<sup>14</sup> Окружной суд отверг удвоенный штраф (около 500 рублей за невыход), но признал правильным требование неустойки и присудил взыскать с Кавальери в пользу Ялышева 1512 рублей с процентами со дня подачи жалобы и 310 рублей судебных издержек, заметив притом, что имущество певицы не имеет фактической ценности.

Инцидент с Кавальери попал в сатирическое обозрение событий за лето «Петербургского листка», где от имени «героини конца лета» говорилось:

Поставить на своем

В Крестовском я хотела...

Вам результат знаком:

Я форменно «влетела».

Капризничать любя,

Раз кровь бушует в жилах,

Я вышла из себя,

Но выехать не в силах...

Кружится голова...

Ну, что я делать буду?

Ах, этот Холева!

Его я не забуду!...<sup>15</sup>

Истинная подоплека конфликта между Кавальери и администрацией Крестовского сада выяснилась позднее, когда строптивая итальянка вернулась в Париж, где сообщила журналистам о причине своего отказа выступать на сцене петербургского кафешантана. Выяснилось, что певицу возмутили порядки в русских увеселительных садах, где «ей вменяли в обязанность ежедневно ужинать с незнакомыми субъектами, причем счет должен был быть непременно не менее ста рублей и т. д.»<sup>16</sup>



«Первая обязанность женщины — быть красивой, — говорил Теофиль Готье. — Если природа пожадничала, ум и характер должны восполнить этот недостаток». Кавальери природа наделила в избытке и красотой, и умом, и характером, которые позволяли ей с достоинством отстаивать свои интересы в самых сложных ситуациях.

Юная итальянка (а ей было чуть больше двадцати) не побоялась взбунтоваться против обычной практики российских антрепренеров эксплуатировать артисток «для выгоды буфета». Хотя в программу увеселительных садов входили и опереточные спектакли, и водевили, главным было то, что эстрада в нем соединялась с рестораном, являясь «художественным» приложением к балыку и бутылке «Вдовы Клико». Выступления артистов в основном рассматривались как приправа к ужину. Полезность артистки измерялась ее умением заказать побольше спиртных напитков и яств, чтобы получился солидный ресторанный счет.

В газетах нередко обсуждалось унижительное положение «белых рабынь» — артисток, выступавших в увеселительных садах. «Петербургская газета», например, так описывала нравы кафешантанной дирекции: «Куда мне ваши “бебешки”, — говаривал известный петербургский антрепренер, — коли они только сельтерскую и пьют? Ты, братец, ей переведи, что можно бы ей сотни две-три накинуть, кабы лучше умела шампанское пить!» Другая специальность звезд заключается в умении дернуть вовремя за скатерть и разлить все вино, дабы гости потребовали нового. Надо уметь “faire danser le commerce!”<sup>18</sup>

У всякой кафешантанной артистки в договоре, который она подписывала с дирекцией, указывалось, что она «не имеет права уходить из кафешантана до окончания торговли», т.е. раньше трех-четырех часов утра. Кроме того, она не имела права отказываться от приглашений ужинать не только в общем зале, но и в отдельном кабинете.

Эти условия контракта возмутили Кавальери — она не желала завлекать публику в кабинеты и требовать, чтобы покупали шампанское! «Если вы не любите шампанское, сделайте вид, что пьете, и лейте его под стол», — советовал ей управляющий садом. Кроме того, ее пытались заставить до трех часов ночи дежурить в саду, пока не позвонят ужинать. Кавальери посчитала это унижительным.

Те же, кто принимал подобные условия, порой о том горько сожалели. Одна парижская артистка по возвращении во Францию не была принята ни в один кафешантан: «Причина та, что “этуаль”, уезжая из Парижа, считалась *певицей*, а вернулась туда уже *твицей*, другими словами, потеряла в Петербурге хорошенький голосок из-за ежедневных попоек, на которые она у нас была обречена по контракту».<sup>19</sup>

Очевидно, отказ Кавальери работать «для выгоды буфета» и был тем «неаккуратным исполнением контракта», за которое дирекция Крестовского сада отдала распоряжение наказать ее.

Впрочем, даже этот неприятный эпизод обернулся в пользу певицы: ее имя появилось в прессе, ее обсуждали, ее осуждали, ее оправдывали — она стала необыкновенно популярна, жалование ее возросло после скандального процесса почти вдвое — с 5000 франков до 8000.

После июльских гастролей в Крестовском саду Кавальери должна была приехать в Москву — на сентябрь и октябрь ее пригласил Шарль Омон в свой знаменитый кафешантан. Но скандал в Крестовском, видимо, поверг Лину в раздумье, стоит ли выполнять заключенный контракт, или лучше заплатить неустойку и больше не выступать в такой непредсказуемой стране, как Россия. Во всяком случае, ни в сентябре, ни в октябре Кавальери у Омона не появилась.

Зато 11 октября 1897 года в петербургском Михайловском театре в антрактах все бинокли и дам, и кавалеров были направлены на девятую ложу бельэтажа, где красовалась вновь появившаяся на невских берегах прелестная Кавальери. Репортер не смог удержаться от подробного описания туалета красавицы — ведь она приехала из Парижа, столицы моды: «На г-же Кавальери удивительно изящное шелковое платье gris perle,<sup>20</sup> сплошь покрытое черным кружевом. Кушак бархатный ярко-красный с большим бантом позади. На голове очень красивый черный тюлевый берет с длинным серым страусовым пером. На шею масса жемчужных ниток и бриллиантов».<sup>21</sup>

Возможно, она вернулась в Петербург вместе А.В.Барятинским. Когда точно произошло знакомство прекрасной итальянки с русским князем, сказать трудно. Он мог видеть ее выступления еще в Париже и там познакомиться с ней. Может быть, он был среди ее защитников на про-

цессе с администрацией Крестовского. Вполне вероятно, что именно он помог ей уплатить солидную неустойку. Во всяком случае, осенью 1897 года Кавальери возвращается в Петербург с частным визитом, появляясь то в Михайловском театре, то в Мариинском, то в цирке Чинизелли, и всюду «с ее логи бинокли не сводятся в течение всех антрактов». Уж не потому ли привлекала она столь пристальное внимание, что в свете начали поговаривать о романе «представителя старинной дворянской фамилии» с ослепительной красоты кафешантанной певицей?

Однажды, прогуливаясь по Петербургу, Кавальери решила перекусить в гастрономическом магазине на Большой Морской. Красавица села у прилавка и «кушала сэндвичи и прочее на глазах у почтеннейшей публики». У окна собралась целая толпа зрителей, любовавшихся прелестной итальянкой, которая, по словам газетного репортера, «где бы ни появилась, производит сенсацию своей красотой». Подобное внимание поначалу забавляло красавицу, и она отказалась от предложения прикачки магазина-кафе занять отдельный кабинет, чтобы укрыться от глазующих прохожих: «Нет, ни за что... Это мне напоминает американский бар в Монте-Карло».<sup>22</sup> Но любопытных собралось так много, и разглядывали ее столь бесцеремонно, что Кавальери была вынуждена покинуть кафе.

1 ноября Лина сначала отправилась на представление в цирк, а затем в кафешантан «Альказар». Цирк Чинизелли был модным местом, где по субботам собирався весь цвет Петербурга. Этот ноябрьский вечер не был исключением, в амфитеатре цирка — «яблоку негде упасть». Дамы, как всегда, воспользовались выходом в свет, чтобы блеснуть своими туалетами. Но по замечанию светского обозревателя: «Петербургским красавицам, увы, на этот раз придется “стусеваться”: их окончательно затмевает *la belle Cavaliere*, красующаяся в одной из барьерных лож в чудном туалете, усыпанном почти сплошь блестками. Все бинокли, как стальные иголки, направляются к неотразимому магниту в виде этой замечательной красавицы-итальянки».<sup>23</sup> После циркового представления Кавальери со своей свитой отправилась в «Альказар», чтобы поужинать и посмотреть новую концертную программу. И вновь итальянка, которая «сияла красотой в одной из лож», привлекала всеобщее внимание.<sup>24</sup> Конечно, находились и

такие, которые спрашивали: «И что находят хорошего в этой Кавальери?.. Мне она совсем не нравится», — но подобные высказывания напоминали, по мнению репортера, эзоповскую басню про Лису и виноград.

Из Петербурга Кавальери все же отправилась в Москву к Омону — быть может, потому что антрепренер был французом, и с ним было легче обсудить и договориться о приемлемых для обеих сторон условиях контракта? Шарль Омон хорошо был знаком с практикой западно-вропейского шантана и одним из первых стал прививать его на русской почве. К тому же, несмотря на дурную молву о «вертеле Омона», за нравами там надзирали и полиция, и зоркий глаз самого хозяина. Администраторам, хозяйкам хоров, всему персоналу приказано было строго следить как за поведением артистов, так и за поведением посетителей. Балерина Н. Труханова, начинавшая свою карьеру в театре Омона, отмечала, что «Омон, превосходный организатор, вел свое дело образцово». Опасность «кабинетной звезды» состояла только в пьянстве, при таком образе жизни артистам легко было спиться, а молоденьким и хорошеньким артистам легко в два счета и вовсе скатиться: «Закружат вам голову, начнут соблазнять посулами, а иногда и молодостью да красотой — и крышка!.. А чем это кончается? Озолочением? Свадьбой? Да нет! Это кончается венерическими болезнями, незаконными детьми и позором».<sup>25</sup> И. М. Морозов, администратор театра Омона, предостерегал молоденьких актрис, чтобы они ни при каких обстоятельствах, никогда капли алкоголя в рот не брали и с ресторанными поклонниками вне театра не встречались, кто бы за ними ни ухаживал.

Шарль Омон в том сезоне использовал не только площадку своего театра-кафешантана в Камергерском переулке, но арендовал еще два театра — «Интернациональный» и «Чикаго». 20 декабря на сцене «Интернационального» с большим успехом прошел концерт с участием певицы Лины Кавальери и балерины Марии Лабунской — двух «наиболее притягательных магнитов» для московской публики. Кавальери была отмечена как «действительно бесподобная исполнительница неаполитанских песен, чья прекрасная внешность, изящество и мастерская передача песен произвела прекрасное впечатление на москвичей».<sup>26</sup> Выступления на сцене театра Омона продолжались до конца декабря и

две первые недели нового, 1898 года. В Москве Лина имела возможность свой 23-й день рождения встретить дважды — 25 декабря по григорианскому календарю, а две недели спустя — по европейскому, юлианскому.

После гастролей в Москве Лина вновь вернулась в Париж, чтобы продолжить свои выступления в «Фоли-Бержер». Во французской столице она вела светскую жизнь, ее встречали на прогулках в Булонском лесу и в других модных парижских уголках, «окруженную свитой французских виконтов и отечественных бояр».<sup>27</sup>

Тем временем в России уже готовились к началу нового сезона в летних увеселительных садах, обсуждали планы петербургских антрепренеров, которые обещали «несколько интересных новинок»: «В Петербург приезжает Miss Abdula — единственная в своем роде артистка с большим запасом комизма. Кроме этой артистки ожидается приезд пресловутой Отеро. Выступит на сцене одного из летних театров м-ль Кавальери, вполне акклиматизировавшаяся в ледяном Петербурге, несмотря на свой жгучий итальянский темперамент».<sup>28</sup>

В октябре 1897 года Георгий Александров, владелец «Аквариума», одного из самых модных кафешантанов Петербурга, посетил Париж, чтобы ангажировать артистов на летний сезон. Он не побоялся рискнуть заключить контракт (на весьма выгодных для Кавальери условиях!) со «скандальной» артисткой. Гастроли Лины Кавальери были назначены на конец июля и должны были длиться до закрытия увеселительного сезона 1 сентября.

Июнь и июль импресарио называли мертвым сезоном — фешенебельная публика в это время покидала душный Петербург, отправляясь за границу, на курорты или хотя бы на загородные дачи. В середине июня падали сборы даже в самых привилегированных летних театрах из-за отсутствия публики, которой были доступны весьма внушительные цены этих заведений: «За право послушать в закрытом театре несколько бездарно исполненных куплетов и шансонеток, вы платите за кресло как в итальянской опере, а за ужин, больше чем посредственный, с вас сдерут как в первоклассном ресторане».<sup>29</sup>

За что платили в увеселительном саду, красноречиво рассказывает счет из ресторана, поданный после ужина с приятным препровождением времени:

«5 порций куриных котлет — 10 руб.  
30 бутылок шампанского — 270 руб.  
Трюмо — 300 руб.  
Бой посуды — 60 руб.  
40 сигар для цыган — 40 руб.  
Лакею за прыжок через стол — 25 руб.  
15 бутылок сельтерской воды — 4 руб.  
Итого: 692 руб.».<sup>30</sup>

Обыкновенно на это время хозяева увеселительных садов заблаговременно выписывали «сногсшибательные номера» для своих кафешантанов и выпускали все свои «запасы» для привлечения публики. Но и они не всегда спасали положение. «В наших увеселительных загородных уголках царствует теперь невыносимая скука, — жаловался садовый обозреватель. — Публика вся из столицы разъехалась. Горсть зевающих петербуржцев мрачно ходит по саду “Аквариум” и зевает. Немецкая оперетка надоела. Пресловутая Отеро и та не делает никаких сборов. Вчера театр был наполовину пуст, одни только артистки сидели в креслах и с самоотвержением отхлопывали себе ладоши, поддерживая “товарищей по сцене”».<sup>31</sup>

Владелец сада и ресторана «Аквариум», прекрасно зная июльские трудности, пригласил на начало месяца Каролину Отеро, хорошо известную «веселящемуся Петербургу» певицу и танцовщицу — она делала сборы для всех импресарио мира, заполняя залы по обе стороны Атлантики. Так поступали многие антрепренеры, прибегая к июлю один «гвоздь», на котором держалась вся программа «мертвого сезона».

Но Александров сделал неожиданный ход: пригласил на вторую половину «мертвого сезона» второй «гвоздь» — итальянку Кавальери, более молодую, не менее красивую, менее известную в качестве исполнительницы, но зато запомнившуюся публике своим прошлогодним скандальным процессом с администрацией Крестовского сада, конкурента «Аквариума». Это должно было стать настоящей гремучей смесью: Каролина Отеро была на шесть лет старше и гораздо опытнее Кавальери во всех смыслах этого слова — и на сцене, и в жизни. Она появилась в России в 1893 году на сцене одного из первых и самых известных летних увеселительных садов Петербурга — «Аркадии». Ее успех был шумным и прочным. Ее гонорар на летний сезон 1898 года в «Аквариуме» составил 15 000 франков в месяц, почти вдвое превышая гонорар Кавальери.

Предстоящий сезон «Аквариума» стал модной темой, ему уделялось много внимания в столичной прессе. В «Дневнике капитана Буянова» (постоянной рубрике «Петербургского листка») его персонаж всегда в центре событий «Веселящегося Петербурга»: «Еду по Каменноостровскому — Георгий Александрович Александров рукой машет: “Батюшки, кого я ангажировал!!” — “Кого?” — спрашиваю. “Отеро, а потом Кавальери. Рассчитываю, что со всей Европы публика смотреть придет, из Америки пароходы придут!”».<sup>32</sup>

Но главное, это обещало невиданную еще интригу на сцене «Аквариума» — «войну звезд», соревнование двух соперниц, двух самых знаменитых красавиц Парижа. Одна — воплощение ангельской красоты и невинности, поющая «скабрезные куплеты», словно извиняясь за их нескромное содержание. Вторая — жгучая испанка, страстная и обольстительная... Она была не только певицей кафешантана, но и не менее знаменитой и очень дорогой куртизанкой. Вот как описывает прекрасную Отеро Коко Шанель: «...Настоящая коллекция блесков, драгоценностей, корсетов, китовых усов и пластинок, цветов и перьев составляли доспехи этой жрицы наслаждения. Вы видите, как она выступает совсем одна. Но это не так. Она никогда не бывает одна; ее всегда, как тень, сопровождает важный господин; лысая тень с моноклем и во фраке. Тень во фраке знает, чего стоят ее шляпы и кастаньеты. Содержать ее — то же самое, что управлять недвижимостью. Ее раздеть — все равно, что переехать в новый дом. Отеро! Посмотрите, как выпячивает она грудь. Посмотрите, как пренебрежительно измеряет изпод опущенных ресниц взглядом Минервы своих “коллег”. Поглядыте, как мечут огненные искры ее черные глаза. Посмотрите на нее, бросающую вызов тореадорам».<sup>33</sup> Непросто было соперничать с таким «вулканом страстей»! Обе считались красавицами, обе неоднократно были премированы за красоту, обе пели и обе танцевали. Обе находили свою публику, своих поклонников, разделившихся на партии «кавальеристов» и «отеристов». Их окружали интриги, но по сравнению с Отеро репутация Кавальери казалась просто ангельской.

В вечер нового дебюта Кавальери шумные и продолжительные аплодисменты приветствовали появление Отеро. Предвидя конкуренцию,

она решила не ударить лицом в грязь и отстоять свою репутацию «непобежденной»: «Публика увидела ту Отеро, которая была у нас в первый ее приезд в Петербург. Много жизни, огня, изящества, неподдельной веселости — все сосредоточилось в этой действительно интересной артистке, которая исполнила целый ряд испанских песен и, в заключение, пресловутый “Марш Отеро”. Это был не успех, а триумф артистки... Наконец появилась в сопровождении девяти неаполитанцев la belle Кавальери. Молодая, действительно красивая итальянка была буквально усыпана бриллиантами: ее нарядный и богатый туалет как нельзя больше гармонировал с чудной головой. Г-жа Кавальери мило поет, грациозно танцует. Ее заставляли бисировать без конца, на что она очень любезно соглашалась. Четыре колоссальные корзины цветов были достойной наградой этой симпатичной артистке».<sup>34</sup>

Война кафешантанных звезд стала невероятно удачной находкой антрепренера Александрова: «Участие в дивертисменте двух пресловутых красавиц г-ж Отеро и Кавальери оказало на петербургскую публику такое влияние, что вот уже третий день, как нельзя в театре получить свободного места. Испанка Отеро стала неузнаваема: ее небрежное отношение к исполнению своих песен и плясок исчезло, и она теперь является во всей своей красоте. Посмотреть на нее доставляет большое удовольствие. Соперницей Отеро явилась итальянка Кавальери, которая хотя и не представляет серьезной конкуренции г-же Отеро, но, тем не менее, изображает собою тот притягательный магнит, на который обыкновенно столичные антрепренеры “ловят” нашу публику».<sup>35</sup>

Обе артистки прибегали к разнообразным трюкам, чтобы подогреть к себе интерес публики и победить соперницу. Когда одна из них «заболела» на день, другая использовала это в свою пользу: пение сирены становилось более сладким, танцы — более пламенными и соблазнительными: «Несмотря на то, что во вчерашнем представлении г-жа Кавальери по внезапной болезни не пела, публики собралось очень много, и она шумно приветствовала свою любимицу “несравненную” Отеро. Ее новые испанские песни очень мелодичны и в исполнении ее не оставляют желать ничего лучшего. Вообще г-жа Отеро с каждым днем становится интереснее».<sup>36</sup> Эта же газета в другой день писала:

«Г-жа Отеро вчера, к сожалению, не пела, а потому г-жа Кавальери еще ярче выдвинулась на местном горизонте. Красивая внешность и симпатичный голосок создают артистке блестящий успех. Свои неаполитанские песни она бисирует по требованию публики без конца».<sup>37</sup>

Не меньшее впечатление, чем пение и танцы, производили на публику драгоценности Отеро и Кавальери. Петербургский журналист отмечал: «Обе певицы имели большую ювелирный успех, истинное первенство которого может определить разве только опытный ломбардный оценщик или хозяин бриллиантового магазина. Трудно сказать, которая из ювелирных див лучше — испанская или итальянская».<sup>38</sup>

Постепенно успех Кавальери становился все прочнее, он уже не столь зависел от «бриллиантов и рекламы», в чем ее поначалу упрекали критики. Дирекция сада стала выпускать Кавальери первой, до выступления Отеро. Гордой испанке это не понравилось, она попыталась восстановить свой прежний статус «недосягаемой» и наотрез отказалась петь после Кавальери. «Я знаю, почему она хочет выступать первой, ее бриллианты после моих потерят в блеске!» — опрометчиво заявила испанка. Кавальери решила доказать «королеве бриллиантов», что дело совсем не в этом. Эпизод во время гастролей в петербургском «Аквариуме» вошел в легенду и стал настолько популярным, что эта маленькая хитрость была взята на вооружение и неоднократно использована другими артистками-соперницами.

«Нам известен один только пример, когда женщина, жаждавшая показать себя в самом выгодном свете и произвести сенсацию, отказалась от удовольствия надеть свои драгоценности, — писала Э.Кауфман. — То была певица. Ей пришлось состязаться с танцовщицей. Обе владели редкими драгоценностями. Их не раз видели разукрашенными до кончиков пальцев. В том случае, о котором идет речь, им приходилось по программе концертного зала следовать одной за другою. Первая выступала танцовщица. Она была унизана бриллиантами, увита изумрудами, окаймлена рубинами, перевязана жемчужными нитями, такими, какими сказочный халиф ловил, как арканом, хорошеньких женщин. Это было самым простым средством для женщины, имеющей шкатулку с драгоценностями. Певица же поступила более хитроумно. Она высту-

пила на сцене просто одетая, вся в белом, как ангел. За нею следовала ее горничная, на которой были надеты все ее драгоценности. То было торжество неукрашенной красоты. Но что лучше всего — это было умно!»<sup>39</sup> «Певица» — это, несомненно, Кавальери (в 1903 году она была уже не кафешантанной, а оперной певицей), а «танцовщица» — конечно же, Отеро. По свидетельству «Петербургского листка»,<sup>40</sup> Кавальери появилась на сцене «Аквариума» «без всяких украшений, каковыми по обыкновению усыпана артистка» и с громадным успехом спела цыганский романс «Очи черные». «Отеро пела по-французски и блистала так же, как ее бриллианты», — отметил журналист. Кавальери доказала, что она невероятно красива и без драгоценной оправы.

Режиссеры увеселительных садов были очень изобретательны и придумывали все новые и новые уловки, чтобы завлечь публику в свои заведения. В саду «Аквариум» состоялись, как известно, первые сеансы нового чуда света — кинематографа. В мае 1896 года французский импресарио Рауль Гюнсбург вместе с французской оперой и опереткой привез сюда *Синематеку братьев Люмьер*. «Синематография» или «движущаяся фотография» стала гвоздем сезона, а «Аквариум» стал «колыбелью русского кинематографа» (на месте увеселительного сада купца Александра теперь находится студия «Ленфильм»).

В 1898 году оператор братьев Люмьер, Месгиш, вновь привез новые фильмы для демонстрации в театре «Аквариум» — они становились частью концертного представления. Отеро попросила Месгиша заснять ее танцы. «В одном из танцев — “Душераздирающем вальсе” — ее партнером был русский офицер, который начинал с того, что саблей рассекал бокал с шампанским. Фильмы были гвоздем праздника. Посланники и великие князья аплодировали первой ленте, но во время представления “Душераздирающего вальса” раздалась свистки, и жандармы приказали Месгишу прервать представление. На другой день агент царской охраны объяснил оператору Люмьера, что он оскорбил русскую армию, сняв офицера танцующим в мюзик-холле, и объявил несчастному, что он находится под арестом; бедняга решил, что будет сослан в Сибирь. В тот же вечер он выехал экспрессом в Париж...»<sup>41</sup> Говорили, что Отеро имела сенсационный успех, когда во время

демонстрации фильма с ее танцем абсолютно точно повторяла свои движения и танцевальные па, находясь позади экрана.<sup>42</sup>

13 августа состоялся бенефис сыновей владельца «Аквариума» (они служили там администраторами). В саду по этому случаю устроили грандиозный праздник «В царстве электричества», для которого были установлены две новые динамо-машины, питавшие 10 тысяч лампочек. В закрытом театре состоялся оригинальный спектакль: все артистки менялись репертуаром — испанка Отеро пела по-итальянски, итальянка Кавальери по-испански, француженка Дебриж по-русски, русская Миликетти по-французски. «Гвоздем» спектакля стало выступление Кавальери в составе цыганского тabora. Кроме того, в саду прошел «огненный карнавал». В завершение публика получила обещанные владельцами сада «море огней» и фантастический фейерверк. На следующий день все газеты пестрели отчетами репортеров о бенефисе главных администраторов «Аквариума», отмечая, что прошел он прекрасно, с полным сбором.

В следующие дни летний театр «Аквариума» был также переполнен. По-прежнему продолжалось соперничество Кавальери и Отеро: «Пальму первенства трудно было вчера отдать кому-либо из конкурирующих “belles” (красавиц). И Кавальери, и Отеро пели и плясали прекрасно, вызывая общие восторги; пели одинаковое количество раз, ну, словом, одна не уступала другой».<sup>43</sup> Через несколько дней репортер вновь отмечал: «Железный театр был переполнен самой изысканной публикой. “Гвоздем” театральной программы явились, разумеется, Отеро и Кавальери. Последняя была вчера в особенном ударе и пела свои неаполитанские песенки с увлечением. Ей много и шумно аплодировали и поднесли колоссальных размеров корзины цветов».<sup>44</sup>

Кроме того, газета объявила, что вскоре красавица Кавальери будет праздновать годовщину своего пребывания на сцене в большом Каменном театре «Аквариума»: «Виновница торжества будет петь solo и дуэты неаполитанские, французские и цыганские под аккомпанемент хора цыган. Эффектные песни “фараонов” талантливая m-lle Кавальери разучивает под наблюдением известного цыганомана, большого любителя и хорошего певца Я.А.Р.,<sup>45</sup> имя которого уже ручается за успех».<sup>46</sup>

Гастроли Кавальери подходили

к концу, и на 25 августа был назначен ее бенефис, совпадавший с пятилетней годовщиной поступления на сцену. Впрочем, по мнению публики, «юбилей весьма коротенький: этуаль еще не достигла настоящего юбилейного возраста».<sup>47</sup> Торжественный характер события всячески подчеркивался администрацией «Аквариума» — за три дня до него посетителям увеселительного сада были розданы буклеты, рассказывающие о «знаменательном» событии. Билеты на бенефис Кавальери продавались не только в кассе сада «Аквариум», но и в цветочном магазине у Эйлерса на Невском проспекте — вместе с билетом здесь можно было заказать букет цветов для любившейся артистки. Среди публики ходили разговоры, что «готовятся большие овации и масса ценных подарков».<sup>48</sup> Одних цветочных корзин уже было заказано около шестидесяти.

«Весь Петербург» собирался в «Аквариум» на чествование Лины Кавальери. Экстраординарность события подчеркивалась и тем, что хотя «легкий жанр» царил на открытых эстрадах и в Железном театре с рестораном, представление перенесли в большой Каменный театр, где обычно давались оперные или драматические, т.е. серьезные, спектакли, «иначе не представилось бы возможности вместить всех жаждущих попасть на это сенсационное представление».<sup>49</sup>

О великолепном туалете Кавальери, заказанном в Париже для бенефиса, завершавшего ее гастроль в «Аквариуме», ходили самые невероятные слухи. Как выглядел костюм, держалось в строжайшей тайне, но стоимость его впечатляла — 40 тысяч рублей! Единственное, что было известно — он отделан настоящими бриллиантами и жемчугами.

Вечером 25 августа погода выдалась совсем не летняя. Дул сильный северный ветер, тучи затянули небо, было по-осеннему холодно. Но мрачные предсказания метеорологической обсерватории не коснулись состояния погоды и настроения публики в Каменном театре «Аквариума», а сильная облачность петербургского неба не помешала созерцать яркую звездочку в полном ее блеске на парусинном небосводе увеселительного сада господина Александра. «Были вы на этом бенефисе? Нет? Напрасно. Вы бы сразу увидели, что все звезды на небе интересуют нас меньше одной звезды кафешантанной. И, в самом деле, что для нас блеск небесных звезд в сравнении с блеском драгоценных камней.

Рубины, жемчуг, бриллианты  
Приводят каждого в экстаз,  
И чудно действуют на глаз  
Кафешантанные таланты».<sup>50</sup>

«Едва ли Венера, Урания, Кассиопея или какая-либо другая звезда небесного пространства одевается более блистательно и великолепно. Лучи, лучи, лучи!.. “Ты вся в жемчугах и алмазах!” Несмотря на довольно скверную осеннюю погоду, г-жа Кавальери, всегда привлекательная, и теперь привлекла толпу поклонников... нет, не толпу, а целый полк, эскадрон, целую армию...

Пусть темно в небесной сфере,  
Холод, мрак стигийский,  
Но вокруг прелестной пери  
Кавалеров Кавальери  
Полк “кавалерийский”!<sup>51</sup>

«Громадный каменный театр “Аквариума” был буквально переполнен самой разнообразной публикой. Один номер следует за другим, артисты поют, танцуют, рассказывают анекдоты, но публика не слишком задерживает их на сцене скупыми аплодисментами — все ждут появления на сцене виновницы торжества. И вот настал долгожданный момент. Перед ее выходом на сцену внесли более 10 колоссальных корзин цветов. Кругом сцены разместились хор цыган Н.Ф.Шишкова. ...С потолка спускается какой-то шар из цветов в человеческий рост, и на сцену подают корзины цветов — одну, другую, третью, дюжину корзин самых причудливых фасонов. Но вот и Кавальери. Театр дрогнул от рукоплесканий, когда бенефициантка появилась на сцене. Она въезжает на сцену в гондоле, покрытой цветами. Ее туалет из светло-сиреневого газа буквально залит драгоценными камнями, а ее хорошенькая головка как нельзя более гармонирует с ее драгоценным туалетом. Усевшись среди цыганского хора, г-жа Кавальери прекрасно исполнила цыганские романсы “*За миг свиданья*”, “*Чудо-чудо чудеса*”, “*Голубка моя*” и другие. Неистовый восторг публики превосходил всякие границы. Каждый куплет сопровождался неумолкаемыми аплодисментами. В общем, г-жа Кавальери имела такой успех, которому позавидовала бы любая европейская звезда».<sup>52</sup>

Ей аплодируют и подносят массу цветов. В одной из корзин бенефициантке был поднесен парюр из изумруда, который, «по мнению знатоков, стоит свыше 150 000 рублей». Кроме того, она получила еще и рубиновый гарнитур стоимостью в

60 000 рублей. Спустя два дня после бенефиса стало известно, что дирекция «Аквариума» заключила с Кавальери контракт на следующий год.

«Вянет лист, проходит лето“... и прощальные бенефисы следуют один за другим, пестрые, вычурные этажи разрезжаются, и шантаные уголки на днях закроют свои гостеприимные двери».<sup>53</sup> 31 августа, в день закрытия летнего увеселительного сезона, состоялся бенефис второй звезды «Аквариума» — Каролины Отеро — «большое сенсационное торжество под названием “Viva Esragna”».<sup>54</sup>

В этот день здесь было столько публики, что кафешантан из маленького Железного театра вновь переселился в большой Каменный. «Поклонники талантов» не знали удержу расхлывшимся восторгам. «Взвизывает занавес, и на сцену высккивает Отеро. Она танцует весь свой репертуар и заключает танцы форменным канканом. “Отеристы” в восторге, но зато “кавалеристы” “негодуют”. Но вот Кавальери въезжает на сцену в гондоле, покрытой цветами. Ей аплодируют и подносят также массу цветов».<sup>55</sup>

Красавицы-соперницы покидали гостеприимную столицу, отправляясь сначала в Париж, а оттуда на модные курорты Остенде и Лазурного Берега. Толпа восторженных поклонников провожала на вокзал Лину Кавальери, уезжавшую из Петербурга «в сопровождении целой свиты — двух горничных, двух лакеев, повара, десяти аккомпаниаторов и — куафера...».<sup>56</sup>

Летнее соперничество Отеро и Кавальери не закончилось даже с их отъездом из северной столицы. Газетный репортер, рассказывая о новой программе в цирке Чинизелли, отметил: «На открытии было очень много дам веселого Петербурга: все они стараются, если можно так выразиться, немножко “отерить” и немножко “кавалерить”. Такие же прически, такие же шляпки и такие же дамские разлетаики. Какое-то *отеро-кавалерийское* состязание...»<sup>57</sup>

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>В декабре 2003 г. в США вышла книга (на англ. яз.) *Fryer Paul and Usova Olga. Lina Cavalieri. The Life of Opera's Greatest Beauty. 1874—1944. North Carolina.*

<sup>2</sup>Афиши Императорских театров. 8 июня 1897 г.

<sup>3</sup>Петербургский листок. 22 июня 1897 г.

<sup>4</sup>Красавица (фр.).

<sup>5</sup>Петербургский листок. 22 июня 1897 г.

<sup>6</sup>Петербургская газета. 24 июня 1897 г.

<sup>7</sup>Там же. 26 июня 1897 г.

<sup>8</sup>Петербургский листок. 26 июня 1897 г.

<sup>9</sup>Там же. 17 июля 1897 г.

<sup>10</sup>Петербургская газета. 10 июля 1897 г.

<sup>11</sup>Петербургский листок. 17 июля 1897 г.

<sup>12</sup>Там же. 17 июля 1897 г.

<sup>13</sup>Там же. 28 июля 1897 г.

<sup>14</sup>Петербургская газета. 13 августа 1897 г.

<sup>15</sup>Петербургский листок. 3 августа 1897 г.

<sup>16</sup>Там же. 9 сентября 1897 г.

<sup>17</sup>Заставить торговлю двигаться (фр.).

<sup>18</sup>Петербургская газета. 8 мая 1898 г.

<sup>19</sup>Там же. 21 июня 1898 г.

<sup>20</sup>Жемчужно-серого цвета (фр.).

<sup>21</sup>Петербургский листок. 12 октября 1897 г.

<sup>22</sup>Петербургская газета. 28 октября 1897 г.

<sup>23</sup>Петербургский листок. 2 ноября 1897 г.

<sup>24</sup>Там же. 2 ноября 1897 г.

<sup>25</sup>*Труханова Н.* На сцене и за кулисами: Воспоминания. М., 2003. С. 54—55.

<sup>26</sup>Московский листок. 6 января 1898 г.

<sup>27</sup>Петербургская газета. 17 июня 1898 г.

<sup>28</sup>Там же. 7 мая 1898 г.

<sup>29</sup>Там же. 17 июня 1898 г.

<sup>30</sup>Там же. 17 июня 1898 г.

<sup>31</sup>Там же. 10 июля 1898 г.

<sup>32</sup>Петербургский листок. 28 июня 1898 г.

<sup>33</sup>*Эдрих М.* Загадочная Коко Шанель. М., 1994. С. 109.

<sup>34</sup>Петербургский листок. 22 июля 1898 г.

<sup>35</sup>Там же. 24 июля 1898 г.

<sup>36</sup>Там же. 30 июля 1898 г.

<sup>37</sup>Там же. 2 августа 1898 г.

<sup>38</sup>Петербургская газета. 22 июля 1898 г.

<sup>39</sup>Ежемесячный журнал иностранной литературы, искусства и науки. 1903. № 7.

<sup>40</sup>Петербургский листок. 20 августа 1898 г.

<sup>41</sup>*Садуть Ж.* Всемирная история кино. Т. 1.

<sup>42</sup>*Enciclopedia dello Spettacolo. Roma. 1956.*

<sup>43</sup>Петербургский листок. 18 августа 1898 г.

<sup>44</sup>Там же. 23 августа 1898 г.

<sup>45</sup>Предположительно сын композитора Антона Рубинштейна.

<sup>46</sup>Петербургский листок. 18 августа 1898 г.

<sup>47</sup>Там же. 26 августа 1898 г.

<sup>48</sup>Там же. 24 августа 1898 г.

<sup>49</sup>Там же. 25 августа 1898 г.

<sup>50</sup>Там же. 27 августа 1898 г.

<sup>51</sup>Там же. 26 августа 1898 г.

<sup>52</sup>Там же. 26 августа 1898 г.

<sup>53</sup>Петербургская газета. 27 августа 1898 г.

<sup>54</sup>Петербургский листок. 29 августа 1898 г.

<sup>55</sup>Петербургская газета. 2 сентября 1898 г.

<sup>56</sup>Там же. 11 сентября 1898 г.

<sup>57</sup>Там же. 6 сентября 1898 г.



# Итальянские трагики в зеркале русской карикатуры

Евгений БИНЕВИЧ

Во все времена сатирическая графика была своеобразным показателем популярности. Если говорить о русском театре, чаще всего карикатуристы изображали Ф.И.Шляпина, К.С.Станиславского, В.Э.Мейерхольда и В.Ф.Комиссаржевскую. Что касается итальянцев, наибольшей популярностью у русских зрителей и карикатуристов снискали три трагика — Томмазо Сальвини, Эрнесто Росси и Элеонора Дузе.

Первым из них в 1877 году в Россию приехал Э.Росси (1827—1896). Впервые он вышел на сцену в 1845 году в труппе Дж.Каллу, где встретился с Густаво Моденой. Опытный артист учил его простоте и сценической правде. Эрнесто был молод, красив, «сладкоголос», и первое время выступал в амплуа молодых героев: Паоло во «Франсиске да Рамини» С.Пеллико (Модена — Ланчотто), Немур в «Людовике XI» К.Делавина (Модена в заглавной роли). Но главным его драматургом той поры стал В.Альфieri: Росси исполнил заглавную роль в «Оресте», Давида в «Сауле» и Чиниро в «Мирре». Альфиери и сам выступал в своих пьесах. Впоследствии Росси так отзывался о творчестве своего учителя: «Модена как бы растворялся в своем герое: на сцене говорил и действовал настоящий, живой Саул. Он умел подчинить свое актерское дарование драматургической задаче», что «было не свойственно большинству актеров того времени».<sup>1</sup>

Однако вскоре Росси обратился к драматургии Шекспира, в те годы не слишком популярного в Италии. Его первым опытом стал «Отелло», за которым последовали «Гамлет», «Макбет», «Король Лир» и «Ромео и Джульетта». Позже к ним прибавились «Венецианский купец», «Кориолан» и «Ричард III». В репертуар Росси вошли «Нерон» П.Коссы, «Кин» А.Дюма, «Памела» К.Гольдони и ряд других пьес. С этими спектаклями артист и дебютировал в Петербурге на сцене Марининского театра.

А.Лебедев, лучший карикатурист той поры, немедленно поместил его

портрет на обложку сатирической «Стрекозы», правда, совсем не карикатурный. Весь юмор заключался в подписи, которую «произносил» трагик А.Нильский, выступавший на сцене Александринского театра: «И как вам вздумалось приехать к нам, в Петербург, играть со мной одни и те же роли, любезный Росси...»<sup>2</sup>

Успех был колоссальный. Московские гастроли прошли «не менее успешно». Романист П.Боборыкин отмечал: в Гамлете Росси «декламация (в дурном смысле этого слова) совершенно исчезает и уступает место естественному тону с множеством умных и выразительных оттенков, с искренними, задушевными звуками и неподдельной иронией и грустью», а в Макбете, Ромео и Лире итальянский трагик «создает три цельных образа и доводит *чисто-актерское искусство* до высшего предела». В особенности это касается роли Ромео, где Росси, «не смотря на свои лета и плотную фигуру, <явился> страстным юношей. Ни публика, ни рецензенты наши не видели еще такой живописности, такого трагического облика, с какими вышел он в Макбете. <...> В «Лире» Росси достигает еще большей цельности и показывает, что такое трагический реализм, в котором условность уже совсем исчезла...»<sup>3</sup>

А.Любовников, преувеличенно подчеркивая темперамент актера, покажет Росси в четырех шекспировских ролях: на карикатурах он душил Дездемону, кувалдой убивает Полонию, поет серенату под балконом Джульетты, отрезает кусок мяса у своего должника в «Шейлоке».<sup>4</sup>

Томмазо Сальвини (1829—1915) впервые приехал на гастроли в Россию в 1880 году, но направился не в российские столицы, а в Одессу — этот город итальянский актер давно хотел повидать.

Томмазо родился в актерской семье, но долгое время отказывался выходить на сцену. Однако в 1842 году ему пришлось заменить заболевшего артиста. Юноша имел успех. Первыми ролями Сальвини в труппе отца стали лукавые и ловкие слуги.



Эрнесто Росси.  
Карикатура А.Любовникова. 1883.

В 1843 году отец и сын вступили в труппу Густаво Модены: подобно Росси, Томмазо всю жизнь считал себя его учеником. Теперь Сальвини занимают в больших ролях: Перес в «Филиппе» и Ионафан в «Сауле» В.Альфieri, Максимилиан Пикколони в «Валенштайне» Ф.Шиллера, Менашем в «Стакане воды» Э.Скриба, Пьетро Таска в «Форнаретто» Ф.Онтаро и других. Томмазо исполнилось 15 лет, когда отец его умер, и с этого времени Сальвини поменял немало трупп. В его репертуаре Мортимер в «Марии Стюарт» Ф.Шиллера, Давид в «Сауле» и заглавная роль в «Оресте» В.Альфieri, Паоло во «Франческе да Рамини» С.Пелико, Ромео в «Джульетте и Ромео» Ч. ди Вентиньяно, Эгист в «Меропе» Ш.Маффеи, Оросман в «Заире» Вольтера. Наконец, в 50-е годы он — так же как и Росси — обращается к Шекспиру.

Оба великих артиста были учениками одного Мастера, однако они по-разному относились к своим персонажам. Сальвини видел в них героев с могучей, возвышенной душой

и выражал свое отношение в спокойной, но приподнятой исполнительской манере, которая, тем не менее, не сковывала его могучий темперамент. В тех же персонажах Росси видел обычных людей, страдающих от несовершенства мира. Критики говорили о «классической сдержанности» Сальвини и «романтической несдержанности» Росси.

Одесские гастроли дали Сальвини представление о русских зрителях, и 24 февраля 1882 года он вышел на сцену Мариинского театра. В роли Отелло Сальвини «произвел сильнейшее впечатление на публику как самою манерой своей игры, так и необыкновенным богатством выразительных средств, — писал анонимный рецензент «Голоса». — Г.Сальвини — трагик не старой школы, а актер в высшем значении этого слова, раскрывающий перед зрителем внутренний мир изображаемого лица. Вот почему игра его, при соблюдении величайшей простоты во внешней передаче чувств, волнующих это лицо в данную минуту, изобилует внутренним содержанием. Немалую помощь оказывают ей при этом в высшей степени музыкальный голос артиста — ровный и мягкий баритон, которым он владеет в совершенстве, и чрезвычайно выразительная мимика».<sup>5</sup> Тот же рецензент так отзывался о сцене беседы Гамлета с Тенью: «В то время, как большинство актеров, играющих Гамлета, слушает рассказ Тени, стоя спиной к зрителям и завернувшись в плащ, чтобы избежать тем трудной и слишком продолжительной мимической игры, г. Сальвини стоит в продолжение всего рассказа на террасе, облитый лунным светом, так что публика имеет полную возможность непрерывно следить за выражением его лица».<sup>6</sup>

В Петербурге Сальвини выступил в роли Ингомара в драме Фр.Гальма «Сын лесов», а также исполнил главные роли в «Салливане» Мелесвиля, «Гладиаторе» А.Сомма и другие. Совпадение репертуара Сальвини и Росси подталкивало к сравнениям. Карикатурист «Стрекозы» решил примирить всех. На обложке журнала он поместил огромные аптекарские весы. На одну чашу усадил Сальвини, на другую — Росси. «Который из двух?» — назвал художник свою карикатуру. Весы показывают полное равновесие. Многочисленная публика напряженно следит, в чью сторону стронется стрелка. Подпись подтверждает очевидное: «Один другого лучше».<sup>7</sup>

Московский карикатурист В.Пор-

фирьев сравнивал Сальвини и с артистом Малого театра А.П.Ленским, также исполнявшим роль Гамлета. На карикатуре Сальвини, произносящий монолог «Олеся ранили стрелою...», изображен коленопреклоненным. Ленский же стоит на подставке, выпрямившись во весь рост. Подпись, вложенная в уста Ленского, гласит: «В этом месте я выше его».<sup>8</sup>



Густаво Сальвини.  
Карикатура С.Эрбера. 1896.

После довольно длительного перерыва Росси вновь приезжает в Россию: его гастроли состоялись в 1890 и 1895 годах. В Петербурге он выступает в Малом театре, в Москве — в театре Парадиз. К этому времени исполнительское мастерство артиста заметно выросло. Росси стал проще, приземленнее, что пришлось по душе русской публике. «Знаменитый итальянский трагик выступил уже в пяти капитальных ролях своего репертуара, — писал один из московских критиков. — Артист даже выиграл теперь потому, что оставил свою прежнюю манеру условной декламации. Росси теперь играет реальнее, чем прежде, именно в том смысле, в котором эта реальность понимается и понималась уже давно нашею театральной критикой, и эта реальность в соединении с изящной, тонкой законченностью, присущей его художественному исполнению — производит теперь еще более глубокое, гармоническое впечатление».<sup>9</sup>

Однако анонимный карикатурист «Будильника» поместил Росси в закупоренную банку: «Привозные консервы итальянской фабрикации. Высокий артистический сорт, не портящийся от времени».<sup>10</sup> Его коллега из «Осколков», М.Далькевич, напротив, убежден, что «вследствие преклонного возраста» артист перед выступлениями в «молодых» ролях «производит себе подкожные впрыскивания из молодой жидкости»: на его шарже Росси, сидящий в своей уборной, набирает это «лекарство» в громадный шприц.<sup>11</sup>

Однако рецензент С.Васильев утверждал, что Росси по-прежнему «удивительно хорош в Гамлете». Правда, «это совсем не прежний Гамлет. Это нечто совсем другое, и это другое было лучше прежнего. Исполнение превратилось из ряда блестящих эпизодов в гармоническое целое <...> и стало завещанием великого мастера относительно того, как надо играть эту роль».<sup>12</sup>

В тот год, когда Росси выступал в Москве, сюда, на постный сезон, съехалось множество иностранных гастролеров, в основном итальянских. На большой карикатуре М.Лилина «Открытие постного сезона» представлены: частная итальянская опера с Н.Фигнером, Ван-Занд и Томаньо; Росси, игравший в Малом театре; Поссарт, выступавший в театре Парадиз; Мазина, Котоньи и Зембри — в театре Корша и другие. Бедная публика в растерянности: «Ах, батюшки, какие страсти! Грозят великим нам постом! Меня готовы рвать на части все импрессиарио гуртом!»<sup>13</sup>

После Москвы Росси направляется в Харьков. Тот же М.Лилин, провозжая артиста, словно бы предупреждает о том, что провинция, в отличие от столиц, возможно, окажется ему совсем иной прием: «Кто кого?» — так называется карикатура. На ней Росси представлен лежащим на полу с Шекспиром под мышкой — коверный сбил его с ног кульбитом. «В мае месяце Харьков посетят и Росси, и цирк, — просят подпись. — Из уважения к харьковской публике хотелось бы думать, что клоун в ее симпатиях не победит трагика... А впрочем... в провинции всякое бывает».<sup>14</sup> Карикатурист оказался правдивцем. Местная критика, причуренная к стандартным трактовкам классики, не приняла трактовок Росси.

«Росси в роли короля Лира не вполне соответствовал обычному представлению о герое одной из гениальнейших и, если можно так выразить-

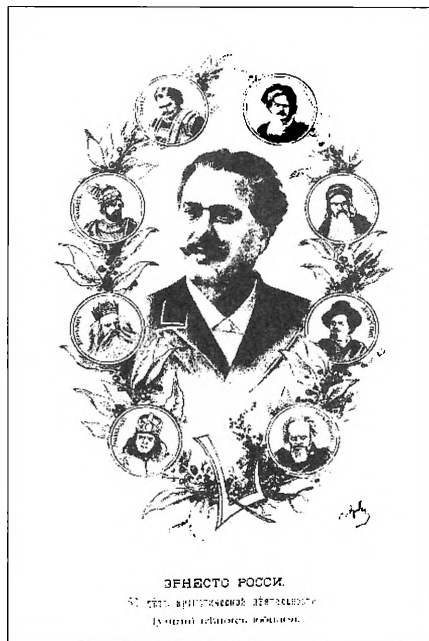
ся, самой трагической трагедии Шекспира, — писал один из местных рецензентов и в доказательство приводил первую сцену с Лиром: — Выход Лиры в тронный зал был у него чужд всякой торжественности. Торопливая походка Лиры, его скорые движения, быстрые взгляды, которые он бросает по сторонам, небрежная свобода, с которой он себя держит — всем этим он производит впечатление деятельного, хорошо сохранившегося старика, привыкшего отовсюду встречать повиновение, и только. Такою походкою, какой Лир-Росси прошел к трону, ходил по своей усадьбе старик Болконский, но такая походка едва ли могла быть у «короля от головы до ног» (Заметим в скобках, что цитата, приведенная рецензентом, не имеет отношения к королю Лиру. Этими словами Шекспир характеризует короля Гамлета. — *Е.Б.*), у могущественного монарха, исполненного истинного величия...)<sup>15</sup>

Тем не менее, Росси так полюбилась русская публика, что 50-летний юбилей своей актерской деятельности великий трагик отмечает в России. С.Эрбер, впрочем, снова не шаржируя ни самого артиста, ни его персонажей, преподнес Росси «лучший венок юбилея»: среди листьев лавра — его герои.<sup>16</sup> Еще с большим почетом встретила юбиляра Москва. На шарже «Развлечения», обращаясь к древней российской столице, Росси говорит: «К закату путь склонился мой... / Я в драме был жрецом серьезным... / Пришел проститься я с тобой! — смотри меня в «Иоанне Грозном»!..» Москва отвечает: «Твое усердие я ценю. / Тебя приветствую я кивком. / О Росси память сохранию, / как о художнике великом».<sup>17</sup>

К этому времени в репертуар Росси входили «Каменный гость» и «Скупой рыцарь» А.С.Пушкина, правда, их нельзя отнести к лучшим работам артиста. Теперь он представил публике свою последнюю постановку — «Смерть Иоанна Грозного» А.К.Толстого. В одном из сюжетов рубрики «Яйца с сюрпризами» «Будильник» изобразил Росси, зазывающего зрителей — великий трагик жалеет на прощание выступить перед ними в роли Иоанна.<sup>18</sup>

Действительно, это стало сурпризом для столичной публики. О.Д.Форш в своих воспоминаниях дала подробнейшее описание этого спектакля. Его начало вызывало у нее недоумение: «Бояре вышли на пустую сцену как стадо баранов, теснясь друг за друга, искали пугливыми взорами Иоанна». Они «всей ру-

кой забирали длинную, плохо навешанную бороду и оглаживали ее далеко книзу, как это делают доярки на скотном дворе с сосцами коров перед дойкой. <...> Борис Годунов, едва увидел пустой царский трон, на минуту быстрым движением присел на него и жгучими честолюбивыми глазами изверг молнии. Это означало, что он хотя бы ценой преступления, но завладеет русским тронном.



Эрнесто Росси.  
Рисунок С.Эрбера. 1896.

Публика грохнула смехом». Наконец «зритель потерял терпение: кругом возмущение, смех и шиканье. Требовали деньги обратно, бранили Росси. И вот при таком настроении зрительного зала, распахнулись двери... Росси показался, и театр онемел. Нет, это не был итальянский актер, прославленный такими-то ролями, это вышел стремглав, как бы с разбегу, показавшийся высоким, безмерно утомленный старик, с длинными, плохо расчесанными волосами желтоватой седины. Хищный нос. Ястребиный взгляд. Он перешутил глазами утонувших в поклоне бояр. <...> Иоанн подошел к трону, выпрямился, застыл. <...> Уже не страдающий от укоров совести, уже не согбенный покаянием старик — грозный царь холодно глянул на бояр, одним движением руки вывел их вон из палат. Коротким, небрежным кивком как бы вытолкнул подошедшую было царицу. Безмолвно, глазами приказал дьяку подойти поближе. И вдруг опять по-стариковски, охваченный горем и слабостью, рухнул на трон. <...> На минуту

опять это был только старик, на смерть раненный борьбой с безумием и болезнями, сраженный горем по убитому своей рукой сыну». Дьяк принес ему ответ от Курбского, «послание, полное яда». «Собрался с силами, чтобы выдержать собственный ужасный надвигающийся гнев. Первыми заговорили руки, пальцы обеих рук. Они были как у ястреба, они, казалось, кончались когтями. Унизаны перстнями, худые, с надувшимися жилами. Пальцы дергались непроизвольно, как в судороге у смертельно раненного хищника орла. <...> Всю эту сцену Росси провел почти одной мимикой, без текста, междометием, порой взмахом бровей, жестом — словом, теми первыми, общепонятными средствами, какими создавалось общение людей друг с другом».<sup>19</sup>

Через год Росси не стало.

Молодая современница Сальвини и Росси Элеонора Дузе (1859—1924) впервые приехала в Петербург в 1891 году. Как и Сальвини, она происходила из актерской семьи. Ее дед, Луиджи Дузе, был последним из крупных представителей комедии дель арте. Отец, Винченцо Алессандро, любил театр и живопись, но, не обладая особыми способностями, в каждом из этих искусств реализовал себя весьма посредственно. Ее мать, Анжелика, на сцену выходила безо всякого удовольствия и только в безвыходных ситуациях. В отличие от Сальвини, Элеонору вывели на сцену четырехлетней. Лишь позже она узнала, что сыграла Козетту в «Отверженных» В.Гюго. Через год, вступив «в более сознательный возраст», она вновь сыграла эту роль, и имя ее уже присутствовало на афише. В четырнадцать лет юная артистка выступила в роли Джульетты. «Именно в том незабываемом спектакле, вдохновленная истинной поэзией, интуитивно почувствовала юная Элеонора поэтическую трагичность образа, — писала Ольга Синьорелли, биограф Дузе, — и, полностью слившись с ним, познала то удивительное состояние постижения прекрасного, которое возносит к вершинам творчества, и передала свое чувство публике. Именно в этот вечер ей открылась тайна предначертанного ей пути».<sup>20</sup>

Элеонора выросла. Менялись труппы. Менялись и роли. Теперь в ее репертуаре Майя в пьесе Э.Ожье «Фуршамбо», Электра в «Орфее» В.Альфиери, Ивонна в «Благочестивой Серафине» В.Сарду, Сюзанна в «Женитьбе Фигаро» П.Бомарше, Тереза Ракен в одноименной драме Э.Золя, Офелия в «Гамлете» Шек-



спира, Чезарина в «Жене Клода» А.Дюма-сына и другие. Позже к ним присоединятся Мирандолина в «Трактирщице» К.Гольдони, Маргарита Готье в «Даме с камелиями» и главная роль в «Денизе» А.Дюма-сына; Скроллинга, Памела, Одетта в одноименных пьесах А.Торелли, К.Гольдони, В.Сарду; Жильберта в «Фру-Фру» А.Мельяка и Л.Галеви, Клеопатра в «Антонии и Клеопатре» Шекспира и т. д.

В этих ролях она завоевала европейскую известность. Однако в России о ней не знали, и потому 13 марта 1891 года на первом представлении «Дамы с камелиями» петербургский Малый театр был наполовину пуст. «Однако уже первые ее реплики заставили публику настроиться, — писала О.Синьорелли. — Чем дальше, тем больше игра Элеоноры покоряла зрителей, брала их за живое. <...> Дузе не подражала своей героине, но, подхваченная порывом творческого вдохновения, сама становилась Маргерит. Ее внутреннее «я» сливалось в одно целое с интимным миром Маргерит, она жила ее жизнью без всякого усилия со своей стороны, без всякого притворства, без каких-либо актерских «находок». И поэзия, ставшая зримой реальностью, совершила чудо, — исчез языковой барьер, жизнь Маргерит стала жизнью всех зрителей, каждый мучился ее страданиями». <sup>21</sup> Эти же самые слова можно, собственно, отнести к любой роли Дузе.

На следующий день она играла Клеопатру, и театр был переполнен. На рисунке С.Эрбера нешаржированную Дузе — Клеопатру зрители забрасывают венками: «Итальянская звезда первой величины в Малом театре» — так карикатурист «Шута» охарактеризовал актрису. <sup>22</sup>

За этими ролями последовали Одетта, Чезарина, Ребекка в «Адриенне Лекуврер» Э.Скриба (совместно с Э.Легуве). Успех нарастал. М.Далькевич на обложке «Осколков» изобразил Дузе подлинной звездой, «промелькнувшей на театральном небосклоне Петербурга» — на рисунке она уносит с собой мешок денег и саквояж, полный поклонников. <sup>23</sup>

«Улетала» актриса в Москву. Карикатурист К.Чичагов в одном из сюжетов рубрики «Столичная жизнь» поместил Дузе — Маргариту Готье «проливающую слезы о своей уходящей жизни». Вместе с нею рыдают и зрители. В театре Ф.Корша, где проходили гастролы, от слез случилось наводнение. На рисунке в этом озере плавают утки. <sup>24</sup>

Московский рецензент С.Васильев, сравнивший двух великих актрис, писал о том, что Сара Бернар изображала Маргариту как «бытовую фигуру, местный тип, жизненно-верный до мельчайших деталей. <...> Это было очень хорошо. Очень виртуозно. Очень парижски-верно. Очень местно». Дузе «не изображает парижанку. Она читает между строк Дюма. Она создает образ более широ-



Элеонора Дузе.  
Карикатура М.Лилина. 1891.

кий, нежели создаваемый Сарой Бернар». <sup>25</sup> Это и понятно: С.Бернар — парижанка, исполняющая французскую пьесу. Кого же ей было играть? Но и французская женщина имеет сходство с женщинами других национальностей. Тем не менее, тот же С.Васильев, отметивший, что в Мирандолине Дузе была «итальянкой с головы до ног», не поставил ей этого в вину: «сколько правды, сколько бытовых оттенков в манерах, сколько женственной грации на фоне чертовой и расчетливой души». <sup>26</sup>

По окончании гастролей Дузе в Москву приехала французская оперетта. Этому событию посвящена карикатура М.Лилина «От великого до смешного — один шаг». На рисунке величественная Дузе и опереточный кордебалет. Подпись разъясняет: «Драматическая знаменитость г-жа Дузе уезжает, а на смену ей выступает французская оперетка г. Омона. Великая Дузе в течение недели *восхищала* сердца, а маленькие француженки будут *расхищать*

их целое лето. Раздолье москвичам». <sup>27</sup>

Гастролы Дузе в России, завершившиеся 27 января 1892 года, продолжались почти год — Харьков, Киев, Одесса, снова Петербург и Москва. Начинаящий карикатурист А.Зауерлендер, позже подписывавший свои работы псевдонимом Овод, поместил Дузе в «Обзорные важнейших событий года» — он изобразил ее ласточкой, возвращающейся в столицу. Карикатура сопровождалась пространной подписью: «Постом прилетела как первая ласточка артистка Элеонора Дузе. Вопреки поговорке, она делает в Петербурге настоящую весну для театралов и театров. Появляется она без всякого шума, а улетает при всеобщем сожалении. Во время гастролей Элеоноры Дузе Малый театр видел в своих стенах публику, никогда его не посещавшую». <sup>28</sup>

Для артистки приезд в Россию тоже имел большое значение. После него началась ее мировая слава.

В 1896 году Дузе снова в России. Но фантазия карикатуристов, изображавших великую актрису, как видно, иссякла. Даже С.Эрбер на этот раз не придумал ничего нового, повторив прием К.Чичагова со слезами. Он поместил бюст плачущей Дузе в огромную чашу, из которой текут потоком ее чистые слезы. Вокруг — рыдающая толпа благодарных зрителей. Подпись: «Внимательной водопроводной комиссии: новый кристальный родник, бьющий ради чистого искусства». <sup>29</sup> Этим все и ограничилось.

Прекрасную характеристику Дузе — артистке и человеку, — дал С.М.Волконский, хорошо знавший ее лично: «Ни одна артистка из известных людям нашего поколения, не сумела завоевать столько сердец, как Дузе. <...> Дузе — личность, характер; это — душа, ум. И все — своеобразно, и все — редчайшие качества. <...> Со страстной тоской ко всему, чего нет на земле, проходит она через жизнь, как жаждущая проходит по пустыне. Вытянутая шея, поднятый подбородок, измученный взор — так проходит она, и страшно ее окликнуть: она внушает бережность. И вот этот хрупкий сосуд своего существа, который она в жизни несет дрожащими руками, она его выносит на сцену — и с какой смелостью, с какой расточительностью к себе, с какой щедростью к другим!..» <sup>30</sup> С.М.Волконского дополнил Ф.И.Шаляпин: «Элеонора Дузе на сцене почти никогда не была актрисой, а тем именно лицом, какое она изображала». <sup>31</sup>

«Она самым ценным в личности считала то подлинное, что вырывалось наружу только при каких-то жизненных катастрофах, — писала исследовательница истории итальянского театра С.Бушуева. — Вопль человеческой сущности — вот что было для нее главным. <...> Вот почему “отрежиссированные” актрисой Дузе мелодрамы Дюма-сына превращались в трагедии, а ее героини из неврастеничек, какими изображали их почти все современницы Дузе, — в трагических героинь».<sup>32</sup> П.Н.Орленев писал, что она до такой степени потрясла его «своей вдохновенной, правдивой игрой, что я почувствовал: мне нужно либо уйти со сцены, либо найти в себе новое, свое, неповторимое...»<sup>33</sup>

С началом XX века появилось гораздо больше иллюстрированных журналов, в том числе юмористических. Наступал расцвет русского театра. Для карикатуристов гастролеры, даже великие, отходили на второй план. Тем более что их наезды в Россию уже не были новинкой. «Из вежливости» художники время от времени давали дружелюбные шаржи, впрочем, никак не характеризующие заезжих артистов. 8 февраля 1900 года Сальвини начал очередные гастроли в столичном Александринском театре. «По окончании спектакля вся труппа при поднятом занавесе чествовала артиста, — рассказывал репортер журнала «Театр и искусство». — Г-жа Савина держала изящный серебряный эмалированный венок, г. Давыдов благодарил “великого учителя” и, касаясь рукою земли, кланялся ему “до земли”. Сальвини, поцеловавшись с г. Давыдовым, растроганным голосом ответил речью на итальянском языке, сказав, что он счастлив был, получив приглашение приехать в Петербург, и награжден орденами свыше своих заслуг...» Здесь же помещена карикатура Олега Доброга, на которой Сальвини обнимается с Давыдовым. С галерки кто-то замечает: «Этого не задушишь! Не Дездемона...»<sup>34</sup>

Тот же художник шутит: «Я дважды видел Сальвини в роли Отелло: в 1882 году я смотрел его с 6-ой скамейки 5-го яруса; в 1901 году я смотрел его, примостившись к оркестру. Теперь я могу спокойно умереть». Но, судя по самой карикатуре, в первый раз, глядя сверху, ему удалось рассмотреть лишь ноги артиста, а во второй, снизу, — одни усы.<sup>35</sup> Автором последнего шаржа на Дузе, помещенного в «Искрах», был даже не русский художник, а итальянец. «В

этом году на выставке итальянских художников в Риме, — рассказывает подпись, — выставлены были карикатуры на известные личности литературного и театрального мира, которые имели огромный успех». На этой странице журнала Дузе в хорошей компании: Г.Д'Аннунцио, Моксканди, Дж. Пуччини и Р.Леонкавалло.<sup>36</sup>

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Росси Э. Сорок лет на сцене. Л., 1976. С. 28.

<sup>2</sup>Стрекоза. 1877. № 11. С. 1.

<sup>3</sup>Боборыкин П.Д. Росси в Петербурге и в Москве // Русские ведомости. 1878. 30 апреля. С. 1—2.

<sup>4</sup>Будильник. 1883. № 12. Вклейка.

<sup>5</sup>Внутренние новости // Голос. 1882. 26 февраля. С. 3.

<sup>6</sup>Там же // Голос. 1882. 5 марта. С. 3.

<sup>7</sup>Стрекоза. 1882. № 9. С. 1.

<sup>8</sup>Осколки. 1882. № 7. С. 1.

<sup>9</sup>Театр Парадиз // Театр и жизнь. 1890. 14 апреля. С. 1.

<sup>10</sup>Будильник. 1890. № 13. IV страница обложки.

<sup>11</sup>Осколки. 1890. № 8. С. 1.

<sup>12</sup>Васильев С. Представления Э.Росси // Московские ведомости. 1890. 12 апреля. С. 6.

<sup>13</sup>Будильник. 1891. № 10. С. 1.

<sup>14</sup>Будильник. 1890. № 16. С. 2.

<sup>15</sup>Н.Ч. Гастроли Эрнесто Росси // Южный край. Харьков. 1890. 5 мая. С. 2—3.

<sup>16</sup>Шут. 1896. № 7. С. 2.

<sup>17</sup>Развлечение. 1895 № 13. С. 1.

<sup>18</sup>Будильник. 1895. № 12. С. 12.

<sup>19</sup>Форш О. Собр. соч. в 8 тт. Т. 8.

М.—Л., 1964. С. 542—45, 547.

<sup>20</sup>Синьорелли О. Элеонора Дузе. М., 1975. С. 13—14.

<sup>21</sup>Там же. С. 48, 49.

<sup>22</sup>Шут. 1891. № 11. С. 2.

<sup>23</sup>Будильник. 1891. № 13. С. 1.

<sup>24</sup>Будильник. 1891. № 47. С. 12.

<sup>25</sup>Васильев С. Театральные и музыкальные известия // Московские ведомости. 1891. 4 мая. С. 5, 6.

<sup>26</sup>Васильев С. Театральные и музыкальные известия // Московские ведомости. 1891. 9 мая. С. 5.

<sup>27</sup>Будильник. 1891. № 18. С. 1.

<sup>28</sup>Стрекоза. 1893. № 2. С. 4.

<sup>29</sup>Шут. 1896. № 50. С. 2.

<sup>30</sup>Волконский С., князь. Мои воспоминания. В 2 тт. / Т. 1. М., 1992. С. 108.

<sup>31</sup>Шалапин Ф. Страницы моей жизни. М., 1990. С. 20.

<sup>32</sup>Бушуева С.К. Полвека итальянского театра. 1880—1930. Л., 1978. С. 59.

<sup>33</sup>Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим. Л.—М., 1961. С. 54.

<sup>34</sup>Театр и искусство. СПб., 1900. № 7. С. 143.

<sup>35</sup>Театр и искусство. СПб., 1901. № 12. С. 256.

<sup>36</sup>Театр. М., 1908. 13 марта. С. 19.

## НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

Джованни ПАСКОЛИ

(1855—1912)

### КОГДА-ТО

Когда-то — во сне, наяву? —  
Затеряна в памяти дата, —  
Любил я и ныне живу  
Любовью, мелькнувшей  
когда-то.

Счастливым, единственный  
год.  
О годы, изгнать не смогли вы  
Из десятилетий невзгод  
Тот год  
бесконечно счастливый!

Я прежде не прожил ни дня  
В такой безрассудной надежде,  
О сердце, такого огня  
Не знал я ни после, ни прежде.

Минута из многих минут,  
Растаявшая почему-то, —  
Мне годы тебя не вернут,  
Рожденная счастьем минута.

### ПРАЧКИ

Уж скоро год,  
как пахарь утром хмурым  
Распряг быков  
и плуг оставил старый  
Ржаветь под изморосью  
в поле буром.

С протоки,  
где белье полощут прачки,  
Размеренные слышатся удары,  
Протяжно, жалобно  
поют батрачки:

«Под свежим ветром  
облетели снова  
В саду деревья —  
плачу поневоле!  
Зачем ушел ты из села родного?  
Я без тебя как плуг,  
забытый в поле».

Перевод Романа Дубровкина



## Запрещенная поэма о Томмазо Кампанелле

Арлен БЛЮМ, Александр ГОРФУНКЕЛЬ

Публикуемая ниже поэма так и не увидела света. Корректурный оттиск ее обнаружен в архивных делах Санкт-Петербургского цензурного комитета за 1869 год, в папке, посвященной петербургскому журналу «Дело».<sup>1</sup> Цензор журнала, статский советник Н.Е.Лебедев, рассматривавший материалы, предназначенные для публикации в 12-й книжке журнала, оставил на корректуре ряд выразительных подчеркиваний и отчеркиваний, а также окончательную резолюцию: «По определению Комитета запрещено к печати. 12 ноября 1869 г.».

Причины запрета не названы, однако содержание самой поэмы, ее пафос, а также цензорские пометки позволяют предположить, что он руководствовался, должно быть, статьей 23 Устава о цензуре и печати: «Не допускать к печати сочинений и статей, излагающих вредные учения социализма и коммунизма, клонящиеся к потрясению и ниспровержению существующего порядка и водворению анархии».<sup>2</sup> Отнюдь не случайно поэма предназначалась к публикации в журнале «Дело», который причислялся цензорами к тем радикальным (в советской лексике — «революционно-демократическим») журналам эпохи 60-х годов, которые, наряду с «Отечественными записками» и «Современником», «...желают изменения самих основ общественного быта и государственного управления».<sup>3</sup>

Русская поэма написана в форме монолога самого Кампанеллы и отсылает нас к 1625 году. За плечами у него долгие годы, проведенные в неаполитанских тюрьмах после разгрома антииспанского заговора, пытки, о которых он неоднократно вспоминал в своих сочинениях. В поэме нашли отражение политические воззрения Кампанеллы — его протест против жестокого угнетения, против войны, которые ведут государи для приумножения своих владений. Сам факт обращения к образу автора «Города Солнца», великого итальянского мыслителя-утописта и поэта эпохи Возрождения, с одной стороны, чрезвычайно показателен, а с другой — загадочен. Дело в том, что

до 1869 года в России не существовало ни одного биографического очерка, ни одного специального исследования философских и политических воззрений Кампанеллы; более того — ни одна строка из его сочинений не была переведена на русский язык, хотя имя его все же изредка упоминалось в сочинениях русских мыслителей. И вдруг, сразу, как говорится, «без всякой подготовки», большая поэма о нем по-русски! Случай едва ли не уникальный в мировой литературной практике. Автор поэмы, судя по всему, был хорошо знаком с современной зарубежной литературой о Кампанелле и с его произведениями, в оригинале или в переводах на европейские языки.<sup>4</sup> Несомненный интерес представляет героический образ Кампанеллы, созданный в поэме. Особенно любопытно использование автором произведений гуманиста, прежде всего его писем и стихов. То место в поэме, где Кампанелла сравнивает свою трагическую судьбу с судьбами Сократа и Христа, восходит, по-видимому, к знаменитой фразе из письма Кампанеллы к герцогу Фердинанду II Медичи: «Век будущий рассудит нас, ибо нынешний распинает своих благодетелей; но потом они воскресают — через три дня или через три столетия». Но, пожалуй, самый разительный пример почти прямого цитирования сонета Кампанеллы «О корнях трех зол вселенной» — рассуждение в поэме о простом народе, не осознающем своей силы, слепо повинующемся угнетателям и обрекающем на гибель тех, кто заботится о его благе. Вот как звучит этот сонет в новейшем русском переводе С.П.Шервинского:

Огромный пестрый зверь —  
простой народ,  
Своих не зная сил, беспрекословно,  
Знай тянет гири, тащит камни,  
бревна,  
Его же мальчик слабенький ведет.  
Один удар — и мальчик упадет.  
Но робок зверь, он служит  
полюбовно,  
А сам так страшен тем, кто суесловно  
Его морочит, мысли в нем гнетет!

Как ни дивиться! Сам себя он мучит  
Войной, тюрьмой, за грош себя

казнит,

А этот грош король же и получит.  
Под небом всё ему принадлежит.  
Ему же невдомек. А коль научит  
Его иной — так им же и убит.<sup>5</sup>

Поэма написана свободным стихом — пятистопным ямбом (впрочем, не всегда строго соблюдаемым) и обнаруживает в авторе весьма искусного и опытного версификатора. Во многом он следует пушкинской традиции в русской поэзии и даже ставит пушкинские строки эпиграфом к поэме. Обнаруживается и прямая реминисценция пушкинских строк:

Он говорил о временах грядущих,  
Когда народы, распри позабыв,  
В великую семью соединятся.

В поэме:

Когда вражды между людей угаснут  
И все они в одну семью сольются.

К великому сожалению, установить имя автора запрещенной поэмы пока не удалось. На предварительную цензуру по вполне понятным причинам поэма представлена анонимно: по-видимому, редакция журнала предполагала опубликовать ее без подписи. Не упоминается она ни в мемуарах деятелей журналистики той эпохи, ни в других известных нам опубликованных материалах. Наиболее вероятными авторами могли быть два поэта, постоянно публиковавшиеся на страницах «Дела», — Д.Д.Минаев и И.В.Федоров-Омулевский. Однако в их поэтических сборниках, вышедших позднее, уже после отмены предварительной цензуры в России в 1906 году, а также в изданиях советского времени такой поэмы нет. Атрибуция в данном случае затруднена тем, что перед нами не автограф — тогда можно было бы попытаться установить авторство путем сличения почерков, — а корректурный оттиск. Атрибутировать же по «сходству идейных и стилистических особенностей», чем порой грешат иные литературоведы, часто попадая впросак, — путь чрезвычайно опасный и ненадежный, который не раз уже приводил к совершенно ошибочным «открытиям».

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> РГИА. Ф. 777. Оп. 2. Д. 76. Ч. 2.

<sup>2</sup> Изложение постановлений о цензуре и печати. СПб., 1865. С. 10.

<sup>3</sup> РГИА. Ф. 776. Оп. 4. Д. 264. Л. 35.

<sup>4</sup> Подробное об источниках, которыми мог пользоваться автор поэмы, в основном иностранных, см: Блюм А., Горфункель А. Запрещенная поэма о Кампанелле // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1977. С. 80—88.

<sup>5</sup> Кампанелла Т. Город Солнца. М., 1954. С. 165.

## КАМПАНЕЛЛА

(Эпизод из истории итальянского  
Возрождения)

Да здравствует солнце!  
да скроется тьма!

Сегодня минул двадцать пятый год,  
Как я сижу в тюрьме. Легко сказать!  
Сюда вошел я молод, полон силы;  
А отворись передо мной тюрьма,  
Я выйду слабым, дряхлым стариком,  
Быть может, неспособным к делу

жизни,  
А годным лишь на корм червям  
могилы.  
Я чувствую, как с каждым днем  
слабеет

Дыхание и тело у меня  
Без благодатного притока света  
И воздуха, — казалось, уж пора бы  
Зажить следам семи несносных

пытков.  
Но нынче в ночь опять приснилось  
мне,

Что я в застенке; руки за спиною  
Прикручены веревкой; наверху  
Над головой моею заскрипел  
Железный блок, в нем свистнули  
ремни, —

И кости хрустнули в моих руках.  
От собственного стога я проснулся;  
Я был в жару, и все суставы ныли.

Но пусть года мне разрушают тело,  
Лишь не дряхлел бы дух, не стыло  
сердце,

И понимал и чувствовал я так же  
Страдания и радости людей,  
Их нужды и стремленья, и надежды!  
Лишь не поникла б в одряхлевшем  
теле

Ты, сила воли, мощное крыло,  
Носящее наш дух превыше праха!  
Тебя во мне ни пытки не сломили,  
Ни долгие тюремные года.  
Неужто жалкой старости рука  
Тебя подкосит? — Тверд еще мой  
дух,

И мысль жива. Когда она витает  
В грядущем и читает в нем судьбы  
Далеких поколений, — я снова  
молод

Сердцем; нет ни старческих недугов,  
Ни дряхлости; опять с мечом в руке  
Способен я идти в горячий бой  
С могучим злом, — один из тех боев,  
Что приближает к нам святое время,  
Когда вражды между людей угаснут,  
И все они в одну семью сольются,  
Свободны, мудры, счастливы и  
равны; —  
И вечный мир обнимет шар земной.

А между тем еще везде кипит  
Вражда и ненависть. Потоки крови  
Повсюду льются. В эту четверть  
века,

Что я отторгнут от живых людей,  
Ход мира мало изменился. Так же  
В Италии и короли и папы  
Между собой делили землю эту,  
Облитую на каждом шаге кровью  
Народов, им подвластных. Так же  
слепо

Народы шли, куда их направлял  
Венчанный случай. Так же, на минуту  
Прозрев, они внезапно волновались,  
Старались вырвать у насилья бич,  
Над ними занесенный, и — не в силах  
Зла одолеть — в борьбе изнемогали  
И падали. По-прежнему, союзы  
Между владык, без спроса их  
подвластных

На их же гибель затевались.  
Жадность

И властолюбье связывала их —  
И разрывали. Добрый друг сегодня  
Назавтра становился ненавистным  
Врагом. Опустошительным потоком  
То с юга двигалась война на север,  
То с севера на юг; так гонит ветер  
По морю волны, тешась их

покорством.  
По-прежнему судить над верой,

мыслью  
Съезжались соборы, и кипели  
В них споры о значеньи мертвых  
букв,

Как новых узак для народной жизни,  
И лучший дар, природою нам  
данный,

Проклятью предавался чистый разум,  
Во все одежды облекалось зло;  
Во имя всех святых людских  
творило

Позорные и черные дела.  
Учение равенства и любви  
В сердцах нечистых и корыстных  
стало

Орудием вражды, порабошенья  
И мрака. Слово лютой зверь  
Повсюду жизнь душило изуверством  
И ум ковало. Целые страны,  
Цветущие, как сад, в одно большое  
Пожарище обращены, в пустыню  
Безлюдную, бесплодную. Во имя  
Того, кто говорил, что нету выше  
Греха, как дух гасить, пылали  
Костры, и в их дыму хотели  
Душить на веки смелый дух свободы  
И знания. Во имя христианства  
Натачивали подкупной кинжал  
Для властолюбья дикие монахи.  
На месте том, где некогда стоял  
Неронов цирк, в котором тигры  
рвали

В арене первых христиан, теперь  
Воздвигнуто иное здание  
Священное, где христиан терзают  
Такие ж христиане.

В тюрьме я встретил новый век;  
В тюрьму же весть ко мне дошла  
О смерти тех людей, которых имя  
По всей земле так громко

раздавалось,  
Окованное темным суеверьем,  
Закалено упрямством непокорным,  
Застыло сердце черство Филлиппа,  
И он свой многолетний бич,  
Что скипетром он звал, оставил  
сыну, —

И тот его почти уж двадцать лет  
Неловко держит.  
...Умерла Елизавета, —  
и Генриха французского сразил  
Кинжал убийцы. Кровь его  
Отбрызнула на ту же  
Кровавую испанскую порфиру.

Отторгнутый от всех и одинокий,  
Я не один, когда мое перо  
Передаст бумаге то, что зреет  
В моей душе. Мне кажется, вокруг  
Теснятся люди, затаив дыханье,  
Безмолвствуют, — и жадно мне  
внимают,  
Глашатаю с печатью на устах,  
Воителю без брони и меча,  
Свободному в невольнических узак.

Пусть меч мой отнят у меня врагами,  
Бороться не устану я со злобой  
И глупостью.

Пускай меня сковала власть земная,  
Нет власти на земле, чтоб дух  
сковать.

И скованный, над всем земным  
простором

Витаю я; и скованный, творю  
Обители блаженства, братства мира  
На всем его просторе необъятном.  
Обновлена моею мыслью, ясно  
Вся жизнь земная восстает вдаль  
В своем грядущем блеске,  
Как из долины, обнятой туманом,  
Виднеются в сияньи выси гор,  
Так я из сумрака своей тюрьмы  
Тебя в твоём сияньи вечном вижу,  
О Царство Солнце,  
Обнявшее всю землю!  
Туда, туда скорбящие народы!  
Там царство мира, счастья и свободы.  
Один порыв — один порыв могучий!..  
И мрак долин останется за вами,  
И солнце озарит вас всех, туда!

Но кто же, кто послушается зова?  
О, если б современники мои  
Могли меня понять, я здесь не чах бы  
Забывтый, брошенный!

...Несчастливая толпа,  
Как глупый вол, своей не знает силы,  
И в тяжкое ярмо само покорно  
Влагает шею, — и ребенок малый  
По произволу ею управляет,

А много ль нужно?  
 ...Народ в привычном страхе,  
 Доставшемся ему от дедов,  
 Не видит, что та власть,  
 Которой он боится как дитя,  
 Сама пред ним полна того же страха.  
 Как малое дитя к игрушке  
 Привлечено лишь пестротой красок,  
 Так и толпа благотворить готова  
 Все то, что пышно рядится.  
 Когда же ты, народ, уразумеешь,  
 Что все, что есть вокруг тебя,  
 Твое законное от века достоянье?

Когда ж людей,  
 Которые тебе напоминают,  
 Как ты силен и властен, перестанешь  
 Ты отдавать своим врагам на жертву?  
 До сей поры Сократов отравляют,  
 До сей поры есть крест для Иисусов  
 И темная толпа кричит: распни,  
 Распни его и отпусти Варраву.  
 С тех пор, как эти стены заключили  
 Меня в свои холодные объятия,  
 Не мало я узнал грехов,  
 Свершенных неразумием и мраком  
 Над мудрыми носителями света  
 И разума! Еще их гонят всюду.  
 Ни родина для этих лучших  
 Своих сынов приюта не дает, —  
 Ни страны чуждые, где они просят  
 Гостеприимства одного.

...Так, после долгих  
 Скитаний и преследований пал,  
 Исполнен героической печали,  
 Джордано Бруно, — и ему костер  
 Поставили его единомысленцы.  
 Так бедный юноша Ванини  
 Невежеством и ханжеством истерзан  
 В чужой Тулузе, не свершив  
 И половины своего призванья.  
 На слово правды слепо негодуя,  
 Язык из уст его живых  
 Жестоко вырвали. Но слово живо,  
 И самые мучения его  
 Великим словом будущего станут.  
 Недавно весть ко мне дошла,  
 Что и великий Галилей  
 Преследуем враждой. Не мудрено:  
 Невежеству мудрец — бельмо в глазу.

О, сколько зла творится  
 Людью от недоразумения. Порой  
 Невольно думаешь, что человек  
 Родится злым, конца не видя злу.  
 Но прав Сократ: всему виною  
 Неведенье иль глупость.  
 Мне говорят, что я хотел  
 Затем лишь край родной освободить  
 От чуждого владычества, — чтоб  
 властью

В нем завладеть, и править  
 Им произвольно.  
 ...Да, я хотел  
 Из жадных рук одних  
 Предать его в другие руки,  
 Такие ж жадные. Да, я мечтал  
 О власти, — но о той лишь власти,

Что покорять себе умеет  
 Умы и с ними  
 Сердца людей.  
 ...И не одно ль и то же,  
 Что Гогенштауфен, иль Арагонец,  
 Филипп Испанский,  
 Иль Французский Генрих,  
 Иль будь какое хочешь имя?  
 Не из-за имени ж вести борьбу:  
 Ведь сущность дела та же  
 Осталась бы — немножко лучше,  
 Немножко хуже, вот и все!  
 Они одним лишь заняты, чтоб дальше,  
 Народ свой не пускать, —  
 Чтобы его слепым ко благу сделать,  
 Тушить в нем разум, волю ослаблять, —  
 И в стаю  
 Домашенно покорного скота  
 Порабовать людей.  
 ...Кровавый пот народа,  
 Его бессонный тяжкий труд  
 Дает им средство только тешить  
 Свой произвол. Обманутый, идет  
 Он поражать свободу  
 Других народов, чтоб и слуха  
 Не доносилось до него,  
 Что есть иные у людей желанья,  
 Чем у рабов.  
 И разум, и мечты мои твердили:  
 «Старайся всеми силами, Томасо,  
 Хотя в одном углу земли  
 Осуществить, что создается строиню  
 Твоею мыслью,  
 Быть может,  
 Тебе удастся видеть  
 Хоть где-нибудь людское счастье».  
 Не власти я хотел, хотел свободы,  
 Народу говорить, открыто, прямо, —  
 Собрать вокруг себя людей,  
 Которым бы была понятна  
 И дорога об общем благе мысль, —  
 И вместе мы, слив и опыт,  
 И знания, и чаянья души,  
 Пошли б по городам и селам  
 Звать всех к попытке мира,  
 Гармонии и счастья.  
 К нам повсюду  
 Примкнули бы простые  
 И гнетом не убитые сердца.  
 ... Чем выше и светлее мысль,  
 Тем смыслу общему понятней.  
 Дальнейшие стремленья мудреца  
 С простейшим сходятся желаньем  
 Простого человека...  
 Но слову истины нельзя  
 Свободно раздаваться. Только ложь  
 Во времена глухого мрака  
 Себе то право прихвативши,  
 Людей свободно совращает  
 С прямой дороги.

Темно, уныло наше время,  
 Гонима всюду мысль, гонимо слово.  
 Но вдалеке как будто  
 Уже виднеется заря рассвета.  
 А что веков  
 Прошло в глухом и душном мраке!  
 Казалось, разум

На век покинул головы людские,  
 И царствовали ложь, да злоба,  
 Да предрассудок дикий и свирепый.  
 Порою думается, эти  
 Гонения и казни, эти войны,  
 Что видим мы теперь, —  
 Последние, напрасные усилья  
 Остановить людскую мысль и счастье.  
 ...Все чаще  
 На сумрачной стене преданья  
 Которую, как бы стеной темничной,  
 Окружено все человечество, —  
 все чаще  
 Видны пылающие строки,  
 Как та, что предвещала  
 Погибель Валтасару  
 Среди его безумных пирований.  
 Те надписи понятны лишь немногим,  
 А для толпы софистов  
 Своекорыстно изъясняют их.  
 ...Мы — те  
 Таинственные руки...  
 ... Их всех  
 Отсечь не может сила.

Пусть строят душные темницы,  
 Пусть воздвигают эшафоты, плахи,  
 Пускай костры раскладывают всюду!  
 Как у дракона в старых сказках  
 За каждую отсеченной главой  
 Другая вырастала, —  
 Так из среды народа  
 На смену каждой  
 Снесенной головы  
 Являются будут новые пророки.  
 Из пламени костров,  
 Как феникс, дух свободы  
 Бодрей воспрянет в новой силе.

*Публикуется с сохранением  
 орфографии и пунктуации оригинала.*



## ЦЕХ ПЕРЕВОДЧИКОВ

# Мария Ливеровская

(Краткий очерк жизни и творчества)

Евгений БЕЛОДУБРОВСКИЙ

Среди нас была одна женщина, не только умственно, но и душевно богато одаренная. Она переводила песни провансальских трубадуров, «Новую жизнь» Данте и с большим музыкальным и словесным изяществом переладала старинные французские романсы.

*Б.М.Эйхенбаум. Мой современник (1929)*

30 августа 1923 года в петроградской «Красной вечерней газете» появилась скромная (без подписи) заметка — некролог «М.И.Семенова-Ливеровская»:

«После тяжелой болезни скончалась на 41 году известная переводчица и профессор Института Живописи Слова по кафедре западно-европейской литературы М.И.Семенова-Ливеровская.

По окончании университета покойная некоторое время преподавала на Высших женских курсах, а с 1917 года по 1921 год занимала кафедру литературы в Самарском университете. Из наиболее крупных переводных работ М.И. критикой были отмечены переводы поэмы «Новая жизнь» Данте, переводы провансальского поэта Мистрала, современной немецкой писательницы Рихарды Гух,<sup>1</sup> известного французского романиста Ромен-Ролана<sup>2</sup> и др.»

«Немного, но многое...» — сказали бы толковые латинисты-классики. На первый взгляд здесь все правильно: двойная фамилия, возраст, образование, профессорское звание, этапы творческой карьеры. Однако по отношению к Марии Ливеровской все эти правдивые сведения кажутся поверхностными и пресными, ибо едва ли не за каждой строкой текста, обычного для «жанра» некролога, таится загадочная жизнь и судьба женщины, которую современники называли самой красивой и одаренной женщиной Петербурга, олицетворяющей собой особый тип личности, сформированный русским Серебряным веком.

\*\*\*

Мария Исидоровна Ливеровская родилась в Петербурге 16(28) января

1879 года в семье правителя канцелярии Петербургского учебного округа Министерства народного просвещения Исидора Петровича Борейши (1841—1907).<sup>3</sup> Квартира большой семьи Борейш располагалась в первом этаже, прямо напротив Ректорского флигеля, где годом позже в семье Бекетовых родился Александр Блок. Мария Борейша закончила Смольный институт с Большой золотой медалью и брошью<sup>4</sup> и в возрасте 19 лет вышла замуж за младшего лекаря кронштадтского военного госпиталя А.В.Ливеровского (1870—1942), который вскоре стал врачом Морского корпуса в Петербурге. В те годы Алексей Васильевич уже совершил свое первое кругосветное путешествие. Молодые люди, оба незаурядные личности, воспитанные в среде прогрессивной петербургской интеллигенции,<sup>5</sup> горячо любившие литературу и искусство, театр и живопись, поселились в квартире Ливеровского на Васильевском острове (11-я линия, 4, квартира 40) и стали жить открытым домом, умело сочетая полусветский быт с домашними заботами и воспитанием троих детей. Их можно было встретить в фойе Большого и Малого залов Филармонии, на рождественском балу в Морском корпусе, на премьере в Театре Веры Комиссаржевской и в Александрино.

Позже Мария Ливеровская стала часто бывать в редакции «Северных записок» в Саперном переулке и «Русской мысли» на Фонтанке. В летние месяцы чета Ливеровских с детьми жила на берегу Финского залива у Большой Ижоры, в чудном селе Лебяжье, где у отца Алексея Васильевича, главного егермейстера императорского двора Василия Егоровича Ливеровского, был большой дом. Туда съезжались их петербургские друзья и коллеги со своими детьми.

Этнограф и историк Нина Ивановна Гаген-Торн, дочь знаменитого петербургского хирурга и сверстница сыновей Ливеровских, писала:



А.В. и М.И.Ливеровские.  
1905.

«У Ливеровских в Лебяжьем была небольшая усадьба. Там у Марии Исидоровны — центр дачной молодежи <...> Неподалеку от жилого дома, в риге, устраивалась сцена <...> Со сцены часто звучали стихи Александра Блока, Ахматовой, Бальмонта, переводы с романских языков, причем Мария Исидоровна сама читала свои переводы с романских, немецкого, норвежского и даже шведского языков...»<sup>6</sup>

Без преувеличения можно сказать, что все участники вечеров Ливеровских подчинялись природной одаренности Марии Ливеровской, ее обаянию, игре ума. Все восхищались ее талантом певицы и переводчицы, ее скромностью, любовью к жизни и красотой. (Природа дала ей необыкновенные, огненно-рыжие волосы, светло-голубые глаза, высокую и стройную фигуру, прекрасный голос). Были, конечно, и недоброжелатели — особенно из числа дам, открыто завидовавших ее находчивости, остроумию, артистичности и

умению одеваться. Их раздражал ошеломительный успех «рыжекосой и экстравагантной» Марии Исидоровны у мужчин...

Одновременно Мария Ливеровская самостоятельно изучает итальянский и испанский языки, совершенствует свой талант певицы, берет уроки музыки и танца, настойчиво переводит с французского и немецкого, чувствуя в этом свое призвание... Из года в год (до самой весны 1917 года) четыре раза в месяц по средам в квартире Ливеровских собирались на журфиксы военные, врачи, молодые ученые, петербургские поэты, литераторы, актеры, художники, музыканты. Многие приезжали под вечер, прямо из театра или концерта, полные впечатлений. И не разезжались до раннего утра... Иногда ставились домашние спектакли, устраивались чтения стихов: звучали имена Зинаиды Гиппиус, Блока, Бальмонта, Леонида Андреева, модных тогда Кнута Гамсуна, Метерлинка, Стриндберга, Ибсена... Однажды к ним в дом явилась группа акмеистов почти в полном составе во главе с Николаем Гумилевым: Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Сергей Городецкий, Михаил Лозинский. Многим запомнился театральный журфикс с участием Бориса Глаголина и труппы Малого театра, гастролировавшего в Петербурге. Отдельные собрания посвящались особым литературным событиям. Старшему сыну М.И.Ливеровской Юрию запомнился также осенний вечер, целиком посвященный Александру Блоку: его мать допоздна читала «Итальянские стихи», только что вышедшие из печати.

В июле 1907 года Мария Ливеровская, желая стать вольнослушательницей романо-германского отделения, подает прошение на имя ректора Петербургского университета. Довольно дерзкий и не совсем обычный поступок! Формально, после 1905 года, женщинам в виде исключения разрешалось поступать в российские университеты. Но случилось это чрезвычайно редко, — разрешения выдавались весьма неохотно. И все-таки прошение Марии Ливеровской было удовлетворено.<sup>7</sup>

\*\*\*

Первая половина 1910-х годов — пора расцвета русской классической филологии и романо-германистики. В Петербургском университете царствовала школа Александра Веселовского и Владимира Ламанского. Тон задавали их первые ученики, про-

фессора и приват-доценты: В.Ф.Шишмарев, Ф.А.Батюшков, И.М.Гревс, Д.К.Петров, Е.И.Аничков, С.Ф.Булич, А.К.Тиандер, С.А.Адрианов, Ф.Ф.Зелинский, А.А.Бодуэн де Куртенэ, Л.М.Щерба и др. Всей этой когортой ученых мужей и знаменитостей руководил декан историко-филологического факультета, талантливый романо-германист и обаятельный человек, профессор Федор Александрович Браун, любимый учитель Марии Ливеровской, вскоре ставший и ее научным руководителем (именно ему будет посвящен перевод «Новой жизни» Данте).<sup>8</sup>

Прирожденный лингвист и знаток европейских языков, вольнослушательница Мария Ливеровская довольно быстро достигла больших успехов в изучении редких и сложнейших образцов средневекового романо-германского эпоса (по воспоминаниям современников, она знала 17 языков). Ее успехи восхищали как педагогов, так и многих коллег и сокурсников. Среди них были и будущие известные ученые, писатели и литературоведы: Константин Мочульский, Алексей Гвоздев, Виктор Жирмунский, Григорий Гуковский, Сергей Балухатый, Сергей Боткин, Александр Смирнов, Борис Кржевский, два брата Шкловских (Владимир и Виктор), три брата Гиппиус (Александр, Василий и Владимир) и многие другие. Все эти молодые люди сразу стали постоянными посетителями городских журфиксов у Марии Исидоровны и ее мужа и летних вечеров в Лебяжьем,<sup>9</sup> где «...царила полная непринужденность и веселье. Пели, играли на рояле, танцевали, декламировали, играли в игры. За ужином кто-нибудь говорил спич, конечно, веселый. Однажды Жирмунский и Мочульский сказали речи по латыни, и Мария Исидоровна им ответила тоже по латыни. Алексей Васильевич, блистающий остроумием, всех по очереди поддевал, но на него никто не обижался — обаятельный человек — он был любим всеми» (из неопубликованных воспоминаний Н.М.Аничковой<sup>10</sup>).

20 января 1911 года Борис Эйхенбаум сообщает в одном из писем родителям в Воронеж:

«...У Ливеровских ставится пьеска Ростана «Два Пьеро» в переводе Щепкиной-Куперник... Там всего три роли: Два Пьеро и Коломбина. Коломбину играет Мария Исидоровна, одного Пьеро наш студент Гиппиус, другого — я...»<sup>11</sup>

Осенью 1911 года на романо-германское отделение поступил и Осип Мандельштам. В одном из частных

собраний хранится экземпляр его сборника «Камень» с дарственной надписью («Марии Исидоровне — автор»), датированной 1913 годом.<sup>12</sup>

А вот еще одно ярчайшее свидетельство театральных (но, прежде всего, жизненных, реальных) переживаний и пристрастий этой необыкновенной женщины: ее письмо к драматургу А.И.Косоротову,<sup>13</sup> написанное сразу же после премьеры спектакля по его пьесе «Мечта любви», сыгранного на сцене Петербургского Театра комедии и драмы на Моховой:

«Санкт-Петербург. Морской Корпус.

Помните ли Вы, Александр Иванович, встречу нового 1908 года на Петербургской стороне в нескольких необычном для Вас обществе, где только двое вам были знакомы? Помните женщину, которая пела, плясала и казалась такой зажигательной, веселой?

Помнится, мы все желали Вам снова написать что-нибудь хорошее после «Весеннего потока».<sup>14</sup> Сегодня я, несмотря на кучу дел и забот, пошла смотреть Вашу «Мечту Любви».<sup>15</sup> И вот я одна дома сижу и не могу успокоиться, не могу прийти в равновесие. Так много струн задела во мне она, так много в душе разбудила <...> Не могла отказаться от желания написать Вам эти несколько строк. Если бы я могла писать, если бы могла выразить, высказать всю силу пережитого в моей еще не очень длинной, но такой сложной жизни. Я дерзала на всё, я черпала полноту жизни и ни в одной любви, ни одна область не осталась для меня чуждой. <...> Я живу только жизнью духа, правда, никогда он не горел во мне так ярко, но это так негармонично в молодом и здоровом существе! Если я когда-нибудь Вас встречу, мне захочется сразу и откровенно поговорить с Вами. А имя мое Мария Исидоровна Ливеровская».<sup>16</sup>

В 1911 году Мария Ливеровская в компании со своими молодыми сокурсниками — Мочульским, Жирмунским, Гвоздевым — и еще с двумя барышнями-бестужевками предприняла поездку в Германию, в Мюнхен и Берлин, где курс по истории немецкой литературы читал профессор Эрих Шмидт (1853—1913) — издатель писем одной из выдающихся женщин эпохи немецкого романтизма Каролины Шеллинг-Шлегель (1763—1809). Познакомившись с Марией Исидоровной, Эрих Шмидт подарил ей эту книгу, которая пол-

ностью захватила ее душу, вызвала неподдельное восхищение судьбой и характером Каролины — это была близкая ей стихия... У Ливеровской тут же появилось естественное желание перевести эти письма, дабы ознакомить с ними русскую публику. Вскоре Мария Исидоровна обращается к редактору журнала «Русская мысль» Любови Яковлевне Гуревич (через Б.М.Эйхенбаума — родственника Л.Я.) с предложением опубликовать перевод писем Каролины Шеллинг-Шлегель со своим предисловием и комментариями. Предложение было принято с энтузиазмом.

«...Я теперь вся полна Каролиной,— пишет Ливеровская Л.Я.Гуревич весной 1913 года. — Читаю ее письма, проникаюсь ею всем своим существом. Напишу статью скоро и с замираньем сердца Вам ее передам...»<sup>17</sup>

Перевод писем вышел в мартовской книжке «Русской мысли». Некоторые строки предисловия Марии Ливеровской, отражающие характер и тип Каролины Шеллинг, могут быть отнесены и к самой переводчице: «...Редкая женственность и яркий мужской ум, остроумие, живость речи, в связи со спокойными, исполненными грацией движениями и во всем существе пленительная гармония — вот что покоряло ей все сердца и будило интерес и влечение к ней в романтиках, так высоко ценивших в женщине высоко развитую личность...»<sup>18</sup>

\*\*\*

В начале 1912 года по настоятельному предложению двух столпов российской романо-германистики В.Ф.Шишмарева и Ф.А.Брауна, Мария Исидоровна принялась за исследование французской песни-сказки XIII века «Об Окассене и Николетт», сохранившейся только на старошвейцарском наречии. Для этого нашей вольнослушательнице пришлось не только самостоятельно освоить язык оригинала, но и впервые перевести на русский язык труднейший (проза, стихи и песни) текст, а также составить научный комментарий, авторитетный (согласно традициям «школы Веселовского») в историческом, поэтическом, стилистическом и лингвистическом отношении. «Самую большую трудность представляет из себя язык или стиль повести, простой, наивный, местами даже неуклюжий, как в прозе, так и в стихах... — замечает М.Ливеровская, предваряя свой перевод. — Подкупающая четкость и простота

языка достигается здесь путем упорного труда и контроля над собой!»

11 марта 1913 года на специальном заседании Неофилологического общества при Санкт-Петербургском университете собравшиеся постановили опубликовать этот перевод памятника в ближайшем номере «Русской мысли», а затем издать его отдельной книжкой. Позднее, в 1935 году в издательстве «Аса-



М.И.Ливеровская.  
1913.

demia» вышел этот перевод Ливеровской, но уже с комментарием ее выдающегося сокурсника, профессора Александра Александровича Смирнова. Остается добавить, что выполненный Ливеровской перевод песни-сказки «Об Окассене и Николетт» до сего времени остается единственным и непревзойденным и включен в состав хрестоматий по зарубежной литературе. Рецензируя перевод «Окассена...», Виктор Максимович Жирмунский, будущий академик, а тогда ее университетский товарищ и близкий друг дома, писал, в частности: «Задача переводчика песни-сказки кажется нам не очень легкой. Современный русский язык, не знавший в прошлом такой поэзии, еще не был обработан в этом направлении, и создавать единство стиля, хотя бы отдаленным образом отражающее характер подлинника,

предоставляется всякий раз индивидуальной поэтической фантазии переводчика. Г-жа Ливеровская построила стилистическое единство русского «Окассена...» на детской наивности, нежной простоте, синтаксической незамысловатости средневекового памятника... Перевод очень точен и с удивительной художественной чуткостью передает оттенки старофранцузского... Имя переводчика, достаточно известное в кругах интересующихся литературой, приятно снова встретить в связи с таким высококультурным делом...»

И действительно, имя Марии Ливеровской как переводчика было к тому времени весьма и весьма известным. Еще в 1908 году ей принесли популярность и славу (и даже премию в 500 рублей) переводы известного вокального цикла Шуберта — Мюллера «Прекрасная мельничиха», опубликованного в Москве в иллюстрированном проспекте концерта певицы Олениной Д'Альгейм в зале Дома песни на Плющихе. Позже, среди переводимых ею авторов были: Бертран де Борн, Франсуа Вийон, Маргарита Наваррская, Вердаге-и-Сантало, Фредерик Мистраль; Гете, Гейне, Рикарда Хух; Китс; филологи-романисты Жозеф Бедье и Карл Фосслер. Предпринимались даже попытки перевести «Калевалу» и многое другое. В большинстве своем эти переводы либо не опубликованы, либо опубликованы анонимно.

В январе 1912 года Мария Ливеровская закончила университет. Ее защита на соискание степени магистра романо-германской филологии была совершенно необычной. Во всяком случае, в стенах университета никогда не происходило ничего подобного. Защита происходила вечером в большом зале университета. Председательствовал Ф.А.Браун. Собралось большое количество гостей, родных Марии Исидоровны, сокурсников и друзей. Перед началом присутствующим раздали ноты и тексты стихов. Соискательница вышла на сцену в открытом малиновом платье, украшенном розой. В течение всего вечера она исполняла песни провансальских французских трубадуров (тема ее диплома) в собственном переводе, перемежая каждый «номер» изложением своей теории провансальского стихосложения. Защита, получившая оценку «отлично», прошла под гром аплодисментов. Все последующие годы Ливеровская, служившая штат-



ной преподавательницей зарубежной литературы в ряде петербургских женских гимназий и на Высших женских курсах Н.П.Раева, не покидала стен родного университета. В начале 1912 года она становится членом Неофилологического общества при Санкт-Петербургском университете.

«Записки Неофилологического общества» за 1911—1916 годы свидетельствуют об активном участии Марии Ливеровской в его научной и творческой деятельности. Она выступала в прениях, неоднократно делала доклады. Многие современники, и в частности Борис Михайлович Эйхенбаум, считали Марию Исидоровну «душой» Общества.

\*\*\*

Горячей и артистической натуре Марии Исидоровны всегда были по сердцу веселый нрав итальянцев, их язык, древняя история, фольклор, песни и даже — кухня. Все заграничные путешествия она начинала и заканчивала в Италии. Неоднократно бывала во Флоренции, на родине Великого Данте, и в Равенне — в храме-пантеоне Санта-Кроче, где покоится его прах. На могиле поэта выбита надпись «Onorate l'altissimo poeta» («Почтите высочайшего поэта!») — эту строку из «Божественной комедии» соотечественники Данте отнесли к самому поэту. В ее комнате на письменном столе стоял бюст Данте из черного мрамора. Особое место в ее книжном собрании занимали альбомы с видами городов Италии. Была даже особая коллекция гравюр и рисованных портретов, изображающих автора «Новой жизни» и «Божественной комедии» и иллюстраций к ним. Эту коллекцию Ливеровской подарил Александр Ротштейн, очередной поклонник и друг ее мужа, записной холостяк, профессор Военно-медицинской академии, полевой врач и поэт.

К изучению жизни и творчества Данте Марию Ливеровскую, скорее всего, подвигнул В.Ф. Шишмарев, читавший на факультете курс по истории литературы раннего итальянского Возрождения и — отдельно — руководивший специальным семинаром по «Новой жизни» Данте. Он обратился к своей талантливой студентке, зная ее пристрастие ко всему итальянскому. Порукой этому предложению послужил и высокий научный результат, достигнутый М.И. Ливеровской в переводе старинного текста, каким был «Окасен и Николетт», а также ее иссле-

дования творчества провансальских и итальянских поэтов-трубадуров.

С другой стороны, первый русский перевод «Новой жизни», сделанный А.П. Федоровым и опубликованный в 1895 году, совершенно не удовлетворял ни читателей, ни ученых. Кроме того, не существовало и серьезного научного историко-биографического комментария, достойного как самой «Новой жизни», так и ее великого автора.

Ливеровская приняла предложение Шишмарева и погрузилась в кропотливую исследовательскую работу, взяв за основу самый авторитетный текст «Новой жизни», изданный немецким ученым и знатоком дантовских рукописей Карлом Вигте (1800—1883).

«Приступая к переводу “Новой жизни” Данте, — отмечала Ливеровская, — я натолкнулась на те же затруднения, с которыми мне пришлось бороться при моих попытках передать на русском языке песни трубадуров или рыцарский куртуазный роман в стихах — Окасен и Николетт. Это — отсутствие в русском языке куртуазно-рыцарской терминологии. Приходится руководствоваться лишь собственным чутьем, прибегать к описательным оборотам...»

Между тем пришли совсем другие времена и заботы: Первая мировая война, события 1916—1917 годов, эвакуация и поспешный переезд университета из военного Петрограда. Историко-филологический факультет обосновался в Самаре, откликнувшись на просьбу тамошнего градоначальника и земства. Мария Исидоровна с младшим сыном Алексеем тоже отправилась в Самару, где у нее жили родственники по мужу — Мирковичи. Свою роль сыграло и то, что ее неутомимая натура требовала новых впечатлений. Осенью 1917 года в Самаре был основан Историко-филологический институт, вскоре получивший университетский статус. В честь открытия нового университета в его библиотеку поступило 12 тысяч томов из Петрограда лично от П.К. Симоны, одного из старейших членов Неофилологического общества.

Несмотря на военное положение, близость фронта, смены властей, Самара долгие многих других волжских городов оставалась стойким оплотом сопротивления большевикам: здесь упрямо заседала городская дума, работало Учредительное собрание, земство, на страже города стояли полки белочехов, отряд полковника Каппеля и так называемая По-

волжская народная армия КОМУЧА (Комитета членов Учредительного собрания). Сохранившиеся разрозненные экземпляры самарских газет тех лет насыщены сведениями о культурной жизни города: работали театры, клубы, на центральной площади проводились Дни просвещения, которые устраивал новый Самарский университет. Имя доцента, затем — профессора Марии Ливеровской было широко известно в городе.

К этому, «самарскому» периоду жизни Марии Исидоровны относятся воспоминания Марии Мухановой (в то время — школьницы, подруги дочери Марии Исидоровны — Татьяны), написанные в 1975 году:

«Я пришла и смотрела долго,  
Как катилась в сизую даль  
По-весеннему синяя Волга,  
И таяла в сердце печаль.

Умирили грустные льдинки  
В голубой прозрачной волне...  
Это видела я на картинке,  
Или, может быть, просто во сне...

Только странно все было  
знакомо:

И синеющие леса,  
И береговые изломы  
И песчаная полоса...

Кругом смеялись люди, —  
И в душе была тишина.  
И, казалось, моею будет,  
И моею также — весна.

Милой ясной девочке, у которой, конечно, скоро тоже будет весна, но не последняя, а первая! Это Мария Исидоровна написала мне в альбом, который, к сожалению, погиб в 1935 году. А стихи эти были написаны, вероятно, вот по какому поводу: у нас в школе устраивался литературный вечер силами учащихся, сами шили костюмы и клеили из ватмана декорации — колонны, портики, по программе должны были исполняться фрагменты из «Антигоны» Софокла. Но нам потребовался художественный руководитель, и мы обратились через подругу мою, Таню Ливеровскую, к ее маме профессору литературоведения Марии Исидоровне Ливеровской.

Я была Антигоной, а Надя Голванова моей сестрой Исменой. Мария Исидоровна прослушала мою скверную декламацию и сказала, что так читать эти стихотворные строки нельзя! Она пригласила меня к себе домой и стала

со мной заниматься. Эти занятия с Марией Исидоровной были для меня чрезвычайно знаменательными. Я научилась на всю жизнь читать стихи благодаря ей, что не каждый драматический актер умеет... Мария Исидоровна была обаятельной женщиной, пела, писала стихи, знала много иностранных языков. Я помню ее перевод с французского...

О, Магали, моя отрада,  
Скорее выгляни в окно,  
Тебя зовет моя обода,  
Мой тамбурин звенит давно...

Помню ее интересные лекции. Одна была об Австралии, о кенгуру. Она замечательно говорила на столь высоком интеллигентном языке, который так редко приходится слушать и который звучит до сих пор в моих ушах. Внешность Марии Исидоровны была исключительно утонченной, изящной, ее профиль походил на женщин эпохи итальянского Возрождения. Я была тогда совсем юной еще, но все же могла понять, что встретила выдающуюся и талантливую женщину — Марию Исидоровну Ливеровскую».

В мае 1919 года доцент Мария Ливеровская на заседании ученого совета Самарского университета под председательством академика В.Н.Перетца единогласно была избрана профессором по кафедре романо-германской филологии и литературы. Буквально на следующей неделе мятежную колчаковскую Самару в очередной и последний раз взяли красные. Белочехов выбили из города, начался переполох, аресты, саботаж. Одним из первых своих указов новая власть объявила городские учреждения (среди них и Самарский университет) советскими. Таким образом, получалось, что имя профессора Марии Исидоровны Ливеровской вошло в историю советской науки как имя первой советской женщины-профессора (что впоследствии ее весьма смущало).

\*\*\*

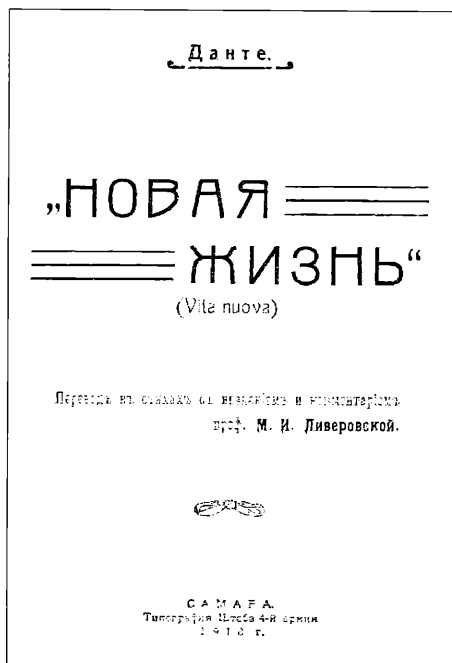
В 1920 году Мария Ливеровская, мать четверых детей, неожиданно выходит замуж за Николая Николаевича Семенова (1896—1986), молодого ученого-физика, будущего академика, лауреата Нобелевской премии (1956). Выпускник Петроградского университета, он приехал на зимние каникулы в родную Самару, где будущие супруги встретились,

можно сказать, случайно: младшая сестра Николая, Ксения, пригласила брата на репетицию шекспировского спектакля в театрально-литературную студию при Самарском университете, которой руководила Ливеровская. Он влюбился мгновенно и, что называется, намертво. В это время Мария Исидоровна завершала перевод «Новой жизни» Данте, памятника любви, духовного благородства и высокой поэзии. Это обстоятельство сыграло особую роль в реальных событиях, — она позволила себе увлечься молодым человеком, поверив в искренность его сильного чувства. По возвращении в Петроград Николай Николаевич вновь признался Марии Исидоровне в любви и уже категорически, горячо потребовал, чтобы она оставила своего мужа, доктора Алексея Васильевича Ливеровского, и вышла за него замуж. Тут следует заметить, что такого рода признания Марии Ливеровской не были в новинку: не раз и не два выслушивала она неожиданные признания молодых людей, сопровождавшиеся требованиями взаимности. В общем, она знала цену любви и умела легко покорять сердца мужчин, если того желала. Может быть, поэтому Мария Исидоровна поначалу не придала большого значения пылким признаниям молодого физика, но и не отвергла их.

Однако по прошествии недолгого времени Мария Исидоровна поняла, что возникшее чувство обоюдное. Она соглашается на новый брак и переезжает к Николаю Николаевичу в профессорский дом, расположенный в парке Политехнического института, прямо напротив знаменитого физтеха. И сразу же оказывается в кругу молодых физиков-теоретиков, которых собрал под свое крыло А.Ф.Иоффе. Для Ливеровской начинается ее собственная «Новая жизнь». Эти три года жизни, прожитые под знаком «Новой жизни» Данте (*incipit vita nuova*), стали счастливейшими для обоих супругов.

\*\*\*

3 декабря 1917 года на одном из первых заседаний ученого совета Самарского университета под председательством профессора В.Н.Перетца Мария Ливеровская выступила с большим докладом о «Новой жизни» Данте и прочитала несколько сонетов и канцон в своем переводе. Перевод был рекомендован к печати и вскоре рукопись передали в одну



из городских типографий. На титульном листе книги значилось:

**Данте. Новая жизнь (Vita nuova).  
Переводъ въ стихахъ съ введеніемъ  
и комментариемъ  
проф. М.И.Ливеровской. Самара.  
Типография Штаба 4-й Армии.  
1918 г.**

А на второй странице обложки, крупным шрифтом посередине, напечатано:

**Посвящаю эту книгу любимому  
учителю моему  
ФЕДОРУ АЛЕКСАНДРОВИЧУ  
БРАУНУ**

Перед нами очень скромно изданная брошюра (скорее, наспех скрепленная тетрадка) в мягкой обложке темно-коричневого цвета. Размер — одна восьмая часть листа. Бумага желтоватая, ломкая. Печать слабая. Шрифт «слепой», орфография — старая, дореформенная (кроме слова «типография»). Тонкий переплет, все 96 страничек-лепестков скреплены вручную двумя конторскими скрепками: сверху и снизу. Тираж неизвестен. Рецензий до настоящего времени не обнаружено. Последний факт вызывает удивление, поскольку сохранившиеся экземпляры самарских газет 1918—1919 года пестрят сведениями о культурной жизни волжской столицы и, в частности, — библиографическими заметками и краткими аннотациями выходивших в свет книг самого разного толка.

Как бы то ни было, перевод 1918 года оказался забытым. Лишь академик А.К.Дживелегов время от вре-

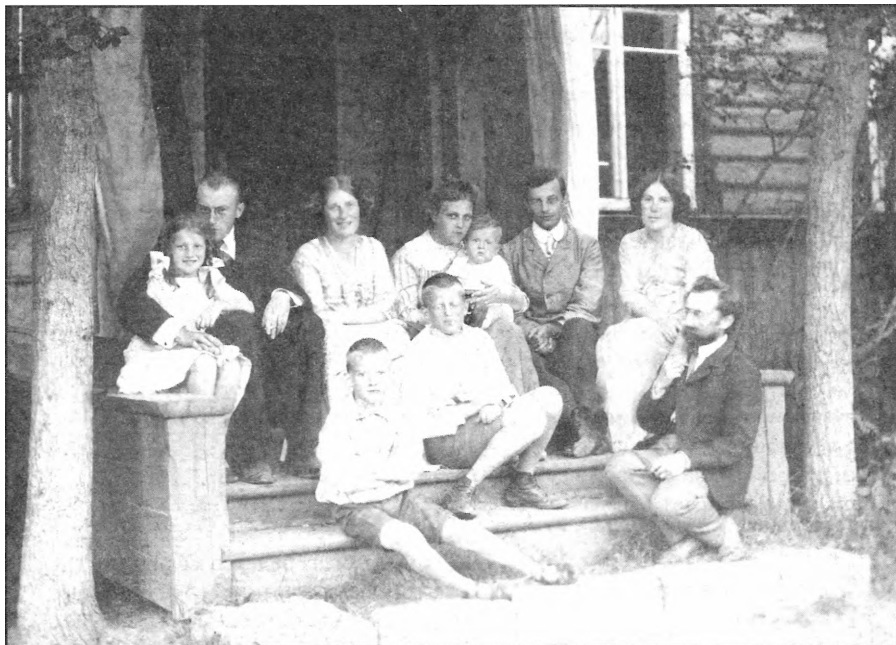
мени напоминал ученым о «Новой жизни» в переводе Ливеровской. Один из ведущих российских знатоков Данте, музыкальный критик, страстный библиофил и полиглот И.Ф.Бэлза многие годы тщетно разыскивал хоть какие-то сведения о Марии Ливеровской и «следы бытования» редкой самарской книжицы. Вспоминаю, как Игорь Федорович был обрадован моему первому (в

строго-научного, но одновременно и лирического текста «Введения...» к переводу, написанного Марией Ливеровской. Я намеренно употребляю слово «лирический», поскольку в каждом из исследуемых ею текстов, где обязательно имелся «любовный поворот», будь то фривольная песенка менестрелей, бержеретка, шедевр Гейне или Шуберта, Ливеровская словно «примеряет» к себе

мертвая монография, а чуткие размышления поэтически и житейски одаренного человека, знающего толк в любви и преданности, умеющего отличать слепую любовь от подлинно высокой страсти.

«Самое заглавие книжки: “Новая Жизнь”, — пишет Ливеровская, — подало повод к различным толкованиям, и голоса ученых разделились: одни считали, что “Новая жизнь” — это юность, так как латинское слово *povus* по-итальянски значит молодой, юный. Другие возражали им, что первое событие, описанное Данте, — встреча с маленькой девочкой Биче, произошло на 9-м году его жизни, когда говорить о юности еще рано. Поэтому слова: *Incipit Vita nova* — нужно понимать так: с этого момента, до которого в памяти поэта почти ничего не удержалось, — начинается новая жизнь, освященная любовью к Беатриче. Второе толкование правильнее, так как не нужно забывать, что книжка, или, точнее, прозаический текст ее, объясняющий и толкующий сонеты, раньше, по разным поводам написанные — появился позднее, много лет спустя после описанных событий, и потому поэт смотрит на них ретроспективным взглядом. Ему важно было лишь провести через всю книгу любовь к Беатриче, как основной момент его душевной жизни, и он издала намечает тот час, с которого образ Беатриче остался запечатленным в его душе и “в книге памяти его”, и жизнь его с тех пор проходит под знаком этой любви. Здесь не только допустима, но и совершенно неизбежна стилизация, т.е. некоторая произвольность в толковании своих же собственных ощущений и переживаний, зафиксированных в стихах для того, чтобы придать им определенный, нужный поэту смысл».

В государственных и частных книжных собраниях сохранилось не более двадцати экземпляров «Новой жизни» 1918 года. Каждый — большая библиографическая редкость; удалось выявить лишь некоторые из них. Один экземпляр, с дарственной надписью «“Onorate l’altissimo poeta”». 19 октября 1920 года», находится в библиотеке Блока, хранящейся в Пушкинском Доме. Это — не случайный подарок. Можно предположить, что Александр Блок и Мария Ливеровская знали друг друга еще с детских лет. Ведь жили они по соседству в университетском дворе.



На крыльце дома Ливеровских.

В 1-м ряду слева направо: Юрий и Алексей Ливеровские, Б.М.Эйхенбаум.  
Во 2-м ряду слева направо: Муся Ливеровская, В.И.Борейша, М.И.Ливеровская,  
Л.И.Васьковская с ребенком, В.М.Жирмунский, неуставленное лицо.  
Лебяжье. 1912.

самом начале 1970-х годов) короткому сообщению об открывшихся мне новых, пока еще разрозненных, случайных подробностях биографии и творчества этой замечательной женщины. И даже опубликовал наш небольшой очерк и портрет М.И.Ливеровской в своих «Дантовских чтениях».

В рамках нашего повествования о редком издании «Новой жизни» мы не собираемся вступать в полемику с современными исследователями и толкователями текста «Новой жизни» и уж тем более сравнивать текст 1918 года с предыдущим и последующими переводами. Едва ли не каждый новый выпуск академических «Дантовских чтений» посвящает «Новой жизни» ряд страниц. Но до истины еще далеко. Искушенным же читателям «Всемирного слова» мы позволим предложить всего лишь один отрывок из

«любовную тему» — соотносит, как мы уже отмечали, литературный текст со своей собственной жизнью, становится его «персонажем».

Выбранные нами («неумолкаемые» — по изящному выражению Осипа Мандельштама из «Разговора о Данте») цитаты таят в себе ответы Ливеровской на самые спорные вопросы Дантеаны, и поныне занимающие умы ученых. Текст введения и комментарии Ливеровской буквально пересыпан точными и изящными наблюдениями над поэтикой эпохи Данте на фоне исторических, политических и культурных событий западно-европейского Средневековья. Достоин уважения и тот факт, что форма изложения отличается простотой и доходчивостью. Талантливый педагог, она сумела избежать наукообразия, специальной терминологии и профессорского тона. В результате из-под ее пера вышла не

Позднее, в 1919—1920 годах Ливеровская (скорее всего, по рекомендации Ф.А.Брауна) была приглашена им в издательство «Всемирная литература» и вошла в группу переводчиков Полного собрания сочинений Генриха Гейне, которое инициировал и редактировал Блок. В архиве Блока сохранилось его короткое письмо к М.И. Ливеровской (1919), а также — ряд его помет под текстом ее переводов двух стихотворений Гейне.

Мария Ливеровская была знакома и с Анной Ахматовой. В 1916 году их представила друг другу Наталья Рыкова, ученица Марии Исидоровны по гимназии Таганцевой и Михельсон, будущая жена Г.А.Гуковского (Н.Рыковой посвящено известное ахматовское стихотворение 1921 года «Все расхищено, предано, продано...»). В начале 1920-х годов на одном из поэтических вечеров Ахматовой в Зубовском институте Юрий Ливеровский, старший сын Марии Исидоровны, продавал у входа в Малахитовую гостиную книжечки «Новой жизни» в переводе его матери. Ахматова приобрела два экземпляра и по окончании вечера подарила их сестрам Иде и Фредерике Наппельбаум и К.И.Чуковскому. На следующий день Юрию Ливеровскому пришлось, по просьбе Ахматовой, отправиться к ней на квартиру и доставить еще один экземпляр.

М.И.Ливеровская умерла в Петрограде 18 августа 1923 года. Похоронена на Богословском кладбище.

## Сонеты из «Новой жизни» Данте в переводе Марии Ливеровской

### СОНЕТ I

К вам души нежных и сердца  
любленных  
От имени амура я с приветом:  
Кто познакомится с моим сонетом,  
Пусть смысл его откроет потаенный,  
Был третий час на небесах  
бездонных,  
Когда всего богаче звезды светом —  
Дрожу я при воспоминанье этом,  
Амур предстал моим очам  
смущенным.  
Он сердце нес мое и ликованья  
Казалось полон был; спокойно  
в спящей  
В его руках, в прозрачном одеяньи  
Увидел я мадонну; на прощанье  
От пламенного сердца ей дрожащей  
Отведать дал он и исчез с рыданьем.

### СОНЕТ II

О, вы, что Амура путями идете,  
взгляните  
И сами скажите,  
Что скорби сильнее моей вы не знали  
Молю об одном, моим вздохам  
внемлите,  
Тогда вы решите,  
Что стал я обителью горькой печали.  
Амур бесконечной своей добротою,  
Хоть этого я и не стою,  
Всю жизнь мою сделал столь чудной  
и нежной,  
Что люди кругом вопрошали друг  
друга:  
а что, за какие заслуги  
Он радостью полон такой  
безмятежной,  
Теперь я утратил всю бодрость  
былую,  
Что только любимая мне посылала  
Суровая бедность настала,  
О ней без страданий сказать не могу я.  
И людям теперь я таким подражаю,  
Что бедность стыдятся высказывать  
злую;  
И видом веселость являя живую,  
Томлюся я в сердце своем и рыдаю.

### СОНЕТ III

Амур рыдает, горе всем влюбленным.  
Но что-ж ему печаль ту причинило?  
Он слышит, как чело склонив уныло,  
С тоской во взорах горько плачут  
донны,  
Злодейка смерть, рукою непреклонной  
Ты сердце благородное сгубила,  
И мир всего прекрасного лишила,  
Что, кроме чести, оценить мы склонны.  
Внемлите, так Амур ей шлет хваленья,  
Его я слышал горестные стоны  
Над телом, распростертым без дыханья,  
Он часто на небо смотрел в томленьи,  
Куда пошла душа достойной донны,  
Еще недавно полной ликованья.

### СОНЕТ X

Любовь и благородство совпадают  
Так говорит Мудрец в своем твореньи.  
И друг без друга также не бывают,  
Как нет разумных дум без разуменья.  
Когда Амур нам в сердце проникает,  
Он там царит, оно его владенье.  
Он сладко дремлет там и отдыхает  
То долгий срок, то краткое мгновенье.  
Лишь только красота достойной донны  
Пленила взор, как сердце вдруг забьется  
Желаньем сильным милого предмета  
И до того желанье длится это,  
Покуда дух любовный не проснется.  
Бывает так и с донною влюбленной.



## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Имеется в виду немецкая писательница романтического направления Рикарда Хух (1864—1947), автор стихов, рассказов, исторических романов, историко-литературных статей.

<sup>2</sup>Имеется в виду французский писатель Р. Роллан.

<sup>3</sup>По своей должности Исидор Петрович Борейша оказался именно тем высоким чиновником, который поставил вторую подпись в дипломе студента-заочника Владимира Ульянова по окончании им юридического факультета Санкт-Петербургского университета. Впоследствии (особенно в сталинское время) эта размашистая подпись («Сидор Борейша») не раз «выручала» многочисленное дворянское семейство Борейш-Ливеровских.

<sup>4</sup>Государственный исторический архив Санкт-Петербурга (далее — ГИА СПб.). Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1345.

<sup>5</sup>Дед М.И.Ливеровской — Петр Петрович Борейша был одним из анонимных корреспондентов «Колокола» Герцена; младший брат отца М.И.Ливеровской, Дмитрий Петрович Борейша, — известнейший в Петербурге военный врач. Отец А.В.Ливеровского, Василий Егорович Ливеровский, был связан с Н.А.Некрасовым и его окружением.

<sup>6</sup>См. в кн.: Жизнь и творчество Виталия Бианки. Л., 1967. С. 134, 135.

<sup>7</sup>См.: ГИА СПб. Ф. 14. Оп. 15. Ед. хр. 1740. Л. 7.

<sup>8</sup>См. о нем: *Жеребин А.И.* У истоков русской германистики (проф. Ф.А. Браун) // Немцы в России. Русско-немецкие научные и культурные связи. СПб., 2000. С.14—21. Ф.Ф.Брауну посвящена первая книга В.М.Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» (СПб., 1914).

<sup>9</sup>См. письмо К.В. Мочульского к В.М.Жирмунскому от 17 июня 1912 г. (Письма К.В.Мочульского к В.М.Жирмунскому / Вступит. статья, публ. и примеч. А.В.Лаврова // Новое литературное обозрение. 1999. № 35. С. 135, 136). В письмах Мочульского — ряд упоминаний о М.И.Ливеровской.

<sup>10</sup>*Наталья Мильевна Аничкова* (1896—1979), этнограф и фольклорист. Ученица Марии Ливеровской по Женской гимназии Л.С.Таганцевой и М.А.Михельсон, сохранившая дружбу с ней до самой смерти. Ученица ГУЛАГа (см.: *Солженицын А.И.* Архипелаг ГУЛАГ. 1918—1956. Опыт художественного исследования. Т. 2. М., 1989. С. 586, 587; глава «Замордованная воля»). В 1960—1970 гг. — добровольный секретарь и помощник Александра Исаевича. Любопытно, что один из экземпляров «Архипелага» был в свое время закопан под обложкой в Институтском переулке в Лесном, прямо у крыльца дома, где жили профессор А.А.Ливеровский (младший сын М.И.Ливеровской) и его жена, художница Елена Витальевна Бианки.

В 1917 г. Н.М.Аничкова и М.И.Ливеровская предприняли вдвоем экспедиционную поездку на Волгу, собирая местный фольклор и песни. Позднее материалы этой поездки были опубликованы (см.: *Ливеровская М.* О чем поет Волга // Музыкальная летопись. Статьи и материалы. Под ред. А.Н.Римского-Корсакова. Сб. 3. Л.—М., 1925 (на обложке — 1926). С. 136—147.

Воспоминания о М.И.Ливеровской написаны в 1970-е гг. по просьбе Т.А.Ливеровской.

<sup>11</sup>См.: Российский государственный архив литературы и искусства (Москва). Ф. 1527. Оп. 1. Ед. хр. 937.

<sup>12</sup>*Белодубровский Е.Б.* К истории автографа // Вечерний Ленинград. 1991. № 10. 14 января. С. 3. Владелец книги (Луценко А.М.) в течение многих лет разыскивал имя адресата автографа, который впервые был обнаружен на вечере «Былое и думы», посвященном Мандельштаму, в мае 1989 года (вечер проводился в актовом зале бывшего Тенишевского Коммерческого училища на Моховой).

<sup>13</sup>*Косоротов А.И.* (1868—1912), драматург, прозаик, публицист. См. о нем подробнее: Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 98, 99 (статья О.Е. Блинкиной).

<sup>14</sup>«Весенний поток» — первая пьеса А.И.Косоротова, принесшая ему успех. Премьера состоялась в Театре В.Ф.Комиссаржевской в декабре 1904 года.

<sup>15</sup>«Мечта любви» — пьеса А.И.Косоротова. Сюжет — любовный дуэт. Критики отмечали автобиографичность пьесы. Премьера состоялась в начале 1912 года в Петербургском Театре комедии и драмы на Моховой улице.

<sup>16</sup>Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН РАН (далее — ИРЛИ). Ф.53. Ед. хр. 52.

<sup>17</sup>ИРЛИ. Фонд Л.Я.Гуревич. № 19972 /СХХХ/ 51. Л. 4. Сохранилось четыре (не датированных) письма М.И.Ливеровской, в которых она делится с Л.Я.Гуревич своими творческими планами, а также — личными переживаниями и впечатлениями от прочитанных книг.

<sup>18</sup>*Ливеровская М.* Каролина Шеллинг. 1763—1809 гг. // Русская мысль. 1914. № 1. С. 93.

<sup>19</sup>См.: Песня-сказка «Об Окассене и Николетт» в переводе Марии Ливеровской // Записки Неофилологического общества. 1914. Вып. 7 (вводная статья).

<sup>20</sup>Северные записки. 1914. № 4. С. 185.

<sup>21</sup>См.: Рукописное наследие В.Ф.Шишмарева в архиве Академии наук СССР. М.—Л., 1965.

<sup>22</sup>*Данте-Алигьери.* Обновленная жизнь. Перевод А.П.Федорова. СПб., 1895 (фактически — 1894). На экземпляре перевода, хранящегося в РНБ, на корешке — надпись читателя XIX — начала XX века (судя по орфографии): «Отвратительный перевод». См. также: *Данченко В.Т.* Данте Алигьери. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1762—1972. М., 1973. С. 121.

<sup>23</sup>См. о нем: Новый энциклопед. словарь Брокгауза — Ефрона. Т. 10. С. 850, 851.

<sup>24</sup>Северные записки. 1914. № 4. С. 185.

<sup>25</sup>Самарский исторический архив. Р-28. Фонд Самарского педагогического института народного комиссариата по просвещению. Протоколы заседаний. 1917—1921 гг.

<sup>26</sup>Татьяна Алексеевна Ливеровская (1913—1993). Жила в Москве.

<sup>27</sup>Цитируются четыре строки из поэмы «Мирейо» (1859) провансальского поэта Фредерика Мистрала. Ср. те же строки в переводе Иннокентия Анненского: «Магали, моя отрада / Слышишь: льют звуки скрипки! / Это — тихая обада / Ясной ждет твоей улыбки» (*Анненский И.* Стихотворения и трагедии. / Вступит. статья, сост., подг. текста и примеч. А.В. Федорова. Л., 1990. С. 232. Обада — утренняя серенада).

<sup>28</sup>Хранится в личном архиве автора статьи.

<sup>29</sup>*Белодубровский Е.Б.* М.И. Ливеровская // Дантовские чтения. 1976. М., 1976. С. 119—131.

<sup>30</sup>В одном из частных собраний сохранился редкий экземпляр «Новой жизни» Данте в переводе М.И.Ливеровской с ее автографом (неустановленному лицу): «Петру Федоровичу от игрушечного профессора... Maria Livoerovska Самара, 1919».

Известно также, что Александр Ротштейн, страстный любитель и знаток Италии, издал в 1916 году в Петербурге небольшим тиражом изысканный поэтический сборник на веленовой бумаге с водяными знаками, почти полностью составленный из сонетов, навеянных его итальянским путешествием, преподнес его Марии Исидоровне в 1919 году в Самаре и получил ответный дар — экземпляр «Новой жизни».

<sup>31</sup>Библиотека им. А.А.Блока. Описание. Кн. 1. С. 257.

<sup>32</sup>См.: *Александр Блок.* Переписка. Аннотированный каталог. Вып. 1. Письма Александра Блока. М., 1975. С. 309, 310.

<sup>33</sup>Рассказ члена-корреспондента АН СССР Ю.А.Ливеровского (записан в 1980 г.).



## ГЕНИЙ МЕСТА

# «Эти проклятые тосканцы»

(Отрывки из сатирического эссе)

*...И уж совсем бы нам повезло, если бы в Италии тосканцев было побольше, а итальянцев поменьше.*

Если уж быть итальянцем дело трудное, то быть тосканцем дело куда как наитруднейшее. Это не в пример тяжелее, чем быть уроженцем Аbruцц, Ломбардии, Пьемонта, Неаполя — или Франции, Германии, Испании, Англии. И вовсе не потому, что мы, тосканцы, лучше или хуже всех прочих, итальянцев или не итальянцев, но потому, что мы, благодарение Богу, отличаемся от всякой другой нации — чем-то, что кроется в нас самих, в глубине нашей природы, чем-то, что делает наше нутро иным, нежели у всех прочих. А может быть, и потому, что, если заходит речь о том, кто хуже, а кто лучше всех остальных, нам достаточно не быть такими, как все прочие, ибо всем известно: быть лучше или хуже кого-то другого — вещь вполне доступная, и славы она не приносит.

Нас никто не любит (и нам, откровенно говоря, это совершенно безразлично). И если верно, что никто нас не презирает (поскольку не родился еще, а возможно, никогда и не родится человек, способный окружить тосканцев презрением), то верно и то, что все относится к нам с подозрительностью. Возможно, потому, что люди не чувствуют себя нашими товарищами («товарищ» ведь на тосканском наречии понимается как «равный»). А возможно, и оттого, что там, где все прочие плачут, мы, тосканцы, смеемся, а там, где смеются другие, мы, не моргнув глазом, молча наблюдаем, как они смеются, — и смех мало-помалу замерзает на их устах.

Оказавшись лицом к лицу с тосканцем, люди испытывают какую-то неловкость. Необъяснимый трепет пробирает их до костей, трепет холодный и пронизывающий насквозь. Они начинают озираться — беспокойно и подозрительно. Стоит тосканцу открыть дверь и войти в комнату, в ней воцаряется неловкое молчание, и туда, где только что царило веселье и доверие, просачивается безмолвное беспокойство. И праздник, и бал, и свадебный пир при появлении тосканца превращаются в безмолвную, холодную, печальную церемонию. Похороны же, в которых принимает участие тосканец, становятся ритуалом, исполненным иронии. Цветы начинают пахнуть прелью, слезы застывают на щеках, темные траурные одеяния меняют цвет, и даже в скорби родичей покойника вам чудится некая издевка. Как только тосканец, с этой своею особенной улыбочкой, появляется на чем-нибудь публичном выступлении, оратор тут же теряется, не находит нужных слов, его жесты превращаются в полужесты. Вот какой-нибудь генерал держит перед своими солдатами речь о славе, о прекрасной смерти «за короля и отечество» — и если только среди солдат, стоящих где-нибудь в последней шеренге, найдется тосканец, не сводящий с него глаз, генерал тут же собьется, вложит саблю обратно в ножны, смотает полковое знамя и уйдет с плаца. (И тут следует сказать, что итальянцы в сражениях побеждают только благо-

даря иронической улыбочке этого самого тосканского солдатика, стоящего там, в последней шеренге. Когда этой улыбочки нет и привести генералов в чувство нечем, то происходит то, что происходит. И сколько бед можно было бы избежать, если бы Муссолини, вместо того чтобы разглагольствовать с балкона Дворца Венеции в Риме, произносил бы свои знаменитые речи с маленькой террасы Старого дворца во Флоренции!)

Подозрительность и недружелюбие прочих народностей, итальянских и иностранных, несомненно делают нам честь, так как являются явными знаками уважения и почитания. В такое время, как наше, время лицемерия, низости и всяческого соглашательства, и отдельному человеку, и целому народу лестно, если их боятся и считают врагами. Существуют и люди, и народы, которые страдают оттого, что их не любят, — это те, что имеют женскую природу. Но нация сильная, чуждая предрассудков, смелая, подобно тосканской нации, которую никто никогда не любил и которая уже веками приучена к тому, что другие относятся к ней с недоверием и завидуют ей, — чего ради будет она от этого страдать? Мы, тосканцы, являемся кем угодно, — но только не бабами. И то, что другие нас не любят, нам не доверяют, ревнуют и боятся нашей удивительной сметки, нашей манеры глядеть на своих ближних и холодно посмеиваться над ними (в то время как другой человек, не тосканец, стал бы их оплакивать), что все, вообще говоря, относится с подозрением к тому, что неточно называют нашим цинизмом, нашей жестокостью, нашей учтивой наглостью, — все это доставляет нам почти что удовольствие.

Но больше всего мы наслаждаемся, видя, как все — и итальянцы, и иностранцы — удивляются тому презрению, которым мы их награждаем за их подозрительность и враждебность. Потому что это презрение вовсе не случайно, оно рождено не досадой или тщеславием, но гордостью. Это презрение стократ прочувствованное, веселое, очень осмысленное — и древнее. И достаточно посмотреть, как тосканец идет по улице, чтобы понять, из какой материи его презрение.

Да-да, вы только посмотрите, как тосканец ходит! Он выступает, держа голову прямо, выпятив грудь и втянув щеки. Он идет, никуда не сворачивая, пристально глядя вперед, и на его губах играет пресловутая эта улыбочка, которая кажется нарисованной — до того она выглядит настоящей. Он, вроде бы, не смотрит никуда и не видит ничего — перед вами человек, который занят своими делами и в дела других не вмешивается. И однако же, выступая подобным образом, с высоко поднятой головой, со взглядом, устремленным вперед, он смотрит и все замечает, и никогда не бывает так, чтобы он смотрел и ничего не видел, потому что тосканец все видит, даже никуда не глядя. Улыбается он вовсе не от приветливости и приятного душевного расположения и не оттого, что им движет горделивое сострадание, — а из коварства и, я бы даже сказал, из презрения. В самом деле, основа его характера — это потребность пре-

зирать. Она рождается из его глубоко пренебрежительного отношения к вещам и делам людей, я хочу сказать — *других* людей.

В себя самого тосканец верит, хотя и без особой гордыни, но в людей, в человеческую породу — нет. В глубине души он, я думаю, презирует весь род людской, все человеческие существа — и мужчин, и женщин. И не потому, что они злые (чужая злобность тосканца не волнует), а потому, что они глупые. Глупцы тосканцу неприятны — ведь никогда не знаешь, что именно глупец может выкинуть. Посмотрите, повторяю я, как тосканец идет по улице, — и вы заметите, что он идет как человек, занятый самым собою, как человек, давным опытом знающий, что для всех прочих самая ненавистная и самая каверзная вещь на свете — это чужой разум.

Что все итальянцы умны, и при этом тосканцы гораздо умнее всех прочих итальянцев — это всем ведомо, однако лишь немногие готовы с этим согласиться. Я уж не знаю, из-за ревности ли, либо из-за незнания того, что это за штука — разум; ведь он, разум, вовсе не хитроумие, как повсеместно полагают в Италии, а способность обнимать рассудком вещи этого мира, то есть понимать их и проникать в их сущность, в то время как хитроумие — это лишь то, чем движение бровей является по сравнению со взглядом. А кто станет отрицать, что мы, тосканцы, умеем проникать очами разума в глубину вещей и разглядывать их нутро? что мы вроде тех насекомых, которые забирают пыльцу с мужских цветков и переносят ее на цветки женские? Да, мы переносим наш разум, словно пыльцу, на камни — и заставляем рождаться из этих камней церкви и дворцы, мужественные башни и женственные площади! Кто вздумает отрицать, что Тоскана — это родной дом разума, и что даже дураки, которые в любом чужом доме являются только дураками, у нас блистают умом?

Того факта, что мы умнее всех остальных, нам в Италии никто не прощает, более того, нам его тычут в физиономию, словно некий изъян. В глазах других людей наш ум является всего лишь вероломством, отсутствием искренности, и его следует поместить в одну кучу с наихудшими нашими недостатками, такими, как способность не лазать за словом в карман, как бережливость — чтобы не сказать «скудость», — как жестокость и коварство, как встречающееся на каждом шагу предательство и так далее; не станем же мы думать, что все остальные итальянцы — это зайки, транжиры, кроткие агнцы, люди искренние и верные, словно собственноручно изготовленное деревенское вино.

Вы говорите, тосканцы — предатели? Ну что же, почему бы нам и не поговорить без промедления об этом потешном обвинении, раз уж мы здесь в семейном кругу, и в Италии никто, кроме нас, тосканцев (вы уж извините, ежели меня смех разбирает), предателем не является?

Тосканцы таковы, каковы они есть, они — это они, и когда они с кем-то враждуют, это навечно. Они никогда не сдадутся, даже если вы их сумеете убедить в том, что они не правы. Но когда они ваши друзья, то они ваши друзья — и скорее мир обрушится, чем они лишат вас своей дружбы. И не говорите мне, что тосканцы — предатели только лишь потому, что, когда они идут войной друг на друга, то пользуются предательством в качестве оружия. Да что же такое предательство, как не оружие? И разве одни только тосканцы, в отличие от всех прочих народностей, итальянских и не-итальянских, предают собственных врагов? Предать врагов — это добрая война, и уж я не знаю, кто способен утверждать, что враг умерщвленный лучше врага, которого предали, и что врага лучше убить, неже-

ли предать. Потому что мне ведь тоже кажется, что самое худшее предательство, которое можно совершить по отношению к человеку, — это убить его, даже если убиваешь, не предавая. И нет никакой нужды тревожить тень Макьявелли, чтобы показать, что поскольку судьба человека в этом мире — быть преданным или убитым своими врагами, то куда лучше предать, убить его, а еще лучше сначала его предать, а потом, подождав, еще и убить — таким образом, чтобы этот бедняга совершенно точно знал, что его предал и убил враг, а вовсе не друг; друг, тот либо убил бы его, не предавая, либо сначала убил бы, а предал уже потом. Ведь на этом мир стоит, и, уж конечно, не тосканцы в этом виноваты.

К сожалению, мне известно: нам, тосканцам, тоже случается предавать своих друзей, хотя и не очень часто. (Да разве в любви любящий не предает того, кого он любит, с гораздо большим смаком, нежели того, кого он не любит?) Просто человеку гораздо приятнее предавать своих друзей, нежели своих врагов, — ведь предательство, совершенное по отношению к другу, более полновесно, чем совершенное по отношению к врагу. Да и потом, какое же удовольствие в том, чтобы предавать только врагов? Вполне возможно, что эти мерзавцы-враги сами испытывают при этом блаженство: настолько сильные в них, как и во всяком человеке, вкус и ожидание предательства. Не чувствуй они себя преданными, они бы себя чувствовали не только разочарованными, но и людьми, у которых украли что-то, на что они имели право и чего ожидали. Раз так уж устроен человек: ежели вы не дадите ему то, чего он заслужил и ожидает, он на вас обидится. Или, говоря иначе: если вы его не предадите, он сочтет себя преданным. И поэтому, чтобы дать ему то, чего он заслуженно ожидает, чтобы ничего у него не умыкать, чтобы не обидеть его, а главное, чтобы доставить ему удовольствие — проявите порядочность — и предайте его. И если только он ваш враг — удовольствие его будет безмерным.

Но если он ваш друг, то выйдет совсем другая штука: безмерное удовольствие получите уже вы. Потому что друг вовсе не ждет, что его предадут, а посему на это и не претендует. И если вы его предадите, он обидится — и умрет в бешенстве, с пеной на губах. И признать его неправым никак нельзя; во-первых, никому не понравится, если его по дружбе предадут, а во-вторых, каждый знает: предать друга — это величайшее и завиднейшее из удовольствий, и поэтому первый, кто позавидует, — это предаваемый тобою друг. Если такова человеческая натура, то как же можно укорять людей за это.

Высшее и изысканнейшее блаженство — предавать собственных друзей. Тем более, что предать врага способны решительно все — нет ничего легче и, сказал бы я, вульгарнее. А вот для того, чтобы предать друга, требуется величие души, благородство чувств, высота ума и — если уж речь пойдет о предательстве законченном и безукоризненном — искренность и честность. Так неужели же вы откажете тосканцам, даже и тогда, когда они вынуждены предавать друзей, в признании того, что они действуют искренне и честно?

Дело в том, что порою тосканцам действительно случается предавать друзей — изредка, по несчастному стечению обстоятельств, вследствие злого каприза судьбы. Справедливости ради признаем, что они это делают с величайшей неохотой, против совести, сжав зубы, и только если их к этому поступку тащат за волосы — и вполне честно: так, если уж вам нужен типичный пример, случилось с Лоренцино, который предал лучшего своего друга, герцога Алессандро, — нет, вовсе не до такой степени, чтобы убить его своими собственными руками,

а всего лишь до такой, чтобы распорядиться его убить под своими сострадательными взглядами. Это высшее проявление искренности и честности, и о нем весьма часто можно прочесть во флорентийских хрониках. В подобных отчаянных случаях тосканцы никогда не забывают оплакать преданного ими друга, проводить его на погост, утешить вдову, оказать помощь сиротам — в общем, они никогда не забывают раскаться в совершенном, и при этом вовсе не из христианских чувств, на которые способен любой из нас, а потому, что это одно из правил игры; правила же в Тоскане соблюдаются неукоснительно.

При этом я вовсе не хочу сказать, что тосканцы в подобных делах оказываются лучше, чем те народы, у которых принято предавать друзей просто ради удовольствия. Я хочу сказать, что они, тосканцы, народ совсем особый. Живя среди людей, склонных к предательству, они поневоле тоже должны кого-то предавать — но делают они это нехотя, морщась и испытывая отвращение оттого, что низкие времена и низкие люди вынуждают их это совершать. И кто возьмется утверждать, что прочие народности, итальянцы и не-итальянцы, питают к предательству и предателям, в особенности к тем, что предают своих друзей, большее отвращение, нежели тосканцы? Кто, в конце концов, осмелится отрицать, что тосканцы скорее предпочтут, чтобы их предали, нежели предадут кого-нибудь сами?

В самом деле, великодушные тосканцев простирается до того, что они покорно, потупив глаза долу, с робостью и скромностью, не пикнув, дают себя предать — лишь бы себя самих не запачкать предательством. И если они в конце концов, будучи уже не в силах блюсти покладистость и покорность, теряют терпение и на предательство отвечают предательством, то, по крайней мере, проявляют при этом хороший вкус и здравый смысл, предавая умненько, а не с той топорной и чванной глупостью, на которую другие народы такие мастера.

А теперь давайте вернемся к наигоршему нашему недостатку, к разumnости. Я спрашиваю себя — за что же другие народы порицают нас больше всего: за то, что мы умны, или за то, что мы свободны? Потому что и это последнее является величайшим нашим недостатком. Свобода — это проявление ума, и она зависит от него, а вовсе не наоборот. Скажу вам по секрету, что в представлении тосканцев тот, кто не является свободным человеком, является дураком.

Может, тосканцы и не правы, но рабство, в их глазах, всегда являлось некой формой непроходимой глупости, поскольку ум и свобода в Тоскане считаются синонимами. И это не только во Флоренции, в Прато, в Пистойе, в Лукке, в Сиене, в Пизе, в Ливорно, в Гроссето, в Вольтерре, в Ареццо, но во всей Тоскане, даже в захолустной — от Магры до Амиаты, и от истоков Тибра до устья Омброне. Не может же, в самом деле, быть чистой случайностью тот факт, что тосканцы всегда были народом свободным, единственным в Италии народом, который никогда не подвергался чужеземному порабощению и всегда управлял собою сам, своими собственными мозгами и тестикулами — теми самыми шестью шариками-пилюлями, представленными в гербе Медичи. Да, Медичи были тиранами, но шарики у них были все-таки тосканские.

У нас даже священники остерегаются заводить разговор о папе. Больше того, они порою делают вид, что ни о каком папе не имеют понятия — из опасения, что кто-нибудь вдруг возьмет и скажет: «А при чем тут, собственно, папа? Мы тут подчиняемся вовсе не папе», и если им требуется заставить тосканцев проглотить очеред-

ную папскую штучку, они не говорят, что приказ исходит от папы. Они говорят — приказ исходит от того, кто распоряжается дождями и ведром. А всем известно, что в Тоскане папа никакими дождями не распоряжается. И ведет он себя тише воды, ниже травы, потому что мы у себя дома не терпим никаких хозяев — даже тех, что утверждают, будто они посланы Богом.

И если иной раз приключались с нами несчастья и тираны нами все-таки правили, то нужно заметить, что подобные несчастья неизменно длились очень мало и что тиранов мы себе избирали в семейном кругу — это были тираны наши собственные, так сказать, домотканые. Тех считанных тиранов, что являлись из-за границы, вроде герцога Афинского, мы, как только могли, тут же выставляли обратно безо всяких церемоний — и делали это своими собственными руками, не прибегая к помощи иностранцев. Прибавлю, что в сравнении с теми маленькими тиранами — как домашнего, так и заальпийского разлива, — что хозяйничали в других частях Италии, наши тосканские тираны, выисканные в семейном кругу, были цивилизованными либералами и никогда не опускались до таких крайностей, которые сделали зловещими имена и память множества итальянских и иностранных мелких хозяйчиков.

Так вот, те народы, что не являются свободными, в глазах тосканцев являются народами глупыми. Естественно, глупые народы не хотят и слышать о том, что ум и свобода — это почти одно и то же, и утверждают, что они оказались рабами не от недостатка ума, а от некоторых форс-мажорных обстоятельств. А это лишнее доказательство их глупости, потому что нет силы, способной противиться разьедающему, словно кислота, и снимающему стружку, словно хороший напильник, действию ума; ведь сущая правда, что тирания не боится людей сильных, жилистых, мускулистых и глупых, а боится она людей умных, пусть даже худосочных, слабых и узкоплечих.

Убеждение тосканцев, что ум и свобода — это одно и то же, подтверждается, в сущности, самой природой рабства. Рабство — это не только житье из-под палки, это и житье с подчинением неправильным или нелепым идеям, неумным суевериям и ханжескому лицемерию. В Тоскане древо богобоязненности издавна приживалось неважно, ему и то и се мешало, — оно и в прошлом было и сейчас является растением, орошаемым шлевками. Тем не менее, божьи угодники и святоши всяких других пород, если говорить честно, в Тоскане имеются. Но это существа, родившиеся от спариваний странных, от несправедливого смешения кровей — они в гораздо большей степени дети скрещивания, чем дети креста.

Мы таких тосканцев у себя величаем «болтунами» — если кто не знает, мы этим словом обозначаем яйца, которые не вполне еще протухли, но близки к этому. И поэтому неудивительно, что в Тоскане, где к вора́м и убийцам относятся куда лучше, чем к святошам, яйца откровенно тухлые предпочитают яйца «болтунам». Опыт говорит нам, что все, что ни есть у нас плохого, рождается от этих «болтунов».

О, осторожность наших отцов, о, живая наша сообразительность, о, честный и гордый дух древних тосканцев, которые не терпели в своем доме ни тиранов, ни святош, и чтобы защитить собственную свободу, они без колебаний, схватив нож, устремлялись в собор Санта-Репарата, или бежали жечь Савонаролу на площади Синьории, или грозили папе — а папа был таким флорентийцем, которому, если бы он только пожаловал во Флоренцию, выпустили бы кишки — это выражение учтивейшее, но папе оно пришлось не по душе, и не потому, что он



нашел его вульгарным, а потому, что он знал: флорентийцы говорят вполне серьезно. О, удивительное нахальство тосканцев, как ты мне мило! И как стыдливо, как скромно, благородно и богобоязненно звучит оно в устах тех из нас, кто сохранил еще древний вкус к словам откровенным, здоровым и чистым, которые у нас заставляют людей покрываться легкой краской смущения, — и не наша вина, если на всех прочих наречиях Италии эти же самые слова заставляют густо краснеть от стыда.

Что за важность, если те, кто нас недолюбливает — и итальянцы, и иностранцы, — те, кто начинает захлебываться бешенством и завистью, едва мы откроем рот, считают эту нашу древнюю, удивительную и красноречивую свободу вещью, достойной лишь плебеев, жлобов, продавцов требухи, бродяг и кожевников? Красноречивость тосканцев — это их великое достоинство. Вы ее обнаружите не только в устах наших плебеев и базарных торговков, но и в устах Данте, Боккаччо, Саккетти, Лоренцо Великолепного, Макьявелли и Фацио дельи Уберти, и Чекко Анджольери, и Фольгоре да Сан Джиминьяно, не говоря уже о Берни, о Буркиелло, об Аретино, о Ласке. Даже в писаниях Св.Бернардино из Сиены вы обнаружите эту тосканскую добродетель.

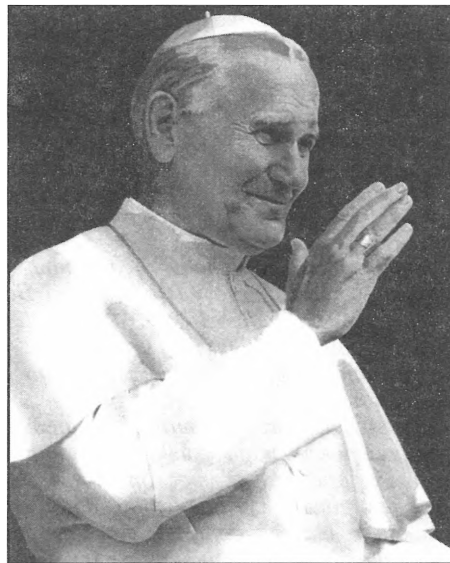
Так поблагодарим же плебеев, продавцов требухи, неотесанных жлобов, бродяг, кожевников, а также Данте, и Лоренцо Великолепного, и Св.Бернардино, и прочих подобных им тосканцев — в ту бедственную пору всеобщей подлости и лизоблюдства, когда в Италии не то что говорить, но даже шевельнуть губами было крайне опасно, в Тоскане, тем не менее, все-таки находились смелые и откровенные люди, которые говорили во весь голос и на площадях чехвостили почем зря и пап, и королей, и императоров, и при этом не боялись никакого ада — вещь редкая и удивительная для остальной Италии, где все оправдывают собственную низость именно тем, что не желают попасть в преисподнюю.

Должны были появиться пьемонтцы во главе с Кавуром, либеральные и ретроградные, и миланцы, объединившиеся вокруг Кафе, и святоши, и маразматические старцы, и люди, живущие прошлым, и лицемеры со всей Италии, которые стали морщиться от дерзкого и безоглядного красноречия тосканцев. Послушать этих «итальянцев», так настоящей Италией была не та здоровая, открытая народная страна, на каждом шагу грешно бранящаяся именем Божиим, но совсем другая — Италия приличных манер, поджатых губок, беленьких ручек, наморщенных носиков, елейных голосов, рискующих произнести разве что «помилуй Бог», — то есть Италия в духе Алессандро Манцони. И кто знает, чем бы стала Италия в руках подобных господ, если бы тосканцы не отстояли древнюю и благородную традицию Италии народной, нахальной и многоречивой, веселой и дерзкой, которая, в конце-то концов, является единственной Италией, достойной уважения.

Великим счастьем для всех, живущих в Италии, является то, что тосканцы — это люди умные и поэтому свободные. А еще большим счастьем было бы, если бы в Италии тосканцев стало побольше, а итальянцев — поменьше. Потому что Италия нуждается в людях, которые делали бы ей честь — как делают ей честь тосканцы уже одним тем, что они умны и свободны, и поэтому могут быть противовесом (поскольку и помещаются они как раз между плечами весов, точнехонько посередине Италии) для тех двух частей, обделенных умом и свободой, на которые Италия разделена.

*Перевод Юрия Ильина.*

## IN MEMORIAM



### «ЭТО МОГ СДЕЛАТЬ ТОЛЬКО РУССКИЙ»

— так сказал Иоанн Павел II, увидев модель Собора покаяния и единения всего христианского мира. Ее автор — петербургский художник Вячеслав Чеботарь. В Ватикане, где хранятся изображения всех понтификов, есть портрет Иоанна Павла II, принадлежащий его кисти. На парадном портрете папа предстает в серо-золотом облачении. Есть свидетельство того, что Иоанну Павлу II портрет чрезвычайно нравился. Его репродукции выпускались массовыми тиражами с автографом папы.

Проектом собора Покаяния и Единения Иоанн Павел II заинтересовался в 1994 году. К этому времени В.Чеботарь разработал сотни эскизов живописных, скульптурных, архитектурных элементов, составляющих будущий собор. Среди них несколько скульптур, отмеченных призами и премиями, в том числе — Данте, Георгий Победоносец, Распятие Святого Петра, Демон, Андрей Первозванный, Ксения Блаженная, Николай Гоголь, Анна Ахматова.

# «Так говорил Беллависта»

(Фрагменты из книги)

Лючано Де КРЕЩЕНЦО

От переводчика

*Книжка итальянского, а точнее, неаполитанского писателя Лючано Де Крещенцо «Так говорил Беллависта» (Luciano De Crescenzo. «Così parlò Bellavista») вышла в Италии в 1977 году, к 1980 году выдержала 14 изданий, отмечена как итальянский бестселлер, продолжает переиздаваться и сейчас.*

*Она состоит из двух постоянно чередующихся частей — разговоров автора с неким доморожденным неаполитанским мудрецом, профессором-пенсионером Беллавистой и компанией его разношерстных собеседников и поклонников, а также серии маленьких искрометных новелл — сценки неаполитанской повседневной жизни, дающих нам портреты людей из народа, изобретательно зарабатывающих свой нелегкий кусок хлеба, трудяг, обывателей, обаятельных жуликов и авантюристов.*

*Эти две части оттеняют и поддерживают друг друга — позабавившись очередным неаполитанским анекдотом, взятым прямо с улицы, читатель может присоединиться к философам под руководством Беллависты и вместе с ними поразмыслить о жизни — отнюдь не только неаполитанской. Проблемы поднимаются пресерьезные, затрагивающие жителей любой страны. «Как жить в современном мире? Что считать в нем ценным, а что наносным?» Смысл забавных и при этом совсем не мелких дискуссий, ведущихся персонажами книжки, в контрасте со смешными сценками вставных новеллок дает эффект маски Арлекина, бесконечные варианты которой продаются в сувенирных лавках Италии — одна половина лица смеется, уморительно подмигивая зрителю, другая, осененная ночными тенями, плачет, трагически опустив угол рта.*

*Двувалентность эта постоянно обнаруживается в характере неаполитанцев, и недаром покровитель Неаполя святой Януарий (Сан-Дженнаро) происходит от Януса, двуликого божества, глядящего одновременно в прошлое и будущее... в трагическое и смешное...*

*«Иногда я думаю, что Неаполь может стать последней надеждой, которая еще остается роду человеческому», — говорит автор в предисловии к своей книжке, и это его утверждение вполне заслуживает серьезного к себе отношения.*

## ДВА СЛОВЕЧКА ОТ АВТОРА

Что же такое вы, господа, держите в руках — очерки или рассказы? Есть главки, которые подходят под первое определение, — они и написаны в разговорной манере. А есть главки, которые тянут на рассказы, ибо они преподносят вам простенькие факты нашей неаполитанской жизни. Кое-что из написанного я пережил лично, иное взято из газетной хроники. Джузеппе Ма-

ротта и Платон были моими поводырями при написании этой книжки: Маротта помогал подбирать краски, Платон подсказывал диалоги между профессором Беллавистой, как бы выполнявшим роль Сократа с некоторыми философствующими учениками, более или мене бездельничающими. Тут я лишь хочу намекнуть на жанр, а вовсе не на качества своего «детисца».

Идея написать что-нибудь подобное явилась ко мне в Милане, когда один мой коллега, проживший всю жизнь на промышленном Севере, решил съездить на Пасху в Неаполь со всем семейством. Меня обеспокоили его будущие впечатления от первого столкновения с моим городом, и в течение всей предпасхальной недели у меня в голове клубились всевозможные защитительные речи по поводу этой ломбардской вылазки в партенопейскую повседневность.

Вспомним, что современная неаполитанская культура развивалась с переменным успехом. После Второй мировой войны дух потребления стал проникать в массовое сознание.

Ну вот, а теперь я передаю слово мудрому профессору Беллависте, а также его всегдашним собеседникам — младшему заместителю привратника Сальваторе и, конечно же, Саверио, который в реальной жизни называется Дженнарино Ауриемма, не имеет никакой постоянной работы и всегда, по его собственному уверению, находится в полном нашем распоряжении.

## ИСКУССТВО КОМЕДИИ

— Синьора, а ведь вам придется взять еще один билет.

— Почему это мне придется взять еще один билет?

— Вот этому вашему пареньку.

— Какому еще пареньку?

— Тому, что стоит рядом с вами.

— Хорошенькое дело, какой же это паренек? Ему и девяти нету, он у меня еще младенец!

— Синьора, может, он и младенец, да только ростом он выше метра, а такому младенцу в автобусе полагается брать билет.

— Что за ерунда, с чего это он выше метра? Он и на семьдесят сантиметров не вытянет, вы уж меня извините!

— Э-э, синьора, вам с утра пораньше пришла охота шутки шутить. Ваш паренек, или мальчик, или там младенец — называйте его как хотите, — да только он головой упирается в эту вот специальную перекладину, между нею и полом как раз метр, значит, ему надо брать билет.

— Да пригнись же, Чиччилло!

— Не горячитесь, синьора. Зря вы так упрямитесь. Тут и говорить не о чем! Либо парень берет билет,

либо он выходит из автобуса, что тут непонятного?

— И вы решитесь выгнать ребенка из автобуса прямо посреди улицы?

— Я к вашему ребенку в няньки не нанимался. Сделайте простую вещь — выходите вместе с ним.

— Чего это ради мне выходить? Я взяла билет.

За время этой перепалки автобус не сдвинулся ни на сантиметр. Он стоит как вкопанный, распахнув все двери. Шофер ждет, пока выяснится, должен или не должен паренек обзаводиться билетом.

— Да что же это за страна такая, будь она неладна! — протестует какой-то синьор с явным северным акцентом. — Поедет ваш автобус или не поедет? — вопрошает он, повернувшись к кондуктору. — А вам, синьора, известно, что бывают люди, которые, представьте себе, спешат на работу? Мы здесь не можем ждать, пока вы раскошелитесь. Послушайте-ка, вот вам пятьдесят лир, возьмите вы сыну этот несчастный билет!

— Нет, вы видели, какой у меня благодетель выискался? — тут же взвизгивает синьора, тыча пальцем в обладателя северного акцента. — Он хочет купить мне билет! Да кто он такой? — обращается она к присутствующим. — Ничего себе, приятель нашелся! Да я, если только захочу, с ног до головы оклею его этими билетами!

— Вы не беспокойтесь, синьора! — кричит шофер со своего водительского места. — Ваша взяла! Но дайте мне только доехать до первого полицейского, и там вы как миленькая вылетите из автобуса, хочется вам того или нет!

Оповестив о своих намерениях, шофер закрывает двери и дает газ, но его тут же останавливает хор голосов — почти все пассажиры протестуют:

— Стойте, стойте!

— Ну что там еще стряслось? — спрашивает шофер.

— Дайте же выйти, мы ведь сели просто поглядеть!

\*\*\*

В Неполе любой человек живет с упоением, полностью забыв о себе. То же самое происходит и со мной. Я едва узнаю самого себя, по-моему, это вообще не я, а кто-то другой. Вчера мне, помнится, подумалось: «Ты либо раньше был не в себе, либо спятил сейчас».

*Вольфганг Гете. Путешествие в Италию.*

Все началось в каморке привратника на улице Петрарки, 58. Вокруг стола мы расселись вчетвером: я, младший заместитель привратника Сальваторе Коппола, доктор Пассалакуа (четвертый этаж, первая дверь налево) и какой-то незнакомый синьор — он явился незадолго до этого распрощавшись насчет какой-то незанятой квартиры и решил задержаться.

— Допустим, что оно и так, но ведь тогда вы ни шиша не смыслите в политике! — произносит Сальваторе. — Зачем только вас учили?

— А при чем тут учение? — недоумеваю я. — Политические идеи у каждого свои, и так оно и нужно, лишь бы ты уважал идеи других.

— Но, дорогой мой инженер, на эту проблему нужно смотреть, так сказать, интернационально. Если вас послушать, так получается, что мы, неаполитанцы, должны все как один немедленно проголосовать за Итальянскую компартию, потом выйти из НАТО и заключить союз с Россией.

— А с чего ты взял, Сальваторе, что Россия сильнее Америки? — говорит Пассалакуа.

— Да какое мне дело, кто из них сильнее, Америка или Россия, доктор вы мой... Здесь важна суть. А по сути мы должны сообразить, что станет со всеми нами, если разразится Третья мировая война и мы попадем в плен.

И с этими словами Сальваторе воздевает обе руки в знак сдачи.

— Итак, война развязана, и если мы союзники Америки, то к кому мы попадаем в плен? К русским, не так ли? Поправьте меня, если я ошибаюсь. Ну вот, зарубите себе на носу — мы, неаполитанцы, быть военнопленными в России никак не сможем. Во-первых, мы не приучены к сибирскому климату — он ведь холодный, по-настоящему холодный, а во-вторых, у нас нет никаких теплых вещей. В общем, доктор, окочуримся мы там от стужи, вот что. Но дело обернется совсем иначе, если мы станем на сторону России. Да, да, потому что в этом случае мы, само собой, попадем в плен к американцам, и нас тут же отвезут в Америку. А там, с Божьей помощью, если котелок варит, человек может подучить язык. И мало-помалу все получится, глядишь, и война еще не кончится, а мы уже все устроились!

— А что, если нас китайцы в плен возьмут? — осведомляется тот синьор, что зашел насчет квартиры.

— Вот это будет похуже, чем ночью без света домой пробираться, дорогой мой доктор! Эти китайцы — они ведь едят-то как кот наплакал. Можно представить, что будет с нами, пленниками, когда нам станут выдавать по горсточке риса в день! Мы же околеем! Вы что, хотите, чтобы я, Сальваторе Коппола, перемогался, имея горсточку риса на день?

— Ну ладно, — говорит доктор Пассалакуа. — Значит, чтобы сделать приятное нашему Сальваторе, мы все пойдем и проголосуем за Итальянскую компартию, и тогда Сальваторе в случае войны как военнопленный отправится прямоком в Маймаи-Бич.

— Да бросьте вы, я это просто так сказал, вы, дражайший мой доктор, плохо переносите слово «коммунист» — как его услышите, сразу вспыхиваете.

— Сальвато, я тебе говорил и повторяю: с тобою я о политике говорить не стану, — отзывается Пассалакуа.

— Еще бы, вы ведь у нас либерал и аристократ, и с народом вам говорить не о чем, а я-то ведь как раз народ и представляю.

— А ты народ любишь до безумия, не правда ли, Сальвато?

— Ну, я в него, положим, не влюблен, но уж уважаю его побольше, чем вы, либералы.

— Сальваторе, ненаглядный ты мой, ведь правда-матка в том состоит, что вы, коммунисты, говорите, буд-то любите народ, а по-моему, вы умеете только ненавидеть богатых.

— Да вовсе нет, доктор, простите, если я берусь вам перечить, да только я ведь в хлопотах с утра до вечера, нужно хлеб насущный зарабатывать, — где уж тут до ненависти.

— А вот это — демагогия, демагогия, демагогия!

## ВОРИШКА

— Скажите, что там случилось?

— Не знаю, я только что подошел.

— А в чем дело-то?

— Да если я не ошибаюсь, там вроде бы воришку поймали.

— Нет, нет, его сначала поймали, но потом он все-таки сбежал.

— Господи Иисусе, уже и по улице спокойно пройти нельзя, кругом одни воры!

Толпа внушительных размеров. Человек сто, а может быть и больше, собрались на Рыночной площади перед магазином игрушек. Сам я припозднился, мне бы пройти мимо, но моя неаполитанская натура протестует, — она не желает возвращаться домой, не разузнав во всех подробностях, что там стряслось. Скажем так: я должен, по крайней мере, понять, в чем дело.

— Простите, вы не знаете, что там случилось?

— Синьор мой разлюбезный, вы меня уже второй раз спрашиваете... Вы же видите, я и сам пытаюсь разузнать! Вы только не толкайтесь, подождите пару секунд, я с удовольствием вам все расскажу...

На самом-то деле детали «происшествия» известны только тем, кто оказался в центре толпы, а мы с синьором, которого я решил расспросить, находимся где-то с краю. Нам остается только питаться какими-то неясными слухами, а они передаются людьми, которые, в свою очередь, пытаются разузнать суть дела, но вовсе не у непосредственных участников события, а у каких-то «промежуточных» рассказчиков. Первоисточник в данном случае был представлен очкастым человечком с рыжими волосами и веснушчатой кожей. Человечек этот взывал к толпе и требовал понимания у всех, кто соглашался слушать. Под мышкой он держал футбольный мяч.

— А что, собственно, случилось? — вопрошает еще один синьор, только что подошедший.

— Э, все та же история! Теперь Неаполь уже больше не Неаполь, дорогой мой синьор, это какой-то Дикий Запад. Вы представляете себе: я отлучился ровно на минуту, чтобы купить вот этот мяч, я хотел положить его под елку для своего племянника Филуччо, и оставил дверцу машины открытой буквально на момент...

— Сначала вы оставляете машину открытой, а потом жалуетесь, что в Неаполе, оказывается, есть воры?

— Но при чем тут, я пробыл в магазине только минуту! Я хорошо помнил — машина у меня не заперта, поэтому я глаз с нее не сводил.

— Правильно, да только незапертая машина — это всегда соблазн, провокация, — упрямо возражает все тот же синьор.

— А вот в Швеции никто ничего не запирает, — вмешивается другой синьор. — И никто ничего не крадет. А тюрьмы так и стоят пустыми...

— Так вот, я приехал сюда купить какую-нибудь игрушку в магазине Минале... А когда пошел в кассу платить, я еще спросил у синьоры, вот она рядом стоит, она впереди меня была в кассу... Я говорю ей — не можете ли вы меня пропустить вперед, у меня машина не заперта. Я ведь так и сказал, не правда ли, синьора?

— Совершенно верно, синьор, — подтверждает дама, призванная в свидетельницы, — вы так и сказали, и я вас пропустила.

— Так вот, я собрался платить, и у меня в одной руке были деньги, а в другой руке мяч, и что же я вижу через витрину? Этот мошенник уже распахнул дверцу! У меня в глазах помутилось, — я отстранил синьору...

— Хорошенькое дело — отстранили! Вы меня на пол швырнули! — говорит синьора, которая возведена теперь в ранг главного свидетеля. — Если бы рядом не стоял вот этот молодой человек, я бы...

— ...Я отстранил синьору, отбросил мяч, и бросился к машине, чтобы схватить этого мерзкого бродягу. Но ведь эти мазурики увертливы, как угри, как миноги! Я схватил его за ногу, но он извивался, словно припадочный, он бил меня подошвами в лицо... Он был скользкий и отвратительный, я никак не мог с ним совладать, он так и выскальзывал из рук. В общем, он через одну дверцу влез, а через другую выскочил!

— Вообще-то, все так и было, как этот синьор говорит, — сообщает один из присутствующих. — Воришка уже бежал по переулку, а этот синьор еще даже не успел подняться с сиденья машины.

— Ах, если бы я его поймал! Если бы только я его поймал! Вы даже представить себе не можете, что бы я с ним сделал! Пять раз у меня из машины крали радио. Пять раз! В страховом агентстве меня уже терпеть не могут! Я довел их до ручки своими заявлениями. В прошлый раз мне так и сказали: «Доктор, больше не ставьте радио в машину, если его еще раз украдут, мы больше платить не будем». Так было приятно слушать иногда музыку, а теперь вот нельзя! Ну вот, вы уж мне поверьте — я теперь только одного желаю: вцепиться в этого вору и лупить его палкой, и если только его не оттащут, я этого негодяя до смерти забью.

— И будете совершенно правы. Если только государство не будет приговаривать их к смертной казни, нам придется самим навести порядок.

— Давно пора! Нужно немедленно ввести для воров смертную казнь!

В то время, как пострадавший вдохновенно и в очередной раз пересказывает событие, вокруг него вдруг устанавливается абсолютное молчание. Толпа расступается, чтобы пропустить «воришку» — паренка лет четырнадцати или пятнадцати — и громадного мужчину, ростом с метр восемьдесят, который его сопровождает, придерживая за плечо.

— Доктор, — произносит мужчина спокойным тоном признанного мафиози, не нуждающегося ни в каких рекомендациях, — этот паренек во время давешней заварушки обронил в вашей машине золотую цепочку, что была у него на шее. А это подарок его покойной мамы, упокой Господи ее душу. У вас машина не заперта?

— Не заперта, — отвечает пострадавший.

— Чиччи, иди, заberi свою цепочку, доктора не бойся, он тебе ничего не скажет.

\*\*\*

— Ну, так, где же она, эта ваша демагогия? — спрашивает Сальваторе и озирается вокруг. Он прекрасно знает, что такое демагогия, но ему нравится разыгрывать из себя святуго простоту.

— Где — что? — спрашивает Пассалакуа.

— Да вот эта штука, про которую вы сказали.

— Сальвато, я потому про демагогию сказал, что вы, коммунисты, только и твердите: хлеб — народу, гарантировать массам кусок хлеба, хлеб и работу, и прочее в этом роде.

— А что мне еще было твердить? Что я каждый день мою лестницу на пяти этажах за кусочек омара, или как еще?

— Да разрази тебя в пух и прах! Как только разговоришься с коммунистом, он тебе все нервы вымотает! — в сердцах говорит доктор Пассалакуа, поворачиваясь к присутствующим в поисках сочувствия. — Ох, клянусь вам: хотел бы я стать хозяином мира — всего на пять минут! Я бы вот что сказал: послушай-ка, Сальваторе Коппола, что ты там говоришь? Что коммунизм — удивительная штука? Что тебе нравится Россия? И Китай тоже нравится? Прекрасно, сейчас я тебя осчастливорю. Я возьму да и поселю тебя в Китае — в обмен на какого-нибудь китайца, которому там торчать надоело. Он у меня отправится в Неаполь, прямехонько на твое место.

— Вот, вот, нам тут для полного счастья не хватало только китайского неаполитанца в должности младшего заместителя привратника.

— В общем, я хочу сказать: прежде чем кричать «Да здравствует Мао!» и «Да здравствует коммунизм!», человек должен был бы его руками пощупать, этот коммунизм, — говорит Пассалакуа.

— А я с вами абсолютно согласен, — отвечает Сальваторе. — Пока что мы пощупали фашизм, а после него христианскую демократию. Давайте теперь испытаем и коммунизм, а потом и разберем, что это такое.

— Закавыка в том, что ежели этот коммунизм нам не понравится, то мы уже не сможем сказать: «Простите великодушно, мы тут, знаете ли, пошутили, давайте-ка вернемся к демократии!» Вот послушайте-ка: вообразите, что я еще не родился, я существую в виде ребенка, что просидел во чреве матери свои девять месяцев, вот-вот появлюсь на свет, и тут неожиданно является ангел, который мне заявляет: «Доктор Пассалакуа, вас ожидает Господь Бог, у Него есть к вам разговор».

— Это как же так? Вы, значит, были доктором еще до рождения?

— И Господь Бог смотрит на меня и говорит: «Пассалакуа, ты сейчас должен родиться, и поскольку ты мне симпатичен, скажи-ка быстренько, в какой стране ты хотел бы жить, я сейчас же все устрою». Я, вне себя от удовольствия, думаю: ты посмотри, как здорово, сейчас я выберу себе страну со всеми удобствами. Ну что же, давайте посмотрим вместе: Азию мы тут же отмечаем, в Азии вечно кто-нибудь с кем-нибудь воюет. На Среднем Востоке или, там, на Дальнем, в Корее, во Вьетнаме тоже беспокойно, их все время кто-то завоевывает, а хуже всего то, что кто-то другой их тут же начинает освобождать.

— Вот это точно, — говорит Сальваторе, — давайте считать, что Азия нам не подходит.

— Значит, будем рождаться в Африке — континенте таинственном и манящем. Только ведь, если подумать хорошенько, у него есть один большой изъян.

— Какой это изъян? Слишком жарко, что ли?

— Да нет, просто у них теперь независимость. Ну да, прежде все африканские государства были колониями, потом — и совершенно справедливо — демократы всего мира сказали: колонии — это форменное безобразие! Долой колониалистов! Даешь независимость черным народам! И — дали им независимость. И с той самой минуты, как они получили независимость, эти бедняги — африканцы вспарывают друг другу брюхо, у них то гражданские войны, то государственные перевороты. Вот если бы я своему сынишке Лукарьелло, которому всего четыре года, сказал: «Лукарь, ты теперь свободный человек, можешь делать все, что только хочешь...» А потом несканжно удивился бы, узнав, что он попал под машину.

— Ладно, так и быть, Африку мы тоже отмечаем. Но в запасе у нас Америка, — продолжает Пассалакуа. —

Соединенные Штаты Америки! Самая богатая страна на свете, такая богатая, что она помогает всем бедным странам. И не только помогает экономически — в случае, если на них нападают коммунисты, Штаты сразу затевают там хорошенькую заварушку и принимаются освобождать обиженных. Они теперь официальные защитники на всей нашей планете! В общем, если только вы согласны, я бы исключил и Америку.

— Я того же мнения, — вмешивается Сальваторе. — Американцам надо бы побольше заниматься своими собственными делами.

— В общем, браковали мы, браковали, и в конце концов добрались до Европы. Давайте-ка первым делом рассмотрим коммунистическую Европу. Какая жизнь в России — этого по-настоящему никто не знает, одни говорят одно, другие — другое. На мой скромный взгляд, особенно им там шиковать не с чего...

— Это почему же?

— Да ведь это так понятно! Во-первых, их то и дело заставляют вставать чуть свет и строиться в шеренги, чтобы принять участие в колоссальных народных демонстрациях, — вот тогда мы все видим, как эти бедняги маршируют по Красной площади и тащат перед собой огромные лозунги — они ведь тяжеленные — и портреты Ленина и Карла Маркса. Во-вторых, их вожди при каждой встрече непременно целуются враскос — мужчины с мужчинами, а такая штука лично у меня отбила бы всякое желание заниматься политикой.

— Какая гадость! — комментирует Фердинандо. (Он сидит на улице, но не пропускает ни словечка).

— И остается нам теперь Европа западная — Англия, Швеция, Германия, Франция... Вот тут лично я уже из-за одного только климата предпочел бы Италию. Милана я побаиваюсь, поэтому сразу уточняю: только Южная Италия. В общем, чтобы избежать хлопот и не особенно утруждать Всевышнего, я попросил бы разрешения родиться в Неаполе. Так что же, после того, как Господь и вправду пошел мне навстречу, и дал мне возможность появиться на свет именно в Неаполе, я стану протестовать и фордыбачить?

Партер, что называется, рукоплещет. Синьор, пришедший по поводу квартиры, поднимается с места и пожимает доктору Пассалакуа руку.

— Знаете, а ведь и мне это тоже подходит, — решает Сальваторе. — Вроде бы вы меня убедили — и в том, что в Италии живется хорошо, и в том, что Неаполь — лучшее место на свете. Очень приятно было узнать, что в Италии все мы едим досыта... хотя, с вашего разрешения, позволю себе заметить: да, дорогие мои, мы, неаполитанцы, можем ужинать каждый вечер — вот только до последней секунды мы в этом не уверены, и эта-то неуверенность нас и подтачивает.

## КУПИТЕ ГАЗЕТУ

Сегодня днем я встретил Де Ренци, своего старого школьного приятеля. Я стоял на остановке автобуса, отправляющегося из Реттифило, а он был за рулем машины, стоявшей в пробке у «серпантина».

Поскольку скорость уличного движения была в этот момент равна нулю, это позволило нам признать друг друга, и мы тут же затеяли маленькую перестрелку дорожными нам обоим воспоминаниями о школьных годах с использованием фраз типа «По-

слушай, а куда девался Боттацци?» и «А ты помнишь этого славного учителя Аваллоне?», а также «Забыл, как звали эту миленькую девчущку из десятого “Е”. Интересно, она уже замужем?» Все это время я продолжал стоять на остановке автобуса, а он сидел в красном «Фиате-127», с номером Катании. В какой-то момент Де Ренци меня спросил:

— Ты, вообще-то говоря, куда направляешься?

— К площади Национале.

— Ну так садись, я тебя подвезу.

И я тут же уселся в его машину — скорее для того, чтобы продолжить этот парад воспоминаний, нежели из-за спешки.

— Де Ренци, скажи-ка мне: ты-то что делаешь? Где ты работаешь?

— Да вот, заведу катанийским филиалом фирмы «Самар-Италия», наш бизнес — изделия из пластика для строительной промышленности. Жалованье у меня не то чтобы хорошее, но и не слишком плохое. А сюда я приехал на Рождество. Без Неаполя, разумеется, скучно, да только ведь я уже семь лет как переехал в Катанию. Женился на местной, родилось у нас двое мальчишек — одному пять лет, другому три. Остальное — как у всех... Есть свой круг друзей, на здоровье, слава Богу, не жалуемся. Ну, а ты что поделываешь?

Я собирался было ответить, но тут мы услышали крики мальчишки-газетчика, продававшего «Неаполитанский курьер». Во всю мощь легких он вопил: «Грандиозная катастрофа в Катании, грандиозная катастрофа!». Нескольким изменившись в лице, Де Ренци немедленно купил номер «Курьера» и принялся его поспешно перелистывать. Но там не было никаких заголовков, никаких шапок и врезок, которые говорили бы о грандиозной катастрофе. Мы оба еще искали эту сенсационную заметку, когда мальчишка снова приблизился к нам и успокоил:

— Не тревожьтесь, синьоры, там сущие пустяки, раз газета молчит, значит, ничего интересного не случилось.

И тут же устремился к другой машине, на которой красовался номер Казерты.

— Грандиознейшая катастрофа в Казерте! — донесся до нас пронзительный мальчишеский дискант.

\*\*\*

— Скажите-ка, инженер, а с профессором Беллавистой вы знакомы? — спрашивает меня Сальваторе.

— По правде говоря, лишен этого удовольствия.

— Господи Иисусе, да как же это так — такой патриот Неаполя как вы — и не знаком с профессором Беллавистой! Да ведь профессор знает Неаполь вдоль и поперек, до самых тонких тонкостей! Он вам его и нарисует, и на пяльцах вышьет! Инженер, Боже меня оброни умалить ваши заслуги, но профессор Беллависта, пока не хлебнул винца, может ответить на любой вопрос насчет истории и географии города. Когда-то его даже хотели отправить на телевикторину, да только он так туда и не собрался — терпеть не может телевидения.

— А он профессор чего?

— Он профессор филологии, только он теперь живет на пенсию, и кроме того, сдает три квартирки на Ривьера Ди Кьяйя, и еще у него собственный дом на спуске Святого Антония, он там квартирует вместе с женой, синьорой Марией, и с дочкой, синьориной Патрицией, которую, вообще-то, зовут Аспазией, но так ее называет

только сам профессор, потому что синьорина Патриция этого имени не любит.

— Так вы говорите, профессор женат?

— Ну, это так считается, инженер, потому что профессор в семье бывает не часто. Они вообще-то живут в одном доме, но друг с другом не разговаривают, поскольку он мужчина, а они — бабы. Профессор утверждает, что на бабском языке он разговаривать не умеет.

— Он, должно быть, и в самом деле интересный человек.

— Еще какой интересный, а если не верите, спросите у Саверио, он подтвердит. Саве, скажи-ка инженеру, интересный или неинтересный человек профессор Беллависта?

— Сантопещулло Саверио, весь к вашим услугам, — представляется вновь прибывший. — Это вы про профессора Беллависту говорите, что он интересный? Это совсем не то слово, что нужно. Профессор — это настоящий кладез премудрости, и когда он что-нибудь утверждает, то это окончательно и бесповоротно, как в Верховном суде. Не в обиду синьору инженеру будь сказано, но профессор говорит — словно книжку читает, и слушать его — сущее наслаждение. Я вам правду говорю, я бы сто лет слушал, хоть я и мало что понимаю в его речах, да только это ничего не значит, тут вина вся моя, я мальчишкой не столько учился, сколько дурака валял, и папа мне все время об этом говорил, и вот теперь мне в таких разговорах не разобраться.

— Дело в том, — уточняет Сальваторе, — что нашему дону Саверио хочется иногда опрокинуть стаканчик «граньяно», да и профессор тоже такого случая не упустит.

— Да, что правда, то правда... мы, когда в летнюю пору идем навестить профессора, всегда разговариваем на террасе. Он говорит, а мы вино прихлебываем, персики ломтиками нарежем и в стакане мочим.

— Профессор говорит, что Сократ много лет назад тоже так лакомился.

— Видишь, Саверио, ты тоже что-то знаешь про Сократа...

— Послушайте, а когда же вы меня сведете к этому профессору?

— А мы вот что сделаем, инженер, — говорит Саверио. — Мы просто к нему придем, и дело в шляпе. Мы туда двинем послезавтра, это будет как раз суббота.

## ДЕЛОВОЙ ЗАВТРАК

Если вы надумаете устроить в Неаполе деловой завтрак, то убедитесь, что это совершенно невозможно. Город для этого не приспособлен: надлежащие рестораны отсутствуют, в меню лишь рыбные и мясные блюда, официанты и посетители понятия не имеют, что такое приватная атмосфера, а бродячие музыканты так и слоняются между столиками, в полной уверенности, что ежели вы расположились покушать, то вы непременно иностранный турист, жаждущий послушать «Влюбленного солдата».

Все это, однако, вовсе не означает, что в Неаполе вообще нельзя говорить о делах и заключать контракты за столом. Просто это делается совершенно иначе, и тут надо приноровиться. Я вспоминаю, к примеру, об одном так называемом деловом завтраке, организованном мною для важного клиента в ту пору, когда я еще работал в Неаполе. Я забраковал рестораник

«У святой Бригитты», где наверняка можно было прекрасно поесть, но там народу было бы невпроворот. Поэтому мы с клиентом направились к одной харчевне на набережной Санта-Лючия — она как раз напротив кинематографа. Там, по моим расчетам, посетителей в эту пору было немного, обедать начинали не раньше двух. Так оно и получилось — зала оказалась почти пустой. Нам подали спагетти с моллюсками, а потом последовал обычный вопрос на засыпку: *мясо или рыба?* Кое-как справившись с формальностями заказа, я начал было деловой разговор, который был мне крайне важен, но как раз в это время и появился он — непремный, фатальный, тощий и улыбающийся бродячий музыкант. Одетый, как и предписывало его амплу, бедно, но опрятно, в те цвета и с теми деталями костюма, что подчеркивают принадлежность к сословию артистов, вооруженный эффектной гитарой, он прошел по безлюдной зале и поместился метрах в трех от нашего столика. С терпеливой покорностью я жду, пока он со слезой в голосе затынет «Ты, словно птичка в клетке, даже в тисках болезни поешь про прекрасный город...». Но он, против всякого ожидания, продолжает хранить молчание и уважительно смотрит на нас.

Я возобновляю разговор о работе, но у меня впечатление, что музыкант ожидает, пока мы закончим. Внезапно, воспользовавшись паузой, он скромненько приближается и с легким поклоном протягивает нам кусок картона, на котором напечатано: «Я не играю, чтобы вас не беспокоить. Благодарю вас!»

Мы дали ему пятьсот лир, и он ушел.

Гаэтано, официант этого заведения, подавая счет, сообщил нам: «Бедняга, он отец многочисленного семейства и совсем не умеет играть!».

\*\*\*

— Вот наконец и мы, профессор, как вы поживаете? — произносит Саверио, едва мы входим в обширную прихожую семейства Беллависта. — Мы привели вам инженера Де Крещенцо, он великий неаполитанский ученый, тот самый, что изобрел американские электронные мозги.

— Да что вы, ребята, опомнитесь, — живо протестую я. — Я совсем не ученый, и ничего пока что не изобрел.

— Вы его, профессор, не слушайте, — невозмутимо подхватывает Саверио. — Инженер у нас человек скромный, но все говорят — едва он получил диплом, тут же из Америки пришел категорический приказ принять его на работу, пока его не забрала себе какая-нибудь враждебная держава.

— Боже праведный! — протестую я. — Как это вы можете выдумать столько глупостей разом?

— Да не мешайте вы им, инженер, — с улыбкой говорит профессор Беллависта, пожимая мне руку. — Пусть говорят все, что хотят. Они же вас любят и должны это показать. Тут и вы виноваты, да, да! Если бы вы ограничились образованием простого землемера, они бы величали вас инженером, и были бы донельзя счастливы, ну а поскольку вы и в самом деле инженер, то любой неаполитанский прохожий, что желает выказать вам свое уважение и симпатию, — как он вас назовет? По меньшей мере, ученым.

— Профессор, пока все будут усаживаться, я могу принести вино, не так ли?

— Молодец, Саверио, ты знаешь, где оно стоит.

— Профессор, признаюсь вам, что по поводу Неаполя я испытываю противоречивые чувства — порой я его люблю, а порой отвергаю. Не знаю, как это объяснить, но ежели я в отлучке, то умираю от тоски по нему, а потом, когда в него возвращаюсь, то вдруг замечаю, что терпеть его не могу.

— Дорогой мой инженер, — отвечает мне профессор Беллависта, — это совершенно нормальная вещь. Большинство неаполитанских эмигрантов определенного уровня, стоит им только потерять тонус «ежедневного» неаполитанца, они уже просто физически не в состоянии прожить в родном городе и четырех дней подряд.

— И очень жаль, — продолжаю я, — потому что, если я только не в Неаполе, я горой стою за Неаполь и, ей-богу, чувствую, что это единственный город на свете, где я могу понять других и быть понятым ими. Порой я дохожу до того, что начинаю жалеть тех своих приятелей, не неаполитанцев, которые, будучи людьми умными, все-таки никогда не смогут проникнуть в нашу культуру. Я под неаполитанской культурой разумею не только стихи Ди Джакомо, Вивиани или Де Филиппо, но и жизненную мудрость наших стариков, их уравновешенность, их коронные словечки — в общем то, что обычно называют «неаполитанской философией», ежели вы мне позволите употребить это неказистое выражение.

— А почему это оно кажется вам неказистым? — спрашивает Беллависта.

— Да потому что сплошь и рядом ее понимают как философию дешевую, уличную, основанную на безответственности и на жажде халявы.

— Мама дорогая, до чего же скверно вы ее разукрасили, эту неаполитанскую философию!

— Да как же иначе-то сказать, дорогой профессор? Иногда, чтобы вытерпеть Неаполь, нужно очень, очень его любить. Вот, скажем, в прошлую субботу высадился я на центральном вокзале, двух шагов не сделал, а ко мне уже привязался тип, жаждавший продать мне несколько бутылок виски, порнографические фото и часы... потом другой, желавший поднести мой чемодан, — и он не просто предлагал это, он так и рвал чемодан у меня из рук. А потом набежала еще целая сотня людей — один тащил меня в частное такси, другой предлагал гостиницу, третьему просто нужны были деньги на билет, чтобы поехать к больной маме, которая сидит в сумасшедшем доме в Антверпене. А едва я вышел в город, тут уж образовался целый букет: автомобильные заторы, клаксоны, что надрывались не умолкая, — и безо всяких на то причин люди, пихающие тебя под бока, обгоняющие друг друга, перекрикивающие один другого... Убогие ресторанички с их подночными меню, сахарницы в барах, в которых сахар закапан кофе, жуткое наше метро, людской гвалт в переулках, орудие радиоприемники, шум, шум повсюду.

— Только и всего? — спокойно осведомляется Беллависта. — Я, дорогой мой инженер, слушал вас, слушал, а сам вспоминал близкого своего друга, доктора Витторио Паллуотто. Вы с ним знакомы?

— Честно говоря, нет.

— Доктор Паллуотто перебрался по работе в Милан лет пять-шесть тому назад.

— Я, — говорит Сальваторе, — на Севере был единственным раз. Я там военную службу отбывал, в Пескьере, это на озере Гарда. Ну вот вы, инженер, поверьте мне, там на озере тишина стояла, но тишина такая, что я каждый вечер спать ложился с головной болью. Она от тумана была, эта тишина. Не иначе как отец Предвечный задумался — куда мне этот туман деть? Запихну-ка я его в Паданскую долину, все равно

эти северяне задерганы работой, они тумана даже не заметят.

— Сальваторе в этой своей теории, — добавляет профессор, — имел знаменитого предшественника. Оскар Уайльд ведь тоже говорил, что это не от тумана происходит желание работать, это желание работать порождает туман.

— Какой молодец наш профессор! Все-то он знает! — восклицает Сальваторе.

— Давай-ка от Оскара Уайльда и тумана на озере Гарда вернемся все же в Неаполь, — продолжает профессор. — Так вот, по-моему, способ неаполитанцев жить на этом свете — он какой-то преувеличенный, слишком он бросается в глаза, чтобы не возбудить подозрений, не заставить над ним поразмыслить. Думаю, что постороннему человеку при первом столкновении с нашей реальностью не нужно бы поспешно судить по своим меркам. Слишком легко заключить, что мы не цивилизованы... Тут, наоборот, надо бы сообразить: если существует такой вот мир, трудный для обитания — и все же обитаемый, и даже довольно известный, — то это означает, что должна в нем самом существовать и какая-то альтернатива ему, какая-то компенсация, имеющая совсем другую природу.

— Профессор, мы слушаем с величайшим вниманием, — говорит Сальваторе. — Расскажите, что это за компенсация такая и где ее искать.

— А я с удовольствием еще разок расскажу. Только вы мне должны помочь — теория моя не слишком-то проста, в ней ключевые слова — «любовь» и «свобода».

### СПЯЩИЙ КРАСАВЕЦ

Кавалер Сгуэлья — человек чрезвычайно пунктуальный. Ему сорок шесть лет, он холостяк и вместе с сестрой, синьорой Розой, держит магазин «Лаки, краски и склянные изделия» на улице Торретта, дом 282, в двух шагах от вокзала Мерджеллина. Как я уже сказал, человека пунктуальнее кавалера Сгуэлья просто быть не может — уже добрых двадцать лет, а точнее — со дня смерти отца, упокой Господи его душу, он выходит из дома в восемь двадцать, выпивает в баре Фонтана чашку кофе с булочкой и ровно в девять поднимает жалюзи на окна своего магазина на улице Торретта.

Вечером, ровно в восемь, кавалер запирает магазин и вливается в поток машин, едущих по улице Позиллипо. Минут через двадцать, миновав площадь Сан-Луиджи, он останавливается в темном маленьком переулке, запарковывает машину — двухцветный «Фиат-1100» с откидными сиденьями, который куплен года четыре тому назад, но прошел едва ли тысяч десять.

Но ближе к делу: в прошлый четверг, около половины второго ночи, когда кавалер только еще засыпал, ему позвонил шурин. Сообщил, что донна Роза чувствует себя хуже некуда — у нее ужасные боли в животе, ее только что отвезли в больницу. Вот-вот приедет профессор, и скорее всего будет операция. Кавалер не проронил до конца, но кое-как одевается, выходит из дома и спускается в маленькую аллею, где запаркована его машина. Машины он не обнаруживает. Точнее говоря, на месте, где он оставил машину, стоит совсем другая машина, покрытая темным брезентом. Кавалер, не обретший еще ясности ума, сначала обходит эту машину кругом, потом осто-

рожно приподнимает край брезента и тут с неописуемым удивлением замечает, что — святейший Иисус, да неужели я все еще сплю! — машина все-таки его собственная, но в ней почему-то спит какой-то человек.

Да, уже почти три года как Дженнаро Эспозито, безработный, каждый вечер в половине двенадцатого укладывался на ночлег в машине кавалера Сгуэлья, используя незыблемые привычки кавалера. Дженнаро не только откидывал сиденья, на которых затем располагался почивать. Он раскрывал объемистый чемодан, который потом убирал в багажник, извлекал из него все необходимое, чтобы приготовить себе постель — подушку, одеяло, простыни и даже будильник, который он заводил и ставил у ветрового стекла. Будильник звонил ровно в половине седьмого. Дженнаро нравилось просыпаться спозаранку, он поднимался и начинал прибираться в машине. У него была при себе даже метелочка, которой он искоренял возможные следы своего пребывания. Впрочем, будем правдивы до конца: кое-что в машине он все-таки оставлял, а именно, свой персональный запах, но теперь, за много лет, кавалер Сгуэлья привык к запаху Дженнаро Эспозито и считал его просто фирменным запахом завода «Фиат».

Но вернемся к этой памятной ночи. Мы оставили нашего кавалера онемевшим от удивления и созерцающим Дженнаро Эспозито, человека без определенных занятий и без определенного места жительства. Впрочем, нет, на самом-то деле определенное место жительства у него было, им как раз и являлся автомобиль «Фиат-1100», принадлежащий кавалеру Сгуэлья и зарегистрированный под номером NA 294082.

Убедившись, что это так, кавалер издает вопль изумления, Дженнаро просыпается и, изумившись еще более, участливо спрашивает:

— Кавалер, а что это вы делаете на улице в такой поздний час?

— Моя сестра неожиданно занемогла, ее отвезли в больницу Лорето.

— Боже мой, неужели донна Роза? Чем же она заболела?

— Э-э-э, простите, но вы-то кто такой? Что вы делаете в моей машине? Кто вам разре...

— Кавалер, ну разве время сейчас думать о том, кто я такой... Я так волнуюсь, скажите ради Бога, что произошло с донной Розой, как она себя чувствует?

— Понимаете, я и сам до конца не расслышал, похоже, у нее аппендицит... а все-таки, кто вы? И кто вам позволил...

— Кавалер, дорогой вы мой, вы совсем не обо мне должны думать, я просто разок-другой воспользовался вашей любезностью... Давайте-ка вместе подумаем о донне Розе, она в этом так нуждается. Куда, вы говорите, ее отвезли?

— В больницу Лорето.

— Вот и чудесно, скорее едем туда!

— Как это — едем туда? Я что-то вас не понимаю...

— Кавалер, это у вас просто от волнения мысли путаются. Но вы не переживайте, рядом с вами ваш Дженнаро, он вас не оставит. Вы уж не сердитесь, сейчас я чувствую себя членом вашей семьи.

— Позвольте, но почему же — членом моей семьи?

— Да, дорогой мой кавалер, я просто должен вас сопровождать!



И эту ночь кавалер и Дженнаро провели вместе в коридорах больницы Лорето. Дженнаро оказался очень кстати, и кавалер представил его как «соседа, тоже проживающего на улице Позиллипо». Вместе они выбирали хирурга, достойного прикоснуться к аппендиксу донны Розы, и вместе же с трепетом ожидали благополучного завершения операции. Когда они прощались, кавалер заставил Дженнаро поклясться здоровьем всех его предполагаемых детей, что никогда больше он не станет использовать эту машину в качестве спальни. Но для пущей уверенности кавалер свою четырехместную машину все-таки продал и купил другую — двухместную и с откидным верхом.

\*\*\*

— Кстати, инженер, если вы заметите, что я слишком разговорился, вы меня обрывайте. А то я иногда продолжаю говорить, чтобы подвести итоги... прояснить... Возьмите, к примеру, рассуждения о любви и о свободе или теорию презрения к власти... ведь аргументы у меня там не больно сильные... И мало кто заподозрит, что за ними может таиться важное человеческое послание! Понимаете, если мы и вправду хотим прилично прожить эту нашу жизнь, мы должны попытаться заставить работать и нашу голову, и наше сердце, и пойти по какому-то срединному пути. Рецепт ведь, в конечном счете, очень прост, он запоминается сразу: наполовину — любовь, а наполовину — свобода. И единственный способ выбраться на путь золотой середины — это сопроводить стремление к свободе столь же сильным стремлением к любви. И вот я, бывает, спрашиваю себя: я свободен — или только думаю, что свободен? Не получается ли, что я говорю, думаю и действую так, как другие хотели бы, чтобы я говорил, думал и действовал? Ведь власть, как правило, умеет себя навязать — или так, что это всем видно, в случае, скажем, диктатуры, или более тонко, постепенно ставя вас в зависимость от нее. Тем не менее, быть свободным — это значит быть уверенным, что ты рассуждаешь своей собственной головой и не даешь пропаганде повлиять на тебя. А это ведь не просто! Однако же, если человек вдруг примется не доверять массовому поведению... если он откажется принимать участие в шествиях и твердить хором всевозможные рифмованные лозунги... если он каждый раз перед тем, как что-нибудь купить, возьмет привычку спрашивать себя: «А что, я действительно желаю иметь эту вещь?», или же: «Не получится ли, что это власть решила, что я теперь обязан купить эту вещь?» — вот тут этот человек, пожалуй, сделает первый шаг по дороге свободы.

Да и потом, власть — это, собственно, кто? Некоторые думают, что это Капитал, другие — что Америка, но те и другие явно берут не те масштабы. ЦРУ и мультинациональные корпорации — это всего лишь мелкие островки власти, но отнюдь не сама Власть. Правда в том, что ее порождает мы сами. Мы сами, одержимые желанием повелевать, производим на свет миллиарды и миллиарды молекул власти и сотворяем чудовище — абстрактное, аморальное и огромное, которое поселяется рядом с нами. Как его остановить? Как защититься? Это нелегко. Ибо власть начала захватывать нас, когда мы еще были детьми. В какой-то момент наш ум стал постигать правду, мы очнулись и увидели, что сидим в вагоне мчащегося поезда — поезда наших привычек. Приятный уик-энд, машина, вещи, что мы приобрели и должны теперь защищать от воров, в общем, все, что мы называем нашим уровнем жизни, — оно мешает нам

спрыгнуть с этого поезда. В довершение многие из нас на этом поезде не одни, а с женами, с детьми... а как ты покинешь мчащийся поезд, когда ты с семьей? Приходится, к примеру, помнить, что твоей жене непременно надо выехать на лето на Лазурный берег, а твоей дочке необходим мотороллер, — так что же тебе делать? То ли бросить их на произвол судьбы и сигануть с поезда, то ли набрать сверхурочных и выполнить эти не терпящие отлагательств желания... Реагировать по-крупному малореально, но можно начать постепенную войну против власти, «шажок за шагом», как сказал бы Киссинджер. Человек может, не особенно бросаясь в глаза, сегодня отказаться от добавочной должности, завтра от медали, и таким образом, миллиметр за миллиметром, он кое-что отложит на оси свободы. По телевизору идет субботнее эстрадное шоу? А ты взял да отвернулся в сторону, чтобы его не видеть! Сегодня выдался солнечный денек? Ты идешь на работу пешком, машина остается в гараже. Короче говоря, коль скоро условия игры, предлагаемые властью, неминуемо действуют на толпу, можно достаточно легко понять, чего именно следует избегать: избегать следует толпы, а точнее говоря, привычек, завладевших толпой. Рассуждения эти вовсе не расистского толка, ведь если, с одной стороны, тяга к свободе побуждает тебя избегать толпы, то, с другой стороны, импульс стремления к любви приведет тебя к встрече с нею, — но не как с толпой, а как с собранием людей — разных людей, хочу я подчеркнуть. Пусть будет ясно — человеческую массу можно рассматривать и через оптику власти, и в свете стремления к свободе и любви — либо как единое миллионноголоное существо, либо как миллион разных существ. Это очень важно!..

## НЕИМОВЕРНЫЙ ЗОРРО

— Я Антонио Караманна, весь к вашим услугам. Бесплатные билеты все кончились. Президент клуба вышел, когда вернется — неизвестно.

— Спасибо, — говорю я, — но я не за бесплатным билетом. Я собираю информацию о неаполитанских футбольных болельщиках. Говорят, у вас большой опыт по этой части... Я здесь исполняю обязанности начальника службы порядка — вылавливаю зайцев, хиппи и прочий сброд.

— А что, зайцев много попадается?

— На самых важных матчах набирается до одиннадцати тысяч человек, проникающих сюда бесплатно. Я сюда, конечно же, зачисляю и настоящих зайцев, то есть тех, что пользуются противозаконными способами, и обладателей всяких удостоверений и бесплатных билетов.

— Но почему вы раздаете столько бесплатных билетов?

— Потому что в Неаполе бесплатный билет — это как почетная ученая степень, это аттестат, свидетельствующий о том, что вы принадлежите к высшей расе. Вам бы непременно нужно было постоять у входа и поглядеть, с каким гордым видом обладатели льготных удостоверений предъявляют их контролерам. Когда какой-нибудь неаполитанец сообщает вам: «Я на стадион прохожу бесплатно», — это все равно как если бы он сказал вам: «Мои предки принимали участие в крестовых походах». Иначе говоря, если обитатель Неаполя вынужден покупать билет за деньги, это означает, что он неудачник, человек без всяких знакомств, и цена ему — грош.

— Ну, хорошо, а настоящие зайцы?

— Если вы зайдете на матч, в ближайшее воскресенье, я познакомлю вас с подобным экземпляром, — он один стоит доброй сотни зайцев. Некто по кличке Зорро.

— Зорро?

— Совершенно верно. Его так прозвали, потому что ему неизменно удается просачиваться на стадион бесплатно, а когда матч заканчивается, он является ко мне, сжимает кулак и похлопывает ладонью второй руки по согнутому локтю. Словом, демонстрирует мне знак Зорро. Правда, разговаривает при этом с величайшей учтивостью.

— Но как же ему удастся проникнуть на стадион?

— Каждый раз по-разному, доктор.

— И вы так ни разу его и не задержали?

— Один-единственный раз. Мы его обнаружили — вместе с его напарником — в морозильной камере грузовика, развозившего мороженое фирмы «Альджида». Они почти окоченели. Их пришлось на полчаса положить на солнцепек, каким-то чудом они все-таки оттаяли.

— И что, были и еще какие-нибудь трюки?

— Еще какие! К примеру, стоило нам объявить бесплатный вход для парализованных, он въехал на стадион в инвалидной коляске, искусно загримированный, с накладной бородой и усами! При этом он раздал в прокат два десятка колясок фальшивым парализованным — по тысяче лир за штуку. В другой раз он отправился встречать арбитра прямо на вокзал, появился на стадионе как официальный сопровождающий судейской троицы и просто рассвирепел, когда его не захотели пускать на трибуну почетных гостей. В общем, дорогой доктор, что мне вам еще сказать? Скажем, вы видите карету «скорой помощи», которая въезжает на стадион на третьей скорости, включив сирену... Вы думаете, это кому-то плохо стало? Нет, дорогой мой синьор, это Зорро, просто на этот раз он едет на матч вместе с семьей.

— В общем, кавалер, вы, если только я верно понял, вы признаете себя побежденным?

— Вот уж нет, доктор! Сегодня я, к примеру, узнал: только что похищены двенадцать мундиров постовых полицейских. Будьте уверены, за этим происшествием чувствуется дыхание Зорро. И я буду бдителен! Антонио Караманна сдаваться не собирается. Приходите к нам на воскресный матч, и я, возможно, сумею-таки доставить вам удовольствие. Кстати, доктор, я вспомнил, у меня тут все-таки еще есть один бесплатный билетик. Берите, воскресный матч крайне важен! Приедет команда «Фиорентина», но мы не падаем духом, нам сам Зорро сказал: «В этом году Неаполь покажет лучший футбол во всей Италии». Так что — «Неаполь, вперед!», так-то, доктор!

\*\*\*

...Так вот, инженер, некоторые почему-то полагают, что все люди злы. Томас Гобс является пророком этих некоторых, а сами они обожают диктатуру. Другие, наоборот, жаждут демократии, они убеждены, что прав Руссо, и люди рождаются добрыми в силу самой их природы, а впоследствии их портит система. Ну, а на мой взгляд, преобладающая часть людей имеет, скажем так, добрую душу и только маленькая их группка — явные преступники — одержима ненавистью. Возможно, в один прекрасный день мы все заключим, что насилие

вызывается особенностями внутренней секреции в организме; в этот день мы просто заменим таблички с надписью «Уголовная тюрьма» на другие, на которых мы напишем «Лечебница». На сегодняшний день подлинная проблема, как я полагаю, состоит не в том, чтобы перевоспитывать злоумышленников, — от них в любом случае нужно защищаться, судом ли, клиниками ли, — а в том, чтобы выращивать зародыши доброты в сердцах большинства. В общем, я считаю, что люди не являются плохими, но они и не являются особо хорошими — люди являются маленькими. Маленькими — потому что они средние. Маленькими — потому что почти всегда у них нет веры. Зато в людской душе всегда живет огромная тьга к тайне, пусть даже и в зачаточной форме. В наше время, как никогда, в мире процветают астрологи, гадалки и колдуны! Тот, кто захочет облачиться в тогу ясновидца, до смешного легко найдет толпы мужчин, а в особенности женщин — и неграмотных, и со всевозможными высшими образованиями, — страстно желающих узнать собственное будущее. Церковь своевременно не распознала этого огромного потенциального резервуара — или, точнее говоря, не сумела использовать его в своих целях, — а ведь к ее иссохшим пастбищам притекли бы миллиарды кубических метров веры. Тем не менее, церкви, на протяжении веков, удавалось выпутываться из самых тяжелых переделок, выставляя в нужные моменты нужных святых. Но сегодня, вопреки высказываниям Папы Римского, его теологи продолжают спорить за круглым столом из-за всякой ерунды, а ведь достаточно было бы одного-единственного жеста любви и смирения, чтобы за ними ринулись бесконечные полки отчаявшихся людей, желающих только одного — какой-нибудь веры... Паскаль говорил, что для веры в Бога достаточно пламенно желать, чтобы Бог существовал, и он был прав. Однако же Паскаль любил одного только Бога, любил мистически и безмерно, но — только Бога. Людей Паскаль не любил! Верить в Бога, то есть располагать верой — это может в жизни являться огромным персональным ресурсом, но только любовь к окружающим способна разрешить наши проблемы — это я не для того, чтобы заработать награду на том свете, а чтобы придать какое-то значение самому нашему существованию.

Вот предположите-ка на минуту, что Иисус вознамерился снова вернуться на землю. Как бы он, по-вашему, стал действовать, чтобы достучаться до сердец людских? И что должны были бы делать апостолы, чтобы защитить Учение Господне? Разбежаться по перекресткам и раздавать листовочки, как делают «Свидетели Иеговы»? Вот и нет, дорогой мой инженер, сегодня Иисус, попав в наш перенаселенный и меняющийся мир, имел бы одну-единственную надежду быть услышанным, а именно: ему следовало бы появляться на телеэкране между 20.30 и 21.00, вечер за вечером. И ему вовсе не нужно было бы самому совершать чудеса, хватало бы мощного телеканала и пары опытных операторов. Все равно при теперешнем уровне техники никто уже не смог бы отличить чудо от телевизионного трюка. И потом, что должен был бы сказать миру Иисус, очутившись он перед камерой? Он принялся бы говорить, как в Евангелии... он сказал бы: «Я, Светоч мира сего... истинно вам говорю...». А в заключение оглядел бы со скорбью телезрителей, расположившихся в своих креслах, и пробормотал бы: «Блаженны те, кто верит, не видя...» А люди подумали бы, что это такой рекламный прием — или сеанс очередного экстрасенса...

*Перевод Юрия Ильина*

# Сицилия и Крым

(Два очага «островного» Проторенессанса)

Валерий ВОЗГРИН

Ex Oriente lux.\*

Термин «гуманизм», в наши дни имеющий более чем расплывчатое значение, впервые встречается в одном пизанском тексте 1490 года (в латинской адъективной форме *humanus*), где обозначает все «человеческое» в противоположность «божественному». Во времена Проторенессанса этим словом характеризовалось многогранное культурное явление, первоначально основанное на системе изучения «Семи свободных искусств» (то есть грамматики, арифметики, геометрии, музыки, астрономии, диалектики и риторики), созданной еще в древности и возрожденной в Средние века. Однако теперь благодаря развитию университетов (XI—XII вв.) этот научный комплекс вышел за пределы церковной монополии и стал достоянием куда более широких городских масс. Он стал *явлением*, в какой-то степени воссоздающим ситуацию духовной раскрепощенности античных Греции и Рима.

Основная причина этой перемены — начало мировой торговли, отсюда — переворот в экономической жизни Европы и, как следствие, скачкообразно выросший спрос на образованных людей. Последнему содействовал еще один важный процесс: социальной, демографической и, главное, культурной *урбанизации*. Средневековый монастырь теряет свое монопольное положение центра науки и культуры; эта роль практически полностью переходит к городу. Складывается новый тип основного потребителя культурных ценностей: образованный горожанин.

В то же время гуманизм как мировоззренческое направление созрел лишь в начале XIII века, когда старое определение обогатилось новым: у носителей нового знания, называвших себя гуманистами, сложилась новая, *секулярная* система ценностей. Человек, выйдя из-под опеки средневековой церкви, как бы «приблизился» к Творцу. Это явление, в купе с развитием торговых и иных

межкультурных контактов, несло с собой гибель средневековой религиозной, а также расовой и культурной *нетерпимости*.

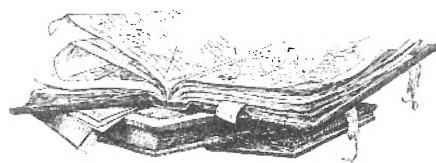
Преобразуя духовный (а значит, и культурный) мир современников, гуманисты полагали, что они возрождают былые, античные ценности. Действительно, схожие черты этих культур бесспорны. Тем не менее, много лет тому назад крупный российский историк Возрождения отметил интересную особенность, ныне считающуюся едва ли не общим местом. Он писал, что есть Возрождение, но нет возрождения, поскольку в Возрождении главное совсем не то, что возрождалось. Рождалось нечто новое, хотя его носители и стремились опереться на старые, но бесспорные авторитеты мировой истории, выдавая новые идеи за античные — отсюда и тяга к старине. Новый человек «...ищет опоры в культуре древности и поэтому изучение древности делает своей главной научной целью».<sup>1</sup> Определить хронологические рамки Проторенессанса нелегко. В разных частях Европы его очаги возникали и угасали далеко не одновременно. Лишь крайне приблизительно можно датировать смену Проторенессанса эпохой Возрождения, начало которой (также весьма грубо) относят ко второй половине XIV столетия.

## «МАТЕРИКОВЫЕ» ПРОТОРЕНЕССАНСЫ

В истории Европы такого рода культурных взрывов было несколько. Например, «каролингский» Проторенессанс — пробуждение интереса к древней литературе при дворе Карла Великого (742—814 гг.); «оттоновский» Проторенессанс — столь же внезапное и повальное увлечение культурными ценностями старины в правление германских Оттонов (X—XII вв.). Более универсальным можно назвать «мавританский» Проторенессанс в Испании в X—XI веках, где расцвет науки, искусства и торговли сопровождался не только урбанизацией страны, но и ростом прослойки образованных горожан, сре-

ди которых широко распространялись арабские переводы великих произведений античности. В «провансальском» Проторенессансе (XII в.) наследие античности получило еще более широкое распространение, так что в городской среде Лангедока и Монпелье смогли на какое-то время соединиться «латинская культура и греческая изысканность».<sup>2</sup> Отметим, что этот культурный взрыв стал возможен во многом благодаря оживленным связям провансальских городов с мавританскими Кордовой, Толедо и Салерно, откуда черпались познания в «сарацинских науках», то есть медицине, ботанике и математике. Такие же связи были отмечены и в одновременном «провансальском» «тосканском» Проторенессансе, самым ярким явлением которого стала литература малых форм, более чем схожая с арабско-мавританским жанром новеллы (иногда с элементами фантастики), лучшие образцы которой собраны в цикле «1001 ночь».

Историческая судьба всех этих проторенессансов оказалась довольно схожей. Они угасли в результате таких всенародных катастроф, как кровавые войны, оккупации, насильственные депортации носителей новой культуры, а также упадка городов под гнетом самовластных монархов, кое-где (в Провансе) обернувшимся кровавым террором. Наряду с внешними имелись и внутренние причины угасания «материкового» Проторенессанса, а именно: слабость, недоразвитость нового мировоззрения, недостаточная духовная раскрепощенность основной массы населения этих очагов новой культуры, неукорененность новых социально-экономических отношений.



\*Свет — с Востока (*лат.*).

## «СИЦИЛИЙСКИЙ» ПРОТОРЕНЕССАНС

### Историческая канва

Еще с античных времен, когда в VIII веке до н. э. на Сицилии обосновались греки, самый большой остров Средиземноморья стал средоточием богатства и центром материальной и духовной культуры региона. Позже, в эпоху Великого переселения народов, здесь обосновались остготы. Однако вскоре их изгнали византийцы, иммиграция которых продолжалась и в VIII—IX веках. Новая волна переселенцев отмечена на рубеже IX и X веков, когда Сицилию и Южную Италию захватили арабы.

Приход мусульман на Сицилию позволил экономике острова, довольно замкнутой при византийском господстве, немедленно включиться в торгово-хозяйственные связи с другими фатимидскими областями. Смешанное сицилийское население быстро восприняло их более высокую культуру, в том числе и производственную. В этом нам видится принципиальная разница между «южной» и «северной» экспансией. Европейские народы в большинстве своем едва поднялись над раннефеодальным уровнем развития (мы не говорим о крайне тонкой страте образованных европейцев, в основном клириков). Арабы же пришли из областей с урбанистической культурой, вобравшей в себя тысячелетний опыт древних городских цивилизаций Востока. К тому времени она несколько увяла, но возрождать культуру проще, нежели создавать заново. Во всяком случае, к началу IX века арабы уже имели сеть высших учебных заведений и других культурных институтов.<sup>3</sup> В общем, и греки, и коренное население Сицилии

не могли не признать превосходства арабского образа жизни.

В дальнейшем сицилийские эмиры, соперничая со старинным Дамаском, придали своим дворам блеск, заставлявший вспомнить об античном периоде истории острова. Ослепленные и восхищенные христианами — местные и итальянские — стали подражать этому блеску, но позже заимствовали и более существенные достижения богатой мусульманской культуры поры ее расцвета.

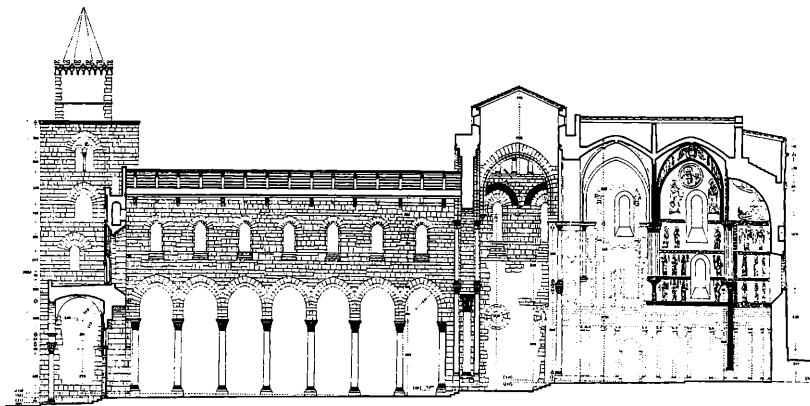
В X веке сицилийская коммерция приняла на себя важную роль недостающего звена единой христианомусульманской мировой торговой системы, которая формировалась в те времена. Это был качественный скачок в общем развитии международной экономики. Он был выгоден всем — недаром могущественные Фатимиды, обладавшие самым сильным флотом Средиземноморья, не мешали итальянцам основывать свои торговые колонии на Леванте, отдав, таким образом, экономическую инициативу в этом регионе в руки «чужаков». И даже сохранение арабами своих позиций на Сицилии и других прибрежных территориях никак не сдерживало торговое продвижение Европы на Восток.

Контакт трех культур — романской, византийской и мусульманской — сопровождался на Сицилии процессами их взаимопроникновения и частичной метисации населения. В основном этому содействовала арабская веротерпимость: идея джихада отходила в прошлое. «Для культурной Сицилии джихад в X веке был тягостной воинской повинностью, от которой всеми мерами старались освободиться», а поскольку от нее освобождали, в частности, преподавателей, то «...по этой причине число педагогов в Сицилии далеко превысило существующую потребность».<sup>4</sup>

Однако вскоре развивавшийся процесс аккультурации и гармонизации жизни островитян осложнился вторжением представителей четвертой культуры — норманнской. В первой половине XI века эти скандинавы захватили Сиракузы и РOMETУ, а затем основали и первую свою средиземноморскую столицу Малфи. Вскоре вождь северян Робер Гвискард (Жискар) возглавил ряд походов на Апеннинский полуостров. В 1053 году он разбил папское войско, и Рим признал его права на Калабрию и Апулию. Сицилия досталась брату Робера, Рогеру I (Роже).

Новый властитель не менял арабскую администрацию острова. При нем главы городских магистратов (ими становились и греки, и арабы, и норманны) по-прежнему носили титул эмира. Продолжилось и развитие экономики, и смешение разноразличного населения — на острове были приняты языки трех его основных групп: греческой, арабской и норманнской. Их усердно изучали правители острова и материковой части сицилийских владений (великие графы, герцоги). Церковные службы велись на латыни и греческом; указы также издавались на двух-трех языках. Судебные процессы велись на основе трех несхожих правовых систем — и все это воспринималось как должное.

Рогеру I наследовал его сын, Рогер II. Прекрасный воин, он был более образован, нежели средний аббат или епископ того времени. Безо всякого смущения он посещал мечети, а также греческие и латинские храмы, действовавшие в его разросшихся владениях. По размерам эти владения превосходили Францию. В 1130 году он получил королевский титул; началась история нового Королевства Двух Сицилий. На всей его территории действовала «сици-



Храм в Кефалу — норманнский стиль с множеством арабских архитектурных фрагментов. Эпоха Рогера II. 1267.

лийская» форма правления, обеспечивавшая полное равноправие итальянцев, норманнов, греков, арабов, иудеев. Торговые обороты и королевская казна стабильно росли. Из казны, как это было принято в арабском мире, щедро выделялись суммы на образование, научные исследования, приглашение зарубежных художников, архитекторов, инженеров. Расцвело банковское дело, а бухгалтерский учет стал образцом и для промышленно более развитой Северной Италии.<sup>5</sup> Одни из наследников первого короля Сицилии, Фридрих-Рогер (р.1194 г.), достигнув девятнадцатилетия, вплеп в свой венец новую ветвь: папа Иннокентий III возложил на него древнюю корону германских королей, а в 1220 году — и императорскую. В историю он вошел как Фридрих II Гогенштауфен. Странный это был «кайзер» — истый сицилиец, он жил в Палермо, редко навещая своих германских подданных. Зато велика была его забота о земляках. Он строил целые города для мусульман, изгонявшихся из Испании и других мест, а иногда даже превращал заброшенные церкви в мечети — в том случае, если в этой части города преобладали беженцы-мусульмане. Арабы составляли ядро его армии и большую часть чиновничества, их отличали высокая образованность, честность и эффективность в работе — качества, которые король более всего ценил в своих помощниках. В торговле росли авторитет и капиталы азиатского, магрибского и еврейского купечества.

Фридрих II, проводивший все свободное время в библиотеках и на ученых диспутах, пришел к столь необычному для Европы XIII века свободомыслию, что его считали атеистом. Он язвительно критиковал папу, Крестовые походы, давление на свободу совести в Европе, называя церковь лавочкой с фальшивым товаром. С его смертью (в 1250 г.) завершился норманнско-мусульманский период в истории Сицилии и Европы. На юге Италии воцарился вполне средневековый мрак религиозной нетерпимости, особенно невыносимый накануне уже ясно занимавшейся зари Возрождения. Эта тьма казалась столь угрожающей, что Сицилию, мудро не дожидаясь неизбежного террора, покинули арабы. Так в век восторжествовавшего обскурантизма сгинул последний в Европе островок толерантности и свободной мудрости.



Капитель Монреальского монастыря 1170 г., деталью которой является модель местного собора в его первоначальном, типично норманнском облике.

### Основные черты «сицилийского» Проторенессанса

В главном культурном центре Сицилии, Монтекассино, с давних времен бережно хранились старинные традиции греческой и латинской учености и искусства. Местный монастырь стал образцом для других обителей острова (затем — королевства), где ученые монахи переводили, переписывали и комментировали античные рукописи. Здесь и в других местных монастырях (например, Мессинском) имелись хранилища для рукописных собраний, состав и объем которых, судя по сохранившимся каталогам, был просто ошеломляющим. Такое продление жизни классического наследия было бы невозможно, не опираясь оно на манускрипты арабского происхождения. Сказанное относится в первую очередь к периоду «Великой эпохи переводов» (с IX в.): к тому времени огромная часть не освоенных мусульманами античных рукописей погибла. Напомним, что собранный арабами *Corpus Aristotelicum* оставался полным всех европейских актов и в XIV веке.

Переводческую активность сицилийских арабов можно объяснить изначально присущей исламу универсальностью, способностью мусульманской культуры органично сочетать эллинское мирское начало с восточным, сакральным, то есть знания с верой.<sup>6</sup> В своем стремлении к самоосознанию мусульманские улемы-ученые использовали достижения и неисламской (библейской, античной) мысли, причем не только теологической, но и вполне светской. Впрочем, в исламе никогда не

существовало антиномичных, полярных по сути понятий типа: духовное/светское, клирики/миряне и т. п., не говоря уже об известном мусульманском космополитизме, не признававшем межкультурных границ.<sup>7</sup> После того, как островом овладели христиане, арабские ученые Сицилии не утратили своих исследовательских возможностей. Напротив, не только великие герцоги (затем короли), но и местные монастыри стали приглашать их к себе и создавать все условия для продолжения этой уникальной для Европы культурной деятельности.<sup>8</sup> Христианские обители и двор сицилийских королей становились центрами международной учености. Кроме Константина Африканского здесь работали выдающиеся философы, математики, медики, филологи Византии, итальянских государств, Англии, арабских стран; здесь рождались новые научные направления и школы. В монастыре Монтекассино труды членов этой ученой республики многократно переписывались и расходились по всему тогдашнему миру. Что касается памятников древности, здесь, к примеру, были спасены от гибели творения Апуллия, Варрона и большая часть великого труда Тацита.

И в арабский, и норманнский периоды истории Сицилии огромное внимание уделялось светской культуре, в том числе материальной. Арабский ремесленный квартал Ла Кальса (Палермо), ранее бывший образцовым центром производства шедевров прикладного искусства, при норманнах стал землей обетованной для итальянских скульпторов, художников и ювелиров, изгнан-

ных из своих родных мест. В эпоху Проторенессанса и Возрождения он стал каким-то интернациональным южным Монпарнасом.<sup>9</sup> Уже не первый век Сицилия гордилась и своими арабскими поэтами — «последние изошрялись в героических или лирических произведениях в форме казиды (kasida)»,<sup>10</sup> понятных всему многоязычному населению острова.

Из приведенных выше фактов видно, что на Сицилии предвозрожденческой поры сложились почти идеальные условия и предпосылки к тому, чтобы именно здесь могло развиваться новое культурное течение. И оно действительно сложилось. Осознанно или нет, но пестрое культурное общество Сицилии взяло на себя великий труд подготовить почву для Возрождения и на протяжении двух-трех веков трудилось усердно и талантливо.

Тем не менее, историки Возрождения нередко забывают о том, что когда в конце XIV — начале XV века великие гуманисты Ренессанса штудировали Платона и Аристотеля, они использовали латинскую версию памятников, созданную двумя-тремя веками раньше не на «родине Возрождения», в Северной Италии, а на Сицилии. И, главное, сицилийцы читали и комментировали древних не для того, чтобы «приспособить» античность к церковному мировоззрению: они надеялись на «обновление мира». Их первые духовные опыты принесли плоды, значение которых воистину трудно переоценить.

Крупнейшие деятели раннего Возрождения предпочитали Юг Северу: не все помнят, что Николо Пизанского именовали также Апулейским, что Петрарка долго жил и творил при неаполитанском дворе, что его, как и Боккаччо, наставлял Варлаам Калабрийский. Фридрих II, Макиавелли, Боккаччо, Кардано, Бруно, Ванини, Гоббс, Спиноза и многие другие в своем наступлении на обскурантизм опирались на наследие мутазиллитов, аверроистов, а также арабских натурфилософов-карматов, переведенное на латынь и снабженное комментариями именно на Сицилии.

Постоянные экономические и культурные связи католического Юга с греческим Востоком, контакты с мусульманами Крыма, Леванта и местными, сицилийскими, взламывали и без того непрочные в этом регионе стены европейского научного и культурного изоляционизма, выводили науку и культуру из монастырей в широкий мир. Именно на Сицилии

религиозный ригоризм потерпел первое поражение от космополитизма Нового времени.

В Палермо, этом известном культурном центре Проторенессанса, результаты секуляризации общественной и духовной жизни получили громкий и длительный резонанс. Город стал местом встречи ученых и художников всей тогдашней ойкумены, мостом между Европой и великой арабской наукой.<sup>11</sup> «Арабское влияние распространилось на всю итальянскую цивилизацию... С IX до XI века арабы были полными господами Сицилии; впоследствии, побежденные норманнами, они продолжали господствовать в сфере науки, искусства, поэзии; в XIII веке, при Фридрихе II они достигли высшей степени своего интеллектуального господства на полуострове... Христиане, ненавидя их за их религию, не могли в то же время не завидовать им и не уважать их цивилизацию и культуру. Вся Европа осознавала престиж этой благородной расы с утонченными и своеобразными нравами... восторгаясь памятниками их искусства, их пышными тканями, их драгоценной мебелью, а еще больше их личной храбростью, честностью и рыцарским духом. Весь схоластический и варварский мир отлично понимал, насколько арабы превосходят их ученостью и знаниями... Вот почему у Данте не хватило духу сжечь Аверроэса и он пометил его вместе с другими мудрецами между Горацием и Платоном (Ад, IV, 144)».<sup>12</sup>

Вспоминая об истоках других «материковых» проторенессансов, можно сказать, что и там картина была поразительно похожей. Самые яркие из них («испанский», «провансальский», «тосканский») испытали непосредственное и мощное влияние мусульманской культуры, а скорее всего, и были ею инициированы. Вообще говоря, обращаясь к античности, деятели Проторенессанса заимствовали у римлян саму идею заимствовать на Востоке. Римляне, чьи книги тщательно штудировались, оставили свидетельства этих заимствований. Витрувий указывал на то, что искусству возведения арок и куполов римляне научились у сирийцев. Катулл, чьи мысли были устремлены к городской культуре Востока, признавался: «Ad claras Asiae volentibus urbis» («<Сколь> желанны для нас блистательные города Азии»).

Нельзя забывать и еще об одном феномене мусульманского влияния, отмеченном едва ли не во всех странах Европы. Это — родившийся в

преддверии Ренессанса (а позднее ставший его важной составной частью) жанр светской поэзии, в короткий срок обретший фантастическую популярность. Мы имеем в виду поэзию трубадуров и миннезингеров, а также более «почвенную», народную поэзию, например шванков. Эта мощная творческая волна была буквально поднята крестоносцами, принесшими из походов не только рассказы об удивительных людях — сарацинах, столь явно отличавшихся от европейцев, но и образцы восточной поэзии — той самой, что издавна пленяла слух сицилийских и испанских христиан. Европа «тут же наполнилась певцами и поэтами».<sup>13</sup>

Суммируя вышесказанное, приходится признать, что общепринятая теория о североитальянских корнях европейского Возрождения нуждается в существенном уточнении.

Одновременно возникает неизбежный вопрос: что в исламском мире оказалось столь притягательным для новых людей Европы, для тех, кто первым разорвал тугие узы Средневековья?

Для ответа на этот вопрос следует сопоставить характерные черты раннего гуманизма, этой идеологической, духовной и этической основы Проторенессанса (а позже и Возрождения), с основными чертами тогдашней мусульманской цивилизации.

Итак, во-первых, это *секулярность, духовная раскрепощенность* людей Проторенессанса. Она находит аналогию в исламской религиозной практике, где отсутствует институт священства (в христианском понимании этого слова), а значит, и общеизвестные пороки и злоупотребления, связанные с исключительным положением клириков в Европе, монастырским бытом, обязательными исповедями и celibатом. Сицилийские христиане, близко общаясь со своими земляками-арабами, не могли не видеть того, что последние пользуются полной свободой в отношении посещения мечетей. В мусульманском мире не существует такого понятия, как «церковь», то есть жестко выстроенная иерархическая структура с почти военными субординацией и дисциплиной, в рамках которой рядовой священник обязан исполнять любой приказ «сверху» и в своих проповедях не допускать вольнодумства. Мулла избирают сами верующие, руководствуясь человеческой мудростью и авторитетом претендентов; специальное же образование — вещь желательная, но от-

ступающая на второй план перед личными качествами человека, возносящего молитву. Такой религиозный институт ни к чему секуляризовать — и без того он являет собой почти светское, да к тому же и полезное учреждение.

*Толерантность*, национальная и религиозная терпимость была присуща мусульманскому миру изначально. Считалось, что Бог не мог открыть истину, правду и милосердие одним народам и скрыть ее от других. Вот почему истинная вера признавалась единой и Коран не ставился выше Библии и Евангелия. Сам Мухаммад почитался вестником истины, которая прежде была ниспослана другим великим пророкам: Ною, Аврааму, Моисею и Иисусу (Суры 3:78, 42:11). По этой причине Бог гневно обличает тех, кто пытается противопоставить друг другу различные конфессии истинной религии: «Они — неверующие по истине. И уготовали Мы [этим] неверным унизительное наказание» (Сура 4:149-150). И еще: «Поистине, те, кто уверовали, и те, что обратились в иудейство, и христиане, и сабии, которые уверовали в Бога и в последний день и творили благое, — им их награда у Господа, нет над ними страха, и не будут они печальны» (Сура 2:59).

*Образованность*, ставшая одним из условий расцвета Возрождения, настолько высоко ценилась в эпоху Проторенессанса, что при Фридрихе II «вся молодежь Обеих Сицилий обязана была учиться в школах Неаполя и Салерно».<sup>14</sup> Бесспорно, этот германский император, родившийся и воспитанный в арабском дворце Палермо, при дворе которого было больше арабов, чем христиан, прекрасно знал священный хадис: «Капля чернил на перо ученого дороже капли крови воина в священной войне» и следовал мусульманским традициям всеобщей образованности.

*Свобода совести* была непреложной не только для Фридриха II; ее провозглашали и современные ему крымские ханы. В Коране великий принцип свободы вероисповедания свернут в одну чеканную строку: «Нет принуждения в религии» (Сура 2:257).

*Новая культура* — не только целиком светская, но и вышедшая за национальные рамки. Выше неоднократно упоминалось о том, что старая Европа, давно и добровольно замкнувшаяся в своих культурных границах, во времена Проторенессанса обнаружила возможность обновления, обратившись к арабскому миру.

Отсюда и широкие заимствования восточных культурных ценностей. Речь идет не только о сюжетах, мелодиях и орнаментах, но и о целых жанрах, ранее не существовавших в христианской культуре.

*Индивидуализм*, мощное чувство значимости человека в этом мире было гораздо сильнее развито у тех же арабов, нежели у средневековых европейцев. Помимо исламской основы (по Корану, Он вручил человеку всю землю, сделал его Своим наместником — Сура 2:30) у этого феномена имелись и вполне земные истоки и объяснения. Морская и караванная торговля, например, гораздо раньше развившаяся на Востоке, требовала личной инициативы. Личная же свобода мусульманина (правоверный не мог быть не только рабом, но и крепостным у своего единоверца) исключала всеобщую приниженность, зависимость и скованность, которые были характерны для подавляющего большинства европейцев. Одна из сторон восточного индивидуализма, столь симпатичная «новым людям» Европы, — известная стертость социальных разграничений среди мусульман. Знарок крымской этнологии XIX века Е.Марков рассказывал, что между мусульманами Крыма принят обычай, согласно которому любой бедняк может запросто войти в дом мурзы и сесть за плов. Этот обычай был весьма быстро заимствован в Европе — очевидно, через Сицилию. Он проник даже в церковный обиход. В XIII веке монах Бернард де Квинтавалле мог войти к генералу своего ордена в обеденный час и, не будучи приглашенным, сесть за стол со словами: «Я тоже хочу поесть с тобой те вкусные вещи, которые Спаситель посылает Своим беднякам».<sup>15</sup> Более известный пример подобного поведения — образ жизни и манера общения безродного ювелира Бенвенуто Челлини, считавшего себя равней князьям сего мира. Феномен, немалосмыслимый в Средние века.

*Широкий взгляд на мир, гуманистический космополитизм.* Человек, ощущающий себя частью мира, воспринимает человечество в его целокупности, единой как один Бог. Эти представления мы также находим в мусульманском мире. Здесь — одно из основных положений Корана (Сура 10:20), логически связанное с мусульманской терпимостью.

*Новое христианство* — отрицание посредников между Творцом и Его творением, порожденное всей церковной политикой Средневековья. Тут, как говорится, церковь

сама виновата. «Она не допускала непосредственно-личного общения с божеством, и люди стали обходить церковь, чтобы стать непосредственно перед лицом Бога. Они обратились к Евангелию. Так возникли ереси... А ересь — городская религия, подлинная религия свободного города».<sup>16</sup> Выше мы уже говорили об исламской обрядовой свободе.

Наконец, *проблема урбанизации* как неперемennого условия ренессансного обновления и расцвета свободной культуры. На Востоке эта проблема была решена гораздо раньше. Собственно, ее и не нужно было решать. Городская культура, зародившаяся в древних селениях Двуречья, никогда не исчезала, меняя лишь формы и содержание, зависевшие от требований эпохи.

Увы, смерть Фридриха II и варварское французское нашествие обратили культуру Сицилии в развалины. Сицилийский очаг Проторенессанса, давший толчок развитию итальянского, а вслед за ним и европейского Возрождения, угас. В этом отношении, однако, Сицилия сумела выполнить свою историческую миссию.

По-иному сложилась история другого очага предвозрожденческой культуры — Крыма.

## «КРЫМСКИЙ» ПРОТОРЕНЕССАНС

### Историческая канва

Подобно Сицилии, полуостров Крым (строго говоря — остров: с древних времен он был отделен от материка широким рвом, наполненным морской водой) лежал на скрещении торговых путей и также испытал несколько нашествий, сопровождавшихся большими иммиграционными волнами. Приблизительно в VIII веке до н. э. в прибрежных регионах Крыма возникли греческие селения. Постепенно они выросли в города, славнейшими из которых были Херсонес на юге и Кафа на востоке полуострова. О высокой культуре этой диаспоры Эллады говорят прекрасные храмы и статуи, обнаруженные археологами. В III веке н. э. на территорию Крыма проникли остготы. Заняв горные отроги, они вышли к Южному берегу. Эти воители осели, образовав собственное государство, столица которого (Мангуп) частично сохранилась доныне. С собой они принесли новый архитектурный стиль, строительные приемы и христианскую веру арианского толка. Во вто-

рой половине IV века степную часть полуострова занимают и гунны-кочевники, говорившие на тюркском языке. Они оседают в этих местах. Следующая волна заселения была также тюркской — в конце IX века. Перекоп перешли печенеги, затем половцы. А в конце XI века из-за моря приплыли корабли венецианцев, основавших колонии в Восточном Крыму; полтора-два века спустя их потеснили генуэзцы. Наконец, в первой трети XIII века полуостров принял последнюю значительную волну переселенцев — это были татары-зотоордынцы, вскоре ставшие титульной нацией нового государства — Крымского ханства.

Развитие полиэтничного сообщества пошло по пути, отличному от сицилийского. Однако в отдельных пластах двух культур обнаруживается сходство и даже аналогии, чуждые другим народам, в том числе и соседним.

В качестве одной из важнейших аналогий можно привести толерантность, свойственную как сицилийцам, так и крымчанам. В Крыму ханы-мусульмане строили христианские храмы или жертвовали деньги на ремонт обветшавших.<sup>17</sup> Они ставили пудовые свечи перед образами Богородицы.<sup>18</sup> Успенский монастырь близ Бахчисарая пользовался не только материальной поддержкой ханов, но и «авторитетом у татар»,<sup>19</sup> оставаясь на протяжении веков центром и оплотом крымской православной церкви. Другой монастырь, Георгиевский (мыс Фиолент), беспрепятственно функционировал, правда, с небольшим перерывом, более тысячи лет (890-е — 1920-е гг.). Эта терпимость распространялась и на другие вероисповедания и конфессии — в Кафе рядом с мечетями и медресе высились купола 17 католических храмов и двух монастырей с латинскими школами при них, там функционировали греческие храмы и монастыри, армянские, русские церкви, еврейские синагоги, караимские кенасы и т. д.<sup>20</sup>

Ханы нередко брали себе в ближайшие помощники крымчан-иноверцев. Так, в весьма отрывочных сведениях о лицах, приближенных к ханам, мы находим упоминания о множестве немусульман: нескольких казначеев (караимы Ша-Ислам и Мусафей, итальянец Августин, поляк Янушко), дипломатов в ранге

посла (итальянцы Августин Гарибальди, Ян Баптист, Винцент Зугульфи, караим Хозя Кокос) и т. д.<sup>21</sup> Все эти примеры толерантности имеют аналогии с эпохой правления Фридриха II.

То же самое можно сказать о мелизации населения. Как и в Сицилии, в Крыму были часты брачные союзы между мусульманами и христианами. Лишь в сравнительно не-



Кафа. Античный храм, мечети, церкви, средневековая крепость.

большой южной части полуострова множество смешанных семей были зафиксированы в селах Богадырь, Керменчик, Енисала, Ай-Георгий, Ускут, Биюк-Ламбат, Кучук-Ламбат и Варнутка.<sup>22</sup>

Соответствия обнаруживаются в быту, материальной культуре, архитектуре и искусстве обеих стран. Например, обычай освобождать пространство пола от части утвари, развешивая ее по стенам (мелкие сельскохозяйственные орудия при этом подвешивались к потолочным брусам жилой комнаты), сохранившийся в Крыму до XIX века. Немецкий исследователь вполне определенно называет его «итальянско-сицилийским».<sup>23</sup> Правда, некоторые отличия присутствуют в изобразительном искусстве, поскольку Сицилия сохранила общий арабо-мавританский стиль, тогда как в Крыму он развивался в новом направлении. «Арабо-мавританская линия упруга,

стройна, полна твердой определенности, татарская же — мягка, текуча, дробна и неуверенно-нежна. Общее очертание ее многочленно, характер каждого отрезка меняется с бесконечным разнообразием в рисунке, но с тем особенно-характерным татарским разнообразием, в котором нет пестроты и которое всегда управляется законами ритма».<sup>24</sup>

И в Крыму, и на Сицилии схожими были предметы туалета и элементы декора. Например, одежды шились из одной ткани — итальянского производства с арабскими узорами. Носили ее все слои населения, включая ханов и королей; разница была лишь в богатстве отделки и качестве шитья.<sup>25</sup> Одинаковыми были и ее названия, но если сицилийская *кантушу* звучала по-крымскотатарски как *хунтуш*, то *команеска* свою лингвистическую форму вообще не изменила. Как, между прочим, и сицилийский сыр *качикавалли*, — его крымская разновидность называлась практически так же, *кашкавал* (вспомним крымские стихи И. Бунина: «...подает графин с водой / И тарелку кашкавала / Пожилой хозяин, грек...»).

Прослеживаются совпадения и в обычаях жителей Крыма и Сицилии: молодые горожане любили ночные бдения, участники которых помимо прочего развлекались своеобразной эквилибристикой с чашей вина. Изображение этих, требовавших немалой ловкости упражнений недавно обнаружены на старокрымской керамике и, абсолютно аналогичные, — на фреске собора в Чефалу.<sup>26</sup> Показательно, что на Сицилии такие братства носили название *кардашия* — явное заимствование крымскотатарского корня *кардаш* или *аркадаш*, то есть «младший брат, товарищ, приятель». Имелись и другие лингвистические заимствования такого рода.<sup>27</sup>

Обмен образцами мебели и моделями одежды, рецептами приготовления продуктов и стереотипами поведения, явно имевший место, возможно, объясняется наличием постоянных торгово-пассажирских линий, соединявших порты Крыма и Сицилии. Они функционировали с XIII века.<sup>28</sup> Однако существовали и другие, исключительно торговые связи. Они установились еще в IX веке и сыграли известную роль в налаживании культурных связей между этими далекими провинциями Византийской империи.



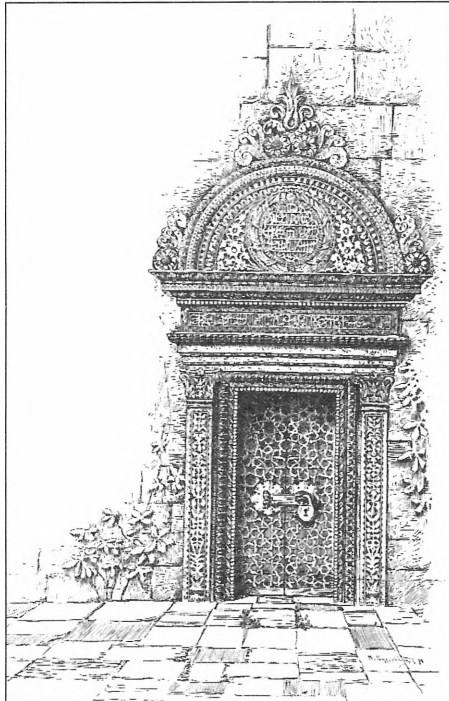
В эпоху всеобщей феодальной зависимости и сицилийское, и крымское крестьянство оставалось свободным. Кроме шариатских установок это, возможно, объясняется еще и островным положением Сицилии и Крыма — известно, что не бывает несвободных *морских* цивилизаций. Подробное объяснение этого феномена мы вынуждены оставить за рамками данной статьи. Здесь же укажем лишь на то, что в случае военной опасности с острова отступать некуда, иными словами, нужно сражаться всем вместе, плечом к плечу. Как представляется, эта необходимость дополнительно содействовала стиранию социальных границ, о чем говорилось выше, и укреплению соседской солидарности, что вырабатывает в людях *дух единой команды*. В психологии это называется *the team spirit*.

### Основные черты «крымского» Проторенессанса

Проторенессанс в Крыму имел ряд сходных черт с сицилийским. Подобно королям Сицилии, крымские ханы уделяли огромное внимание просвещению народа. Практически во всех деревнях работали начальные школы-мектебы, где дети учились грамоте и счету. Желаящие могли продолжить образование в медресе различного уровня; крупнейшие из них поднимались до уровня университета. Программа этой высшей школы включала предметы арабо-мусульманского и античного происхождения: 1) общая теология; 2) языкознание (грамматика, синтаксис, орфография, дикция, поэтика); 3) логика; 4) математика (арифметика, геометрия, оптика, астрономия, музыка, техника, механика); 5) физика; 6) метафизика; 7) политика (включая *фикх* — правоведение, и *калам* — спекулятивную теологию).<sup>29</sup> О том, что Крым с его многочисленными медресе и текие (где также велась научная работа) довольно рано приобрел славу «цитадели исламской науки», говорят материалы не только ближневосточных, но и западно-европейских архивов, в частности, французских.<sup>30</sup>

К сожалению, основная часть информации о достижениях крымских науки, литературы, книжности была утрачена вместе с самими памятниками культуры — практически все библиотеки и архивы были преданы огню в ходе захвата ханства

Российской империей. Но и целые фрагменты дают представление о богатстве духовной жизни свободного Крыма. В тайнике общины Чуфут-Кале не столь давно были обнаружены Вавилонский кодекс (927 г.) и Каталог Каирской библиотеки (1008 г.). Кто-то спас несколько книг из Ханской библиотеки: *тафсир* (комментарий Корана) автора XIII века Мухаммада ал-Куртуби; комментарий юриста XIV века



Фрагмент Бахчисарайского дворца.  
Портал работы итальянского архитектора  
Алоизо дель Нуово.

ал-Махбуби к трактату «Исправление основ права»; шеститомный каллиграфический свод *хадисов* (преданий о словах и поступках Пророка) самого раннего и авторитетного их собирателя аль-Бухари; поэму о шахматах Мухам-мада ибн'ал-Хаббарийа; комментарий крымского улема Мухаммада ибн'Абд ар-Рахима ал-Къырыми к творениям великого поэта Джами и сборник проповедей крымского же шейха Мухаммада ибн'Абд ал-Карима ал-Къырыми.

Уцелело и несколько эпических и философских трактатов крымского происхождения, к счастью, во время вывозенных. Сейчас они украшают рукописные отделы трех библиотек Стамбула.<sup>31</sup> О том, какого класса это сокровище, можно судить хотя бы по поэме начала XIII века о Юсуфе и Зулейхе (Хикьяти Юсуф ве Зелиха) Махмуда Къырымлы. Этот поэт — «не только первый из из-

вестных нам [крымских] авторов, но и некий локомотив, приведший в движение и крымскотатарскую, и турецкую литературу».<sup>32</sup>

В XIII веке, когда большая часть Европы и мечтать не могла о свободной науке, в Крыму ее развитию не было никаких препятствий. О результатах такой свободы можно судить по следующему примеру: бахчисарайские преподаватели высшей школы составили календарь, предсказывавший смену больших погодно-климатических циклов, связанных с урожаями региона, то есть с экономикой страны в целом.<sup>33</sup> Другими словами, это была попытка создания графика экономических «длинных волн», идея, к которой мир *вторично* пришел лишь в 1930-х годах (теории А.В.Чаянова).

Крымские города, располагавшиеся в весьма различных природно-ландшафтных зонах, были не только развиты экономически и культурно, но в своем развитии ориентировались на различные социокультурные системы, на несхожие внекрымские образцы. Вообще говоря, в этом и состояло главное отличие «сборной» крымской культуры. Города Крыма даже внешне более всего напоминали предвозрожденческую Сицилию времен короля Фридриха; в них не было ничего, что могло бы напомнить уныло-мрачные, ужасающе грязные селения средневековой Европы того времени:

«Греческая и готская кровь совершенно преобразуют татарство и проникают в него до самой глубины мозговых извилин. Татары дают как бы синтез всей разнообразно-пестрой истории страны. Под просторным и терпимым покровом Ислама расцветает собственная подлинная культура Крыма. Вся страна от Меотийских болот до южного побережья превращается в сплошной сад: степи цветут фруктовыми деревьями, горы — виноградниками, гавани — фелюками, города журчат фонтанами и бьют в небо белыми минаретами.

В тенистых улицах с каменными и деревянными аркадами, в архитектуре и в украшениях домов, в рисунках тканей и вышивках полотенец догорает вечерняя позолота византийских мозаик и облетает осенние вязы итальянского орнамента... Никогда — ни раньше, ни позже — эта земля, эти холмы и горы, эти заливы и плоскогорья не переживали такого вольного растительного цветения, такого мирного и глубокого счастья».<sup>34</sup>

Из сказанного становится очевидным, что при всей неповторимости каждого из обществ — Сицилии и Крыма — они явили собой если не зеркальное отображение друг друга, то весьма близкие образцы культурной, духовной и этнопсихологической жизни. Однако между ними существует важнейшее, можно сказать, фатальное различие. Если к северу от Сицилии располагалась Италия, жадно впитывавшая новые ценности, то северный сосед Крыма, Московское великое княжество ни в XIV, ни в XV веке, ни в более поздние времена отнюдь не пылало жаждой возрожденческого обновления.

Вот почему уже с XIII века исторические и культурные пути двух островных государств начинают расходиться. Причиной тому была не столько логика внутреннего развития, сколько различное этнокультурное окружение. Сицилии удалось сыграть роль мощного проводника античной и исламской цивилизаций в глубь духовной жизни Европы — прежде всего Италии. Крым же сумел оказать схожее воздействие лишь на своем, довольно ограниченном геокультурном пространстве. Великорусское Возрождение оказалось невозможным по определению. Здесь не имелось подлежащей возрождению античной культуры, а для заимствований Нового времени еще не пришла пора. По этой причине основная ренессансная потенция крымского традиционного общества по необходимости обратилась к Восточной и Центральной Европе, а также вовнутрь себя, реализуясь в самом ханстве.

Восточная Европа оказалась куда более восприимчивой к влияниям крымского Проторенессанса. Крым и прилегающие к нему части Северного Причерноморья на протяжении длительного времени «от падения Римской империи до присоединения к России <...> являлись контактной зоной старой Европы и Европейской цивилизации, играя в европейской истории важную роль как зона «шелкового пути», внося свой вклад в «европеизацию» континента». Иными словами, Крым, действуя одновременно с Сицилией (но не с юга, а с юго-востока), «европеизировал» не Россию, но Европу.

Таким образом, исторические итоги существования крымского очага Прото Возрождения оказались сравнительно скромными. Возрожденческие импульсы, исходящие с территории Крыма, разбились о стену московского обскурантизма, в то

время как на крымской культурной почве развились личности подобные Хаджи-Девлет-Гирею I, Боре или Крым-Гирею. Эти ханы бесспорно обладали рядом черт характера и духа, ставшими их в один ряд с ренессансными деятелями Сицилии.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Дживилегов А.К. Начало итальянского Возрождения. М., 1925. С. 7.

<sup>2</sup>Жебар Э. Начало Возрождения в Италии. СПб., 1900. С. 6.

<sup>3</sup>Уотт У.М. Влияние ислама на средневековую Европу. М., 1976. С. 34

<sup>4</sup>Бартольд В.В. Панисламизм / Соч. Т. VI. М., 1966. С. 401.

<sup>5</sup>Lyngby Jepsen H. Korset og numånen. København, 1989. S. 26.

<sup>6</sup>Сагадеев А.В. Стереотипы и автостереотипы в сравнительном исследовании восточной и западной философии // Философское наследие народов Востока. М., 1983. С. 26.

<sup>7</sup>Cardini F. I musulmani nel giudizio dei crociati all'inizio Duecento // Archivio storico Italiano. 1988. P. 158.

<sup>8</sup>Haskins Ch.H. The Normans in European History. N.Y., 1969. P. 236.

<sup>9</sup>Lyngby Jepsen H. Korset og numånen. S. 105—106.

<sup>10</sup>Жебар Э. Начало Возрождения в Италии. С. 177.

<sup>11</sup>Грюнебаум Г.Э. Основные черты арабомусульманской культуры. М., 1981. С. 117.

<sup>12</sup>Жебар Э. Начало Возрождения в Италии. С. 175—176.

<sup>13</sup>Там же. С. 8.

<sup>14</sup>Жебар Э. Мистическая Италия. СПб., 1900. С. 147.

<sup>15</sup>Там же. С. 96.

<sup>16</sup>Дживилегов А.К. Начало итальянского Возрождения. С. 23.

<sup>17</sup>Кулаковский Ю. Прошлое Тавриды. Киев, 1914. С. 131.

<sup>18</sup>Лызов А.И. Скифская история. М., 1900. Л. 126.

<sup>19</sup>Фадеев Т.М. По горному Крыму. М., 1987. С. 82.

<sup>20</sup>Яacobson А.Л. Крым в средние века. М., 1973. С. 119—124.

<sup>21</sup>Свиридовский В.Е. Мухаммед-Гирей и его вассалы // Ученые записки МГУ. М., 1940. вып. 61. С. 19, 26.; Смирнов В.Д. Крымское ханство под верховенством Османской Порты до начала XVIII в. СПб., 1887. С. 225.

<sup>22</sup>Маркевич А.И. К вопросу о положении противомусульманской миссии в Тавриде // Таврический церковнообщинный вестник. 1910. № 10. С. 530, 534.

<sup>23</sup>Ausflug über Constantinopel nach Taurien im Sommer 1831 von Samuel Brunner, Med. Dr. St. Gallen und Bern, 1833. P. 190.

<sup>24</sup>Гинзбург М. Татарское искусство в Крыму. / Забвению не подлежит. Казань, 1992. С. 212.

<sup>25</sup>Муратов П.П. Образы Италии. Берлин, 1824. С. 117; Левый А. Крымские татары // Гродненские губернские ведомости. 1899. № 98—99.

<sup>26</sup>Крамаровский М.Г. Чаша со сценой пира из Солхата // Древние памятники культуры на территории СССР. СПб., 1991. С. 61—69; 127—143.; Thieme T., Beck I. La cattedrale normanna di Cefalu // Analecta Romana Instituti Danici VIII. Supplementum. Odense, 1977. Fig. 55.

<sup>27</sup>См. в: Travels in various countries of Europe, Asia and Africa by Clarke Edward Daniel. LL.D. Part I. 1810. P. 532.

<sup>28</sup>La pratica della mercatura de F.B.Pegolotti. Mass, 1936. P. 164.

<sup>29</sup>Kraemer J. Humanism in the Renaissance of Islam // Journal of American Orient Society. Baltimore, 1984. Vol. 104. № 1. P. 155.

<sup>30</sup>Fevret A. Les Tatars de Crimée // Revue du monde musulman. 1907. III. P. 94—97.

<sup>31</sup>Die Goldene Horde. Die Mongolen in Russland 1223—1505. Von Bertold Spuler. Leipzig, 1943. P. 424.

<sup>32</sup>Конурат К. К истокам крымскотатарской литературы // Къасевет. 1996. № 1. С. 14.

<sup>33</sup>Подробнее о нем в: Улькюсал М. Крымские тюрко-татары (вчера, сегодня, завтра). Стамбул, 1980 (машинописный перевод с турецкого). С. 33.

<sup>34</sup>Волошин М.А. Коктебельские берега. Симферополь, 1990. С. 215.



**ПЛОЩАДЬ  
ИСКУССТВ**

## Итальянская музыка в жизни и творчестве М.Е.Салтыкова-Щедрина

Валерий ИСАЧЕНКО

Очевидно, у читателей само заглавие этого очерка вызовет некоторое недоумение. Какое отношение к музыке, да еще итальянской, имел грозный сатирик и редактор, суровый администратор? Мы давно привыкли к ярлыкам, стереотипным суждениям, а потому И.С.Тургеневу надлежит быть «лириком», а Щедрина — «сатириком», хотя сатира занимает лишь одну треть из того, что создано писателем. Он был художником огромной лирической силы, мастером пейзажа, тонким знатоком всех искусств, из которых на первом месте была музыка — классическая и народная. В картотеке Мариинского театра он назван писателем и музыкантом-любителем. И это действительно так. Еще в лицейские годы Михаил Евграфович Салтыков научился играть на фортепиано, а затем усовершенствовал свое мастерство под руководством жены, хорошей пианистки. Один из современников вспоминал: «Играл он со своей обычной суровой серьезностью, соблюдая все оттенки, добросовестно останавливаясь на ошибках, исправляя их...»

Из многих высказываний писателя о музыке можно составить отдельный сборник, посвященный русской и особенно итальянской опере, немецкой классике и русской песне. Названия произведений, их анализ, имена исполнителей, связь музыки с общественной жизнью — все это образует впечатляющую панораму, равной которой нет ни у одного из наших писателей. Щедрин обладал даром словесно описать звучание инструментов и оркестра и даже отдельных голосов.

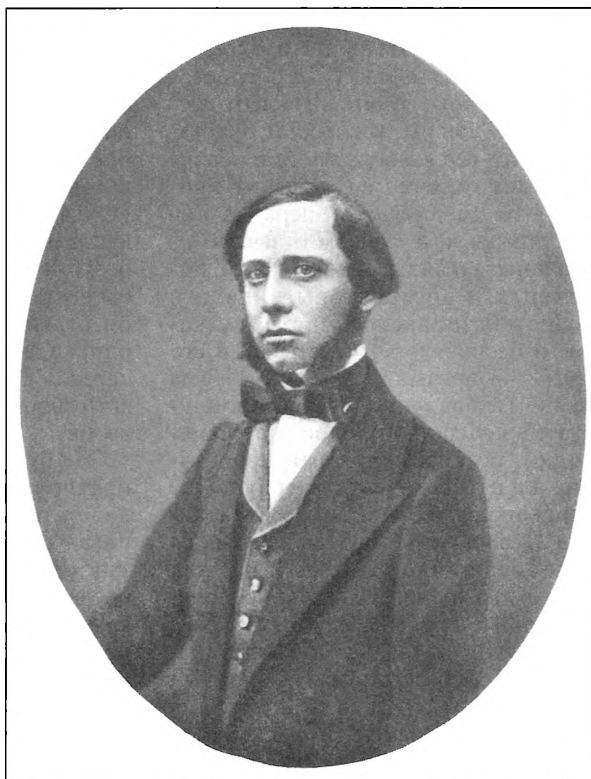
Всю жизнь, кроме последних лет, когда его одолели болезни, он не мыслил своего бытия без театра и музыки. К сожалению, ему не удалось побывать в Италии, но именно музыка этой страны помогла ему понять характер великого итальянского народа, дух его культуры.

Музыка Италии оказалась созвучной мыслям и чувствам молодого

Салтыкова и его друзей, выработав у них сознание к борьбе ее народа против австрийского ига, она вызывала «жажду дела», страстные споры, объединяла ранее незнакомых людей. Более того, эта музыка формировала мировоззрение и мироощущение передовой петербургской молодежи, ее идеалы, верность которым на всю жизнь сохранил великий писатель земли русской Щедрин. Он ни разу не усомнился в их истинности.

Пережив годы ссылки и чиновничью службу, он уже в 1860-х годах вспоминал дорогие имена: Аделина Патти, Паолина Лукка, Энрико Тамберлик, Рита Бернарди, Джованни Батиста Рубини, Антонио Тамбурины, Чеккони, Дебассини, Беттини, Марини... Что мы сегодня знаем об этих артистах, имена которых привлекали в Большой театр, на месте которого стоит здание Консерватории, великое множество людей. Был среди них и восторженный Михаил Салтыков. Он не любил аплодировать, и все его чувства отражались в постоянно меняющихся выражении больших выпуклых глазах. Портретов молодого Салтыкова почти не сохранилось, мы привыкли к поздним фотографиям, где он похож на микеланджеловского пророка, и это еще одна параллель.

Одной из любимейших его опер была опера Доницетти «Лючия ди Ламермур», звучавшая в русской столице в 1840-х годах, которые Щедрин считал лучшими в своей жизни. И дело не только в молодости, а в общей атмосфере тех лет. Впоследствии он вспоминал горячие споры об искусстве, мастерство Тамбурины,



Портрет М.Е.Салтыкова-Щедрина. 1855.

страстные призывы к свободе, все то, что предохраняло от «одичалости».

Национально-освободительный пафос этих опер, по мнению писателя, придавал им непреходящую ценность. «Норма» Беллини была не просто событием культурной жизни, но большим общественным явлением. Впервые прозвучавшая в Милане в 1831 году, в 1837-м она была исполнена в Петербурге и вскоре вошла в репертуар концертных залов и домашних салонов. Восстание галлов против Рима, воспетое в опере, одинаково страстно воспринималось в Италии и России.

Огромным успехом у молодежи пользовалась и другая опера Беллини — «Пуритане», в которой Салтыков находил отклик на свои переживания и взгляды на современность.

Находясь в вятской ссылке в 1841—1855 годах, он вспоминал петербургские вечера, друзей-петрашевцев и театры, где царила итальянская музыка, которая в полном смысле слова помогла ему выстоять в годы «вятского плена».

Однако особое место в жизни писателя заняла опера Россини «Вильгельм Телль», шедшая в городе на Неве под названием «Карл Смелый». Говоря о ней, Щедрин проявил высокий профессионализм, понимание всех оттенков и особенностей произведения. Это сочеталось с глубоко эмоциональным восприятием оперы, в которой блистали почти все вышеназванные певцы. Отметим типично щедринский прием — он дает оценки оперы разными лицами, и в каждом отзыве обозначены взгляды автора и его оппонента. Консерваторы видели в опере «безответственность, безверие и беспорядок», Салтыков и его друзья — призыв к действиям. «Зная ее почти наизусть, и весь проникнутый небесною сладостью ее мелодий, ее бессмертными красотою», он слушал оперу много раз. Она напоминала ему о борьбе итальянцев за свою свободу, он радовался освобождению Италии так, как будто это было его кровное дело. Австрии было «жаль расстаться с одним из алмазов, украшающих корону габсбургского дома». Музыка и жизнь идут рядом. «Что это за звуки! что за звуки! И ласкают-то они! И жгут-то!» От «тихого очарования» до «неистового восторга» — такова власть музыки Россини, которого ценили столь разные люди, как Бетховен и Пушкин.

Щедрин более всего любил музыку за то, что в ней гораздо убедительнее и непосредственнее ощущалась роль положительных образов и высоких идеалов, в ней, по его мнению, меньше отвлеченных идей. В то же время он отмечал, что одни находили в «Телле» «одну гармонию, то есть порядок — “общественный порядок” в полицейском понимании, у других опера вызывала жажду дела».

Пока Щедрин был здоров, он общался со «звездами из музыкального мира», музыка сблизила его с А.Ф.Кони, А.Н.Ераковым, И.Ф.Горбуновым, А.М.Унковским, Н.А.Некрасовым и особенно с врачом и виолончелистом С.П.Боткиным. В 1860—1870-х годах Щедрин и некоторые из этих деятелей культуры образовали кружок «мушкетеров»

(так они сами себя называли), в котором итальянская музыка была едва ли не важнейшим объединяющим началом. Михаил Евграфович особенно любил музыкальные вечера у Боткина, где помимо хозяина, талантливого музыканта, выступали Л.С.Ауэр, А.Г.Рубинштейн и другие видные музыканты. Встречались они и в гостеприимном доме инженера, поэта, родственника Некрасова А.Н.Еракова — друга и единомышленника Щедрина. Великий писатель преобразался, слушая музыку. Он не просто слушал ее — он в полном смысле слова жил мелодиями Беллини и Доницетти (а позднее оценил и Д.Верди, дирижировавшего в невиской столице оперой «Сила судьбы»). Знавшие Щедрина как человека сурового, резкого, а нередко и грубоватого, вряд ли узнали бы его в эти светлые минуты. Любил он бывать и в Итальянской опере, однако, заметив внимание к себе, сердился и уходил, чтобы изобразить свои ощущения в статье или повести.

Не будет лишним отметить явное предпочтение, которое Щедрин отдавал итальянской музыке, сравнивая ее с французской (резкий отзыв об опере Гуно «Фауст»), хотя чрезвычайно высоко оценивал «Гугенотов» Д.Мейербергера. Однако этот композитор принадлежит к трем музыкальным школам: немецкой, итальянской и французской.

Музыкальные интересы писателя проявлялись и в обычной жизни. Он помог получить специальное образование своей племяннице, ставшей хорошей певицей (П.Веревкина). Музыка для него — это «нечто лучезарное, светоносное, что согрело <...> жизнь».

## НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

**Джованни ПАСКОЛИ**

(1855—1912)

### СТАРИК

Кого он славит на горе?  
Слова каких молений  
Возносит утренней заре,  
Склоняясь на колени?

Два легких облачка на миг  
Заря позолотила  
Над бездной, где седой старик  
Приветствует светило.

В руке зажал он черенок,  
Терзаемый ветрами,  
Земля покоится у ног —  
Алтарь в небесном храме.

Алтарь в пылающих свечах  
От гор до синей дали!  
Давно ли виноград зачах  
И рощи опадали?

В лазури тают облачка,  
Обрывки перламутра.  
Увы, зима уже близка,  
Ненастным будет утро.

А он, лучам лицо открыв,  
Сжимает куст, как посох, —  
У самых ног его обрыв  
В сырых клоках белесых.

А он сажает деревцо,  
Он счастлив, он не слышит,  
Как выгами ему в лицо  
Туман осенний дышит,

Как подступают холода,  
Как тяжелеют тучи,  
Он верит: пролетят года,  
И дуб его могучий

Поднимется над крутизной  
Во всем своем величье,  
И зелень щедрою весной  
Облепят гнезда птичьей!

*Перевод Романа Дубровкина*



# Итальянская опера на сцене Мариинского театра

Марина КАЗАНКОВА

Итальянская опера, звучавшая с петербургской сцены на протяжении едва ли не всей трехсотлетней истории города, во многом определила пути развития музыкальной культуры России. Исподволь подготавливая почву для развития русской оперы, она стала подлинной школой для отечественных певцов. Итальянский оперный театр оказал огромное влияние на формирование репертуара Мариинского театра, во всяком случае, творческие отношения итальянской и русской оперных трупп возникли задолго до открытия Мариинки.

В северной столице итальянские певцы и музыканты появились в 30-х годах XVIII века. Именно в это время Россия впервые познакомилась с оперой. По приглашению и настоянию Анны Иоанновны в Петербург прибыли композитор Джованни-Альберто Ристори, виолончелист Гаспаро Янекки, известный бас Казино Эрмини и ряд других певцов (вместе с ними приехали и итальянские актеры Комедии дель арте<sup>1</sup>). Так, в 1731 году, в России появилась первая постоянно действующая музыкальная труппа, положившая начало итальянскому оперному театру российской столицы.

Вскоре, в 1735 году, в Петербург приезжает композитор Франческо Арайя. Вместе со своей оперно-балетной труппой он «создал целую эпоху в истории нашей музыки, потому что первым привез с собою и в течение 24 лет поддерживал искусство итальянской серьезной оперы. И если Арайя и не был Моцартом, то все же для России, не имевшей в ту пору ничего лучшего, он был открываемым»<sup>2</sup> Именно благодаря Франческо Арайе русский двор смог увидеть первую оперу-серия (*opera seria*) «Сила любви и ненависти», представленную 29 января 1736 года по случаю дня рождения императрицы. С его именем связано и появление первой оперы на русский текст (либретто А.Сумарокова), исполненной русскими певцами, — «Цефал и Прокрис», для которой Арайя сочинил музыку.

Успешная премьера состоялась в феврале 1755 года. В исполнении оперы приняли участие молодые русские певцы, в основном малолетние певчие Придворной капеллы. Партию Прокрис пела Е.Белградская,<sup>3</sup> обладавшая вокальными достоинствами и драматическим талантом. О ее исполнении современник писал:

...И действием превзошла желаемые  
лиры  
В игре подобием преславной  
Лекувереры.<sup>4</sup>

С тех пор «Цефал и Прокрис», ставшая «отправной точкой» в летоисчислении русской оперы, была забыта на долгое время. Лишь в 2001 году опера Арайя вновь прозвучала в Петербурге в рамках международного фестиваля «Звезды белых ночей», ежегодно проводимого Мариинским театром. Солисты Академии молодых певцов достойно преодолели все трудности ее виртуозных партий. Тогда же, в цикле «Сокровища Мариинского театра», была исполнена и опера «Клеопатра» Доменика Чимарозы — композитор, работавший в Петербурге в конце XVIII века, написал ее специально для русской сцены. Премьера состоялась осенью 1789 года в Эрмитажном театре. С его открытием (в 1786 г.) связано появление оперы Дж.Сарти «Армида и Ринальдо». Либретто написано по поэме Тассо «Освобожденный Иерусалим». Его автор — М.Кольтеллини, прежде служивший придворным либреттистом в Вене, а затем — в той же должности — в Петербурге. Судьбы этих двух опер схожи. Подобно «Цефалу и Прокрису» Арайя, «Армида и Ринальдо» была незаслуженно забыта вплоть до 2004 года, когда она вновь прозвучала со сцены Эрмитажного театра в первый раз в концертном исполнении. В постановке, осуществившейся зимой того же года, были заняты солистка Мариинского театра М.Горцевская (Ринальдо), а также молодые певцы Академии Л.Юдина (Армида), А.Перчикова (Исмена), Д.Воропаев (Убальдо),

заслужившие восторженные похвалы организаторов музыкального фестиваля в Фаэнце (родина композитора Сарти), прибывших в северную столицу. Дирижерский пульт занимал дирижер Мариинского театра Михаил Синькевич. Так, старинные партитуры итальянских композиторов в исполнении певцов Мариинского театра воскресили забытые страницы истории музыкального искусства...

Русский музыкальный театр многим обязан и Каттарино Альбертовичу Кавосу. Этот замечательный музыкант, дирижер, композитор и педагог организовал первую в России самостоятельную оперную труппу.<sup>5</sup> Б.Асафьев, назвавший Кавоса «Направником своего времени», отмечал: «Катерина Альбертович Кавос сыграл в развитии русского оперного театра весьма большую роль <...> К чести Кавоса, надо сказать, что он не остался равнодушным иностранным гостем, за большое жалование писавшим некую официальную музыку. Он жил чувствами, волновавшими верхи русского общества и небольшой его интеллигентной части. Его музыка позволяет верить, что это было искренне <...> Талант Кавоса был не яркий и не оригинальный, но для той исторически важной роли, которая выпала на его долю, именно не нужно было сильного и самостоятельного дарования <...> Нельзя забывать, что в свое время до Глинки он был подлинно русским, как русскими были здания в стилях барокко, классическом и ампирином, построенные иностранцами-архитекторами в русской обстановке и атмосфере русской жизни».<sup>6</sup>

Поддерживая популярность русской оперы, Кавос принимал деятельное участие в постановке оперы М.Глинки «Жизнь за царя». Больше того, Кавос выказал истинное благородство, предпочтя ее собственной опере на тот же сюжет. Он разучивал с певцами партии, проводил репетиции, а на премьере стоял за дирижерским пультом. В дальнейшем «Жизнь за царя» шла под управ-

лением Кавоса до самой его смерти. В 1860 году Мариинский театр открылся исполнением этой оперы. Без Кавоса жизнь его оперной труппы пришла в упадок. Без преувеличения можно сказать, что в 1840-е годы она влачила жалкое существование, в отличие от итальянской, в истории которой начался самый яркий и блистательный период. Не в последнюю очередь он связан с именем тенора Джакомо Рубини — его гастроль в 1843 году открыли целую эпоху в художественной жизни северной столицы. В эти годы певец находился на склоне певческой карьеры, однако его выступления произвели на петербургскую публику сильное впечатление. Судя по отзывам современников, вокальное мастерство Рубини, его виртуозная техника были феноменальны. Голос чистейшего тембра, густой и плотный на протяжении двух октав, обладавший замечательной гибкостью и достигавший на высоких нотах полной звучности, «производил величественный эффект». <sup>7</sup> Впрочем, Рубини не придавал особого значения драматургии своих ролей — на сцене он был только певцом, не чуждавшимся внешних эффектов, чем заслужил упреки Глинки, Шопена, Берлиоза и Одоевского. И все-таки для большинства слушателей и критиков пение Рубини надолго осталось идеалом вокального искусства.

По приглашению Рубини, которому было поручено сформировать итальянскую труппу, в северную столицу приехали те, чье исполнительское искусство стало эталонным и оказало огромное влияние на последующее развитие русской оперы. Так, в Петербург приехала Полина Виардо-Гарсиа, покорившая русскую публику. Ее вокальное мастерство и редкой красоты голос в сочетании со сценическим дарованием и интеллектом, очаровали многих художников, литераторов и музыкантов.

С этого времени посещение Итальянской оперы превратилось в повальное увлечение: Петербург охватила итальяномания. На представлениях с участием Рубини, Виардо и Тамбурины (итальянский баритон, представитель виртуозного направления, талантливый актер), составивших «божественное трио», «забирались на верхние ярусы и в раке даже те, кто не бывал выше бельэтажа». <sup>8</sup>

Интересно, что «итальянская музыка с ее итальянскими исполнителями стали чем-то вроде государственной линии в петербургской куль-

туре, официально разрешенным языком художественных переживаний». <sup>9</sup> Николай I, предпочитавший русской опере балеты, водевили и комические французские оперы, организовал постоянную итальянскую труппу не только как доказательство просвещенной заботы государства об искусстве, но и в надежде на то, что содержание опер, исполняемых на малознакомом русской пуб-



Сцена из оперы-буфф Дж.Россини «Севильский цирюльник». В ролях: Фигаро — Владимир Тюльпанов; Розина — Лариса Юдина. Фото Наталья Разиной.

лике итальянском языке, останется для нее непонятным. Иными словами, здесь государство могло обойтись и без вмешательства цензуры. Но сила музыки (тем более — итальянской!) не подвластна цензуре: русские слушатели находили в итальянских операх отголоски собственных чувств и чаяний.

С годами отношение русской публики к итальянской опере менялось. Мало-помалу восторги сменялись равнодушием. Охлаждению способствовало и то, что итальянская опера, по мнению многих, тормозила развитие отечественного музыкального театра.

Действительно, вплоть до 60-х годов XIX века Итальянская опера, дававшая свои спектакли на сцене Большого Каменного театра, явно превосходила русскую. В те годы их творческий уровень был несопоста-

вим. Итальянцы располагали превосходным артистическим составом. Здесь были собраны лучшие вокальные силы Европы, «звезды» мировой оперной сцены: Э.Тамберлик, Э.Кальцолари, Ф.Грациани, Е.Фиоретти и другие. С ними русской оперной труппе соперничать было нелегко. Тем более что собственного помещения у нее не было: русская опера ютилась в Театре-цирке, выстроенном напротив Большого Каменного театра, в котором выступала итальянская опера. Иногда, в свободные от драматических спектаклей дни, русская оперная труппа давала представления и на сцене Александринского театра. Лучшие же певцы, такие как О.Петров и С.Артемовский, были вынуждены участвовать в итальянских постановках.

Ситуация изменилась в начале 1860-х, когда в русскую оперную труппу пришли талантливые исполнители: Д.Леонова, А.Булахова, Ф.Никольский, Ф.Комиссаржевский, В.Бианки, Ю.Платонова и другие. Постепенно оперная труппа, в составе которой были замечательные артисты О.Петров, М.Степанова, С.Артемовский, Л.Леонов, начала осваивать итальянский оперный репертуар. Ее силами на русской сцене были поставлены «Лючия ди Ламмермур», «Невеста-лунатик», «Лукреция Борджиа» и другие итальянские оперы, вызвавшие огромный интерес у слушателей. «Русская опера ожила», — писал один из музыкальных рецензентов «Отечественных записок». <sup>10</sup>

С 1860 года русская оперная труппа наконец обрела постоянную сцену. Театр-цирк, сгоревший в 1859 году, был восстановлен — отныне здание предназначалось только для музыкальных спектаклей. Мариинским театр стал называться по имени супруги Александра II императрицы Марии Александровны. На Мариинскую сцену русская оперная труппа перенесла часть своих спектаклей, поставленных на сцене Большого Каменного театра, и, конечно, представила новые оперы. Репертуар включал произведения русских, немецких и итальянских композиторов.

Именно в эти годы под руководством выдающегося музыканта, дирижера и композитора Эдуарда Направника, «создавшего славу Мариинского театра, как средоточия мировых достижений русской оперы», <sup>11</sup> труппа освоила огромный оперный репертуар. Впервые в исполнении русской оперной труппы прозвучали оперы Дж.Верди «Аида» (1877), «Бал-маскарад» (1882), «Отел-

ло» (1887), «Фальстаф» (1894), опера Дж. Россини «Вильгельм Телль» (1888), а в 1900 году — «Богема» Дж. Пуччини. Последняя шла в режиссерском прочтении Осипа Палечка. Главные партии в премьерном спектакле исполняли Николай и Медея Фигеры (Рудольф и Мими), Евгения Мравина (Мюзетта). Впоследствии их имена стали легендой.

В наши дни, с приходом Валерия Гергиева в Мариинский театр, по справедливому замечанию Л. Гаккеля, «на спиральном витке вернулась ситуация Направника: у театра вновь появился единоличный лидер, который преобразил Мариинскую оперу».<sup>12</sup> Нынешняя репертуарная афиша охватывает едва ли не весь мировой запас оперных шедевров. При этом иностранные оперы исполняются без купюр и на языке оригинала. Италия представлена сочинениями Ф. Арайи, Д. Чимарозы, В. Беллини, Дж. Россини, Г. Доницетти, Дж. Пуччини и, конечно же, Дж. Верди.

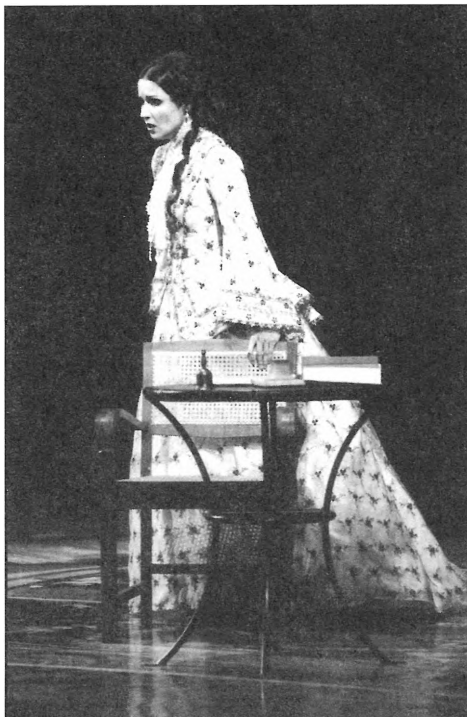
С творчеством этого величайшего итальянского композитора Петербург познакомил Итальянская опера. В ее исполнении прозвучали «Ломбардцы» (1845), «Эрнани» (1846), «Двое Фоскари» (1847), «Джованна д'Арко» (1849), «Нино» («Набукко», 1851), «Риголетто» (1852). Мировая премьера оперы Верди «Сила судьбы», исполненной итальянской оперной труппой в присутствии автора 10 ноября 1862 года, состоялась на сцене Большого Каменного. По праву эта опера может считаться петербургской. Верди, использовавший сюжет пьесы Саavedры «Дон Альваро, или Сила судьбы», написал ее в ответ на обращение к нему итальянского тенора Э. Тамберлика, просившего композитора написать оперу для Петербургского императорского театра. Увы, спектакль не имел большого успеха. Позже Верди внес в партитуру ряд изменений, — в новой версии опера была поставлена на сцене миланского Ла Скала в 1869 году.

С тех пор «петербургское» творение Верди прозвучало с Мариинской сцены лишь дважды (1963, 1985 гг.). Но в 1994 году «Сила судьбы» была представлена в концертном исполнении, а затем, в 1998-м, осуществилась и ее постановка с восстановленными декорациями и костюмами.<sup>13</sup> В 2001 году мариинская труппа познакомил миланских зрителей с первой постановкой «Силы судьбы» (1862 г.). «Миланцы, самые тонкие ценители творчества Верди, с большим интересом отнеслись к «русской» версии хорошо знакомой

им оперы, <...> встретив спектакль бурными аплодисментами».<sup>14</sup>

В сезоне 1998—1999 годов Мариинский театр представил российским зрителям новые постановки еще двух опер Дж. Верди — «Аида» и «Дон Карлос».

В сценических судьбах этих трех опер есть соответствие: впервые в Петербурге их исполнила итальянская оперная труппа на сцене Боль-



Опера Дж. Верди «Травиата». В роли Виолетты — Анна Петренко. Фото Натальи Разиной.

шого Каменного театра. Разница в том, что после премьеры «Аиды» на Мариинской сцене (в 1877 году в исполнении русской оперной труппы под управлением Э. Направника), она навсегда осталась в репертуаре театра, правда, в различных постановочных версиях. «Дон Карлос» же в течение долгого времени (вплоть до 1976 г.) был закрыт для русской сцены.

Во многом долгую сценическую жизнь «Аиды» определило декорационное решение спектаклей, которые шли в оформлении Петра Шильдкнехта (1948 и 1992 гг.). В последней постановке (1998 г.) театр вновь обратился к эскизам П. Шильдкнехта, взяв их за основу эстетики спектакля.<sup>15</sup>

Премьера оперы «Дон Карлос» состоялась в 1976 году. Новая постановка — так называемая «миланская» версия оперы на итальянском

языке — была показана в 1992 году.<sup>16</sup> Нынешний «Дон Карлос», премьера которого состоялась в апреле 1999 года, интерпретирован режиссером Юрием Александровым.<sup>17</sup>

И по сей день Мариинский театр продолжает осваивать наследие Верди. В 2001 году, объявленном ЮНЕСКО годом Джузеппе Верди, мариинская оперная труппа открывала музыкальный фестиваль Верди в Парме, на родине композитора. В ее исполнении в кафедральном соборе Дуомо прозвучал «Реквием» Верди. Тогда же состоялась и совместная с фестивалем Верди постановка оперы «Бал-маскарад». В прежние годы Мариинский театр не раз обращался к этому произведению. На этот раз он представил новую сценическую версию в режиссуре Андрея Кончаловского.<sup>18</sup>

Помимо «Бала маскарада» в юбилейный год Верди Мариинский театр подготовил еще две оперные постановки самого «итальянского» из всех итальянских композиторов: «Макбет» и «Отелло».

До недавнего времени ни один российский театр не имел в своем репертуаре оперу «Макбет». Мариинский стал первым, открывшим ее для русской сцены. В прочтении авторов спектакля,<sup>19</sup> действие оперы перенесено в XVI век и максимально приближено к шекспировской эпохе.

Первое представление «Отелло» на сцене Мариинского театра (дирижер Эдуард Направник) состоялось в один (1887) год с мировой премьерой оперы в миланском Ла Скала (дирижер Франко Фаччо). По мнению критики, нынешний «Отелло»<sup>20</sup> — самый выигранный из тех, что показаны Мариинкой в юбилейном сезоне Верди. «Из всего вердиевского цикла спектаклей «Отелло» представляется наиболее интересным, — пишет в одной из своих рецензий известный петербургский оперный критик Е. Третьякова. — Он содержательно эффектен, — начиная со сцены бури, явления крейсера, похожего на феллиниевский «И корабль плывет», продолжая картину прибытия послов — золотых идиолов, кончая гибелью героя в пепельно-черных шелках зловещей лавы».<sup>21</sup>

Главные партии в премьерном спектакле исполнили А. Стеблянко (Отелло), Ф. Можаев (Яго) и несравненная О. Гулякова (Дездемона), единодушно признанная слушателями и критиками лидером этого вокального ансамбля: «Абсолютно непринужденными были как изысканный вокальный рисунок ее партии, так и нежный драматический профиль

Дездемоны. Певца пела и плыла по волнам волшебных мелодий, любила и умирала с достоинством истинной примадонны». <sup>22</sup> Высокой оценки «по напряжению драматизма, по ощущению целого, близкий по духу сценографическому решению с его масштабностью и величием» <sup>23</sup> заслужил и оркестр под управлением Гергиева. «Погружение Гергиева в музыкальную стихию Верди подобно медитации. В его интерпретации каждая музыкальная фраза партитуры становится значимой и самоценной». <sup>24</sup>

Последней премьерой из вердиевского репертуара (декабрь 2002 г.) стала постановка оперы «Травиата», одной из самых любимых русской публикой.

Сценическая история этого оперного шедевра на мариинской сцене, пожалуй, одна из наиболее насыщенных по количеству постановок. На этот раз новую версию представили французские авторы: режиссер — Шарль Рубо, художник-постановщик — Бернар Арну, художник по костюмам — Катя Дюфло. В премьерном спектакле (музыкальный руководитель и дирижер — Валерий Гергиев) были заняты «звезды» мариинской оперной труппы: А. Нетребко (Виолетта) и В. Герелло (Жорж Жермон), а также молодой тенор О. Балашов (Альфред).

Ежегодно Мариинский театр представляет постановки вердиевских опер и зарубежным зрителям. Так, летом 2001 года на сцене Festspielhaus Баден-Бадена Мариинка показала «Отелло» и «Макбета». В том же году в лондонской Королевской опере Ковент-Гарден театр представил сразу шесть постановок опер Верди. Дирижерскую работу В. Гергиева лондонская пресса назвала «обостренной, измученной и прерывистой, необычайно соответствующей драматическому жанру. Безусловно, это его Верди, наиболее последовательный и завершённый, поскольку лучше всего подходит к темпераменту самого маэстро». <sup>25</sup>

Появление в Мариинке дирижера Джанандреа Нозеды открыло новую страницу в освоении итальянского оперного репертуара. С октября 1997 года по инициативе В. Гергиева Нозеда является главным приглашенным дирижером Мариинского театра.

За время сотрудничества маэстро Нозеда дирижировал многими спектаклями, в числе которых, безусловно, и итальянские оперы. Под его руководством состоялись премьеры: «Риголетто» и «Тоска» (1997), «Тра-

виата» и «Сомнамбула» (1998), «Дон Карлос» (1999), «Лючия ди Ламмермур» (2000) и «Богема» (2001). В 2003 году маэстро с успехом дирижировал «Триптихом» Дж. Пуччини.

Ежегодно Мариинский театр проводит фестиваль искусств «Звезды белых ночей». Организованный в 1993 году по инициативе В. Гергиева, этот музыкальный форум вошел в число самых посещаемых и элитных событий международного масштаба. По приглашению маэстро Гергиева в Мариинский театр приезжают лучшие музыканты отечественного и мирового исполнительского искусства. Среди выступающих — звезды итальянского музыкального искусства. Уже не первый год главной приглашенной звездой фестиваля становится Пласидо Доминго. <sup>26</sup>

В 2000 году, в рамках фестиваля искусств «Звезды белых ночей», в Петербурге прошли выступления Филармонического оркестра Ла Скала под управлением замечательного итальянского дирижера Риккардо Мутти. В симфонических концертных программах фестиваля принимал участие итальянский виолончелист Энрико Диндо.

Событием XII фестиваля стало выступление знаменитого итальянского баса, несравненного интерпретатора итальянской оперной музыки — Феруччо Фурланетто. Петербургской публике посчастливилось услышать певца в операх «Дон Карлос» Дж. Верди и «Борис Годунов» М. Мусоргского. На этом фестивале звучал «Реквием» Дж. Верди, в исполнении которого приняли участие ведущие солисты Мариинской оперы (О. Бородина, Е. Акимов, И. Абдразаков), а также одна из самых знаменитых итальянских певиц нового поколения Барбара Фриттоли.

С исполнительским мастерством солистов Мариинского театра знакомятся и итальянские зрители: гастроль оперно-балетной мариинской труппы неизменно включают выступления в Италии. Симфонический оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева традиционно представляет итальянской публике обширные симфонические программы. Одно из ярких его выступлений — концерт в Риме по случаю открытия Дней российской культуры в Италии (декабрь 2004 г.).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Гительман Л. Иностранцы труппы в Санкт-Петербурге // Театральный Петербург: интеркультурная модель. Коллективная монография. Вып. II. СПб., 2002. С. 11.  
<sup>2</sup> Всеволодский-Гернгросс В. Театр в России при императрице Елизавете Петровне. СПб., 2003. С. 56.

<sup>3</sup> См.: Гительман Л. С. 12.

<sup>4</sup> Цит. по: Гозеннуд А. Музыкальный оперный театр в России от истоков до Глинки. Л., 1959. С. 74.

<sup>5</sup> См.: Помазанский А. Кавос Каттарино Альбертович и Лядов Николай Григорьевич // Мариинский театр. 2004. № 3—4. С. 13.

<sup>6</sup> Асафьев Б. Предшественники Глинки // Русская музыка. XIX и начало XX века. 2-е изд. Л., 1979. С. 8.

<sup>7</sup> Гозеннуд А. С. 189.

<sup>8</sup> Шпаковская М. Первый сезон в Петербурге Джакомо Рубини и итальянской оперной труппы (1843—1844 гг.) // Театральный Петербург: интеркультурная модель. С. 261.

<sup>9</sup> Там же. С. 263.

<sup>10</sup> Цит. по: Гозеннуд А. С. 377.

<sup>11</sup> Гаккель Л. Мариинская опера в шести зеркалах // Мариинский театр (1783—2003). Тема с вариациями. СПб., 2003. С. 28.

<sup>12</sup> Там же. С. 29.

<sup>13</sup> Музыкальный руководитель — В. Гергиев, режиссер — Элайджа Мошински, декорации — Андреас Роллер (1862), художник возобновления — Андрей Войтенко, художник по костюмам — Питер Холл.

<sup>14</sup> Аплодисменты в Милане // Санкт-Петербургские ведомости. 2001. 5 октября. № 181.

<sup>15</sup> Музыкальный руководитель — В. Гергиев, режиссер — А. Степанюк, художник возобновления и художник по костюмам — В. Окунев.

<sup>16</sup> Авторы спектакля: музыкальный руководитель — В. Гергиев, режиссер — Т. Чхеидзе, художник — Т. Мурванидзе.

<sup>17</sup> Музыкальный руководитель — В. Гергиев, художник — Т. Мурванидзе.

<sup>18</sup> Музыкальный руководитель — В. Гергиев, художник-постановщик — Эцио Фриджеро, художник по костюмам — Франка Скарчачино.

<sup>19</sup> Музыкальный руководитель — В. Гергиев, режиссер — Дэвид Маквикар, художник — Таня Маккаллин.

<sup>20</sup> Музыкальный руководитель — В. Гергиев, режиссер — Ю. Александров, художник-постановщик — С. Пастух.

<sup>21</sup> Третьякова Е. Отелло (Мнения о премьеры) // Мариинский театр. 2001. № 5—6. С. 5.

<sup>22</sup> Верникова К. Отелло (Мнения о премьеры). С. 5.

<sup>23</sup> Третьякова Е. Отелло (Мнения о премьеры). С. 5.

<sup>24</sup> Иванов В. Отелло (Мнения о премьеры). С. 5.

<sup>25</sup> Барикелла М. Opera International. 2001. October.

<sup>26</sup> На сцене Мариинского театра прославленный итальянский тенор выступал не только в качестве солиста (1997 г.: Парсифаль в одноименной опере Р. Вагнера; 2000 г.: Отелло в одноименной опере Дж. Верди (концертное исполнение); Хозе в «Кармен» Ж. Бизе (концертное исполнение); 2001 г.: Зигмунд в «Валькирии» Р. Вагнера), но и впервые в Мариинском театре в роли дирижера — в опере Дж. Верди «Аида». В том же, 2001 году, на Дворцовой площади с участием П. Доминго, О. Бородиной и В. Гергиева состоялся гала-концерт.



# Маринетти на «41°»

Татьяна НИКОЛЬСКАЯ

Информация о возникновении в Италии нового литературно-художественного направления — футуризма появилась в России почти сразу же после опубликования в газете «Фигаро» от 20 февраля 1909 года первого манифеста Маринетти.<sup>1</sup> Подробное знакомство русских читателей с разными аспектами этого направления началось годом позже, когда на страницах журнала «Аполлон» стали появляться корреспонденции, принадлежащие перу итальянского поэта-футуриста Паоло Буцци. Об итальянском футуризме в «Аполлоне» писали и другие авторы, в том числе поэт М.Кузмин. Пик интереса российской прессы к Маринетти пришелся на первую половину 1914 года и был вызван визитом вождя итальянского футуризма в Россию, где Маринетти пробыл чуть меньше трех недель — он приехал в Москву из Милана 26 января 1914-го и отбыл на родину 17 февраля того же года. За это время Маринетти прочел шесть публичных лекций — четыре в Москве и две в Петербурге, а также успел несколько раз побывать в петербургской «Бродячей собаке» и встретиться со своими сторонниками и противниками.

Выступления Маринетти в Политехническом музее в Москве и концертном зале Калашниковской биржи в Петербурге проходили при переполненных премьерной публикой залах. Итальянский гость завоевывал аудиторию не столько изложением основ футуризма, таких, как борьба с пассаизмом, воспевание скорости и достижений урбанистической цивилизации, уже известных слушателям из газетных и журнальных статей, сколько блестящим чтением своих звукоподражательных стихов. Артистизм Маринетти, его ораторское искусство, непосредственность и остроумие вызывали восторг публики, состоявшей из «литераторов, художников, адвокатов, представителей иностранных колоний — французской и итальянской».<sup>2</sup> Лидер итальянского футу-

ризма вел себя в России как гость и не спровоцировал на своих выступлениях ни одного скандала, что, в свою очередь, являлось «скандалом наизнанку».<sup>3</sup> Критика противопоставляла Маринетти, как «настоящего» футуриста, «несерьезным» отечественным представителям этого направления.<sup>4</sup>

В отличие от далекой от футуризма публики, горячо принявшей итальянского гастролера, российские футуристы изначально неоднозначно относились к Маринетти и его футуризму.

Русский футуризм возник на два года позднее итальянского. В борьбе за приоритет большинство футуристических групп, существовавших в России, декларативно отрицало какую бы то ни было связь со своими западными предшественниками. Так, основатель эгофутуризма Игорь Северянин в манифесте 1912 года «Вселенский эгофутуризм» заявлял: «Эгофутуризм не имеет ничего общего с футуризмом итало-французским».<sup>5</sup> О своей самобытности постоянно напоминали и кубофутуристы. Тезис о самостоятельности русского футуризма и отрицательном отношении к Маринетти был заявлен в докладе Маяковского «Достижения футуризма», прочитанном 11 ноября 1913 года в Политехническом музее. Последовательным противником Маринетти был и Велемир Хлебников, который во время визита Маринетти в Петербург «приветствовал» гостя листовкой оскорбительного содержания, написанной совместно с Б.Лифшицем. Эту листовку Хлебников распространял 1 февраля 1914 года в концертном зале Калашниковской биржи в Петербурге перед выступлением Маринетти.

В то же время отдельные футуристы признавали значение Маринетти и популяризировали его творчество в России. Лидер умеренной футуристической группы «Мезонин поэзии» В.Шершеневич в сборниках критических статей «Футуризм без

маски» (М., 1913) и «Зеленая улица» (М., 1916) определял вождя итальянских футуристов как выдающегося новатора, который продемонстрировал всему миру красоту скорости и ритм современной жизни. Шершеневич перевел на русский язык манифесты Маринетти и его сподвижников, в том числе У.Боччони, П.Руссоло, К.Карра, а также два романа Маринетти: «Битва у Триполи» (М., 1915) и «Футурист Мафарка» (М., 1916). Другим пропагандистом футуристических идей Маринетти стал участник группы М.Ларионова «Ослиный хвост» — И.Зданевич. О первых манифестах Маринетти И.Зданевич узнал еще в 1911 г. у себя на родине, в Грузии, и вступил в переписку со знаменитым итальянцем. На диспуте «Восток, Национальность и Запад», состоявшемся в Политехническом музее 23 марта 1913 года, Зданевич выступил с докладом, содержащим изложение манифестов итальянских футуристов, а после доклада Маринетти «О самых крайних исканиях футуризма в поэзии и живописи», прочитанного в московском Обществе свободной эстетики 13 февраля 1914 г., огласил написанный на французском языке манифест, в котором говорилось о солидарности группы Ларионова с вождем итальянского футуризма. В 1917 году И.Зданевич вернулся в Тбилиси, где в начале 1918 года прочел в студии поэтов «Фантастический кабачок» четыре лекции об исканиях итальянских футуристов. Не исключено, что эти лекции посетили и будущие грузинские футуристы.<sup>6</sup>

Грузинский футуризм как литературное направление сформировался в начале двадцатых годов. Первый журнал группы, единственный номер которого вышел в Тбилиси весной 1924 года, назывался формулой серной кислоты «H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>». Его участники — «Совет H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>», первоначально состоящий из С.Чиковани, Н.Чагава, Н.Шангелая, Ж.Гогобе-ридзе, Б.Абуладзе, Б.Гордзениани,

П.Нозадзе, А.Белиашвили, Ш.Алхазшвили, И.Гамрекели, — высказали свое отношение к зарубежным левым группам в редакционной статье, открывающей издание. Футуризм Маринетти, наряду с дадаизмом, они относили к «якобы родственным направлениям в иностранном искусстве»<sup>7</sup> и осуждали за «аристократический комфорт и декадентские тона».<sup>8</sup> Подвергая своих предшественников критике «слева», авторы статьи признавали в то же время формальные достижения возникавших ранее авангардистских групп. В теоретических статьях, опубликованных в журнале «H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>», а также в последующих изданиях группы — журнале «Литература да схава» («Литература и прочее»), единственный номер которого вышел в начале 1925-го, и газете «Дроули» («Своевременное»), выходящей в конце 1925 — начале 1926 года, — имя Маринетти встречается неоднократно. Так, интерес к вождю итальянских футуристов проявлял один из лидеров «Совета «H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>» Симон Чиковани. В статье «Проект нового крейсера», опубликованной в журнале «H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>», Чиковани писал о значительности вклада, который итальянский футуризм внес в обновление литературы на первом этапе, закончившемся с началом мировой войны. К достижениям итальянского футуризма Чиковани относил, в первую очередь, провозглашение культа машины, определяющей детали новой городской цивилизации. Самого Маринетти грузинский поэт называл «Колумбом, почувствовавшим механическую страну».<sup>9</sup> Это же определение, свидетельствующее о признании исторических заслуг Маринетти, — «Маринетти все же Колумб»<sup>10</sup> — Чиковани повторил и в статье «Факты нового искусства», напечатанной в журнале «Литература и прочее». Как известно, этими же достижениями «главнокомандующего футуризмом» восхищался и В.Шершеневич. В то же время в обеих статьях Чиковани подчеркивал, что новое искусство не стоит на месте и бывший еще недавно актуальным итальянский футуризм безнадежно отстал от жизни, поскольку в двадцатых годах культ машины, так же как воспеванием нефтяных месторождений, кораблей и промышленности трудно кого-либо удивить. Причину превращения новаторского направления в достояние истории Чиковани объяснял тем, что «итальянцы видят только машины. Они не

создали никакой структуры».<sup>11</sup> Роль создателя структуры Чиковани отводил Хлебникову. В объединении творческих методов Маринетти и Хлебникова грузинский поэт видел путь к «построению современного стиха».<sup>12</sup>

В отличие от С.Чиковани, другой участник «Совета «H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>», Павле Нозадзе, отдавая дань бунтарскому пафосу Маринетти, замечал, что конечной целью этого бунтаря «являлись романтика и комфорт»,<sup>13</sup> понятия не совместимые с подлинным футуризмом. Данью романтизму Нозадзе считал и культ машины. Манифестам Маринетти грузинский критик противопоставлял его художественное творчество, в частности, роман «Футурист Мафарка». Об этой книге Нозадзе отзывался как о великом произведении, в котором дана «теорема борьбы».<sup>14</sup> Напомним, что исключительно высокая оценка этого романа принадлежала В.Шершеневичу. Нозадзе приводил небольшую цитату из романа на русском языке и указывал, что перевод был выполнен Шершеневичем, переведшим и манифесты Маринетти.

Грузинские футуристы были знакомы и с послевоенным творчеством Маринетти, в частности с его манифестом тактилизма, впервые оглашенным на лекции, прочитанной лидером итальянских футуристов в Париже 15 января 1921 г. Не исключено, что о тактилизме они узнали от близкого к их группе художника К.Зданевича, находившегося в переписке с братом Ильей, который в 1922-м жил в Париже и был в курсе всех последних событий в мире авангарда. Впрочем, манифест «Тактилизм» был опубликован в журнале «Современный Запад» (1922. № 1), а еще до этого, 20 мая 1921 года С.Третьяков в лекции «Искусство революции», прочитанной в Чите, рассказывал об изобретении Маринетти «осязательных поэм» (см. *Крусанов А.* «Русский авангард». Т. 2. Кн. 2. М. 2003. С. 444). Впервые этот термин вскользь упомянут П.Нозадзе в «Трактате, написанном для поэзии», опубликованном в «H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>». Двумя годами позднее прозаик Демна Шангелая опубликовала в газете «Дроули» № 3 от 31 января 1926 года статью «Тактилизм». Автор берет за основу положение Маринетти о том, что ощущение искусства может передаваться тактильно, посредством осязания, и предлагает свой вариант этого метода, «более конкретный и человеческий»,<sup>15</sup> суть

которого состоит в том, что подобно тому, как чувствуют окружающие предметы, можно чувствовать слова и фразы. «Наш тактилизм, — поясняет Д.Шангелая, — означает постижение идеи вещи, попытку вникнуть в суть предмета, в его интим. В таком случае предмет переходит в нас, а мы в предмет. Грань между субъектом и объектом теряется. Именно в этот момент возникает величайшее чудо — творчество».<sup>16</sup> По мнению Д.Шангелая, после полного отказа от приемов, которыми оперирует современная литература, должны появиться новые, одним из которых станет тактилизм. Примером применения тактилизма в грузинской литературе Д.Шангелая называет свой роман «Тбилиси», опубликованный в Тбилиси отдельным изданием в 1927 году. Отдельные главы из романа печатались в журнале «Мна-тоби» («Светоч») в 1925-м.

В предложенном Д.Шангелая варианте термин *тактилизм* использовали в 1925—1926 годах и другие участники группы. Так, например, критик Б.Жгенти в статье «Теория и факты», опубликованной в газете «Дроули» (№ 2 от 17 января 1926 г.), пишет, что поэма С.Чиковани «Раздумья на берегу Мтквари» написана тактилическим методом. В информации о выходе в свет этой поэмы отдельным изданием, помещенной в той же газете (№ 1 от 5 декабря 1925 г.), также сообщается, что поэма написана методом тактилизма.

Влияние Маринетти коснулось разных аспектов творчества грузинских футуристов. Значительная часть их первого манифеста «Грузия — Феникс», опубликованного в виде двухстраничной листовки в мае 1922 года в Тбилиси, основана на ряде положений «Первого манифеста футуризма» Маринетти 1909 года и манифеста «Убьем лунный свет» 1911 года. Авторы текста Н.Чачава и А.Белиашвили противопоставляют пассажику борьбу, видят Грузию будущего страной машинной цивилизации, в которой «крики локомотивов музыкой заполняют площади»,<sup>17</sup> а «свет электричества потушил луну».<sup>18</sup> Нужно заметить, что в манифесте грузинских футуристов отсутствуют содержащиеся у Маринетти радикальные призывы к войне и разрушению памятников. Молодым футуристам предложено не останавливаться перед археологическими древностями, оставив это занятие старикам, а идти вперед и создавать новую поэзию, отличитель-

ными особенностями которой будут «смелость, размах и бунт».<sup>19</sup> Эти призывы почти дословно повторяют строки из «Первого манифеста футуризма».<sup>20</sup>

Отсылки к «Техническому манифесту футуристической литературы» Маринетти и к его же манифесту «Беспроволочное воображение и освобожденные слова» 1913 года содержатся в поэтическом фрагменте Н. Чачава «Инженерия слова» («H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>» № 1), автор которого предлагает проект телеграфного языка, вставляя в текст математические формулы — как известно, этот прием использовали И. Игнатъев и Р. Якобсон, — и вводит новый термин «оптикоакустика», обозначающий одновременную связь слова с визуальностью и звуком. Свой вариант «освобожденного слова» — «движущееся слово», связанное с голосом, графикой и кинематографом, — разрабатывает в теоретической статье, опубликованной в том же журнале, другой грузинский футурист — Ж. Гогоберидзе.<sup>21</sup> Список примеров, указывающих на связь творческих исканий грузинских футуристов с футуризмом Маринетти, можно продолжить. Не следует, однако, забывать и о том, что не меньше, чем Маринетти, влияние на грузинских футуристов оказали и работавшие в конце 1910-х годов в Грузии русские футуристы-заумники — И. Зданевич, И. Терентьев, А. Кручных, образовавшие группу «41°», отношение которой к Маринетти «необходимо также изучать».<sup>22</sup>

Грузинский футуризм с самого начала был направлением синтетическим, о чем свидетельствует и само название группы, члены которой свободно черпали отдельные элементы из конгломерата предшествовавших и современных авангардистских течений и соединяли их подчас причудливым образом. В статье «Факты нового искусства» С. Чиковани писал по этому поводу: «Прейскурант и радиус были такие: футуризм, дада, Маринетти, Хлебников, ЛЕФ, Маяковский, Чаплин и Гросс».<sup>23</sup> Итальянский и русский футуризм занимали в теории и практике грузинского примерно равные места. Как отмечает один из ведущих исследователей русского футуризма А. Парнис: «... вопреки утверждениям <...> самих участников этого движения (русского футуризма. — Т.Н.), между русскими и итальянскими футуристами больше черт сходства, параллелей и перекличек, чем рас-

хождений. Прежде всего, это касается эстетической программы и теоретических положений, сформулированных в манифестах».<sup>24</sup> Одной из черт сходства было «внимание к звуковой оболочке слова и поиски путей усиления его непосредственной экспрессивности, зависящей не от кодифицированных и изношенных значений, а от звука».<sup>25</sup> Это внимание являлось характерной чертой и грузинского футуризма. Например, особо важное значение подбор слов по звуковой близости имеет в стихах С. Чиковани и Н. Чачава футуристического периода.<sup>26</sup> О необходимости освобождения звуковой стороны слова писал в статье «Поэзия *nes plus ultra*» участник Совета «H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>» Ш. Алхазисвили: «Необходимо знать: каждое слово сначала голос, затем содержание. Поэтому каждое слово получает индивидуальность».<sup>27</sup> Это положение можно, как делает исследователь грузинского футуризма С. Сигуа,<sup>28</sup> связать с «Техническим манифестом футуристической литературы» и в то же время с теоретической работой И. Терентьева «17 ерундовых орудий» (1919), в которой утверждается, что «слова, похожие по звуку, имеют в поэзии похожий смысл», и поэзия группы «41°» «отлична как: 1. Упражнение голоса».<sup>29</sup>

Таковы два пути, по которым шло восприятие Маринетти в Грузии, — непосредственное обращение к манифестам итальянских футуристов в основном через русские переводы и через содержащие родственные положения работы русских футуристов-заумников. В целом же картина восприятия Маринетти группой «H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>» еще не слишком прояснена и ждет своих исследователей.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>См.: Марков В. История русского футуризма. СПб., 2000. С. 132.

<sup>2</sup>Крусанов А. Русский авангард: 1907—1932 (исторический обзор) в трех томах. Т. 1. Боевое десятилетие., 1996. С. 168.

<sup>3</sup>Марков В. История русского футуризма. С. 132.

<sup>4</sup>Подробные газетные отзывы о выступлениях Маринетти см.: Крусанов А. Маринетти в России // Сумерки. 1995. № 16. С. 112—149.

<sup>5</sup>Северянин И. Вселенский эгофутуризм / Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999. С. 131.

<sup>6</sup>Один из участников группы, критик Б. Жгенти сообщил мне зимой 1975 г. что, будучи еще мальчишкой, он с друзьями бегал на футуристические лекции в «Фантастический кабачок».

<sup>7</sup>H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub> (Тбилиси). 1924. № 1. С. 2.

<sup>8</sup>Там же.

<sup>9</sup>H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>. 1924. № 1. С. 36 оборот.

<sup>10</sup>Литература да схава. (Тбилиси) 1924 — 1925. С. 76. (На груз. яз.).

<sup>11</sup>Чиковани С. Проект нового крейсера // H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>. С. 37.

<sup>12</sup>Чиковани С. Факты нового искусства // Литература да схава. С. 77.

<sup>13</sup>Нозадзе П. Трактат, написанный для поэзии // H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>. С. 12.

<sup>14</sup>Там же. С. 13.

<sup>15</sup>Шангелая Д. Тактилизм // Дроули (Тбилиси). 1926. № 3. 31 января. С. 2.

<sup>16</sup>Там же. С. 2.

<sup>17</sup>Грузия — Феникс. Манифест. Тбилиси, 1922. С. 2. (На груз. яз.).

<sup>18</sup>Там же. С. 2.

<sup>19</sup>Там же. С. 1.

<sup>20</sup>Ср.: «Пускай старики увидят в грузинской археологии лекарство от своих непрестанных болей. Мы же, молодые футуристы, не останавливаемся перед музеями и памятниками» (Грузия — Феникс. С. 2.) и «Поистине еженедельное посещение музеев, библиотек и академий <...> есть то же для художников, что продолжительная опека родителей <...> Для умирающих, инвалидов и пленников, — куда ни шло. Раз, что будущее для них закрыто, восхитительное прошлое, быть может, бальзам на их раны... Но нам его не нужно, нам молодым, сильным и живым футуристам» (Маринетти. Первый манифест футуризма / Маринетти. Футуризм. СПб., 1914. Перевод М. Энгельгардта. С. 109), а также «Характерными свойствами грузинской поэзии будут смелость, размах, бунт» (Грузия — Феникс. С. 1.) и «Основными элементами нашей поэзии будут смелость, дерзость и бунт» (Маринетти. Первый манифест футуризма. С. 106.).

<sup>21</sup>Название статьи «Подготовка, которая в повернутом творчестве равняется мерке в возвращенном действии и пишется» сознательно затруднено для восприятия. То же относится и к тексту, представляющему собой попытку на практике расшатать синтаксис, грамматику и орфографию.

<sup>22</sup>Парнис А. Бенедикт Лившиц и Ф.Т. Маринетти: к истории одной полемики // Терентьевский сборник. 1996. М., 1996. С. 244.

<sup>23</sup>Литература да схава. 1924—1925. № 1. С. 83.

<sup>24</sup>Парнис А. Бенедикт Лившиц и Ф.Т. Маринетти: к истории одной полемики. С. 228. На с. 241—242 приведена библиография работ о связях итальянского и русского футуризма.

<sup>25</sup>Ияности Г. Роль звукоподражания в поэтике итальянского и русского футуризма. Поэзия и живопись. М., 2000. С. 470.

<sup>26</sup>См.: Магаротто Л. Русские заумники и грузинская поэзия // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Верн, 1991. С. 416.; Никольская Т. Журнал грузинских футуристов «Литература да схава» («Литература и прочее» // Александр Введенский и русский авангард. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А.Введенского. СПб., 2004. С. 117.)

<sup>27</sup>Литература да схава. С. 61.

<sup>28</sup>См.: Сигуа С. Авангардизм в грузинской литературе. Тбилиси, 1994. С. 220.

<sup>29</sup>Там же. С. 186.

# К.В.Гарновский и его перевод семнадцатой песни «Ада»

Евгений БЕЛОДУБРОВСКИЙ

Перевод 17-й песни «Ада», предлагаемый читателям «Всемирного слова», был впервые прочитан в 1937 году на одном из заседаний кружка молодых поэтов и переводчиков при Ленинградском университете (руководитель — профессор А.В.Пумпянский). Перевод принадлежит петербургскому ученому Крониду Всеволодовичу Гарновскому (1805—1988).

Крониду Гарновскому, сотруднику Ботанического сада Ленинградского университета, чьи научные интересы относились к области редких растений (в частности, мхов и лишайников), к этому времени исполнилось 32 года. Он был вполне сложившимся поэтом, публиковавшимся в «Литературном альманахе», различных поэтических сборниках и университетских изданиях. В круг его друзей входили молодые поэты-кружковцы Глеб Семенов, Евгений Федоров, Елена Вечтомова, Галина Серебрякова...

Детские и юношеские годы Гарновский провел в новгородской деревне Дерева. Здесь, в заброшенном сарае бывшего имения Горемыкиных, будущий переводчик обнаружил множество старых иллюстрированных изданий. Иллюстрации Дорэ к «Божественной комедии» поразили его воображение. Особенно сильное впечатление произвели на юношу картины «Ада»; он стал интересоваться Италией и, в особенности, Данте.

В старших классах школы Кронид почувствовал себя поэтом. В это время в его руки попал перевод «Божественной комедии» Ольги Чюминой. Эта работа, по словам Гарновского, показалась ему «плохим отражением прекрасного лица». С той поры им владела мечта пересказать поэму своими стихами...

Однажды А.В.Пумпянский посвятил одно из заседаний кружка жизни и творчеству Данте. В докладе, сделанном профессором, речь, в частности, шла о существующих переводах «Божественной комедии» на русский язык и судьбах самих переводчиков. Прослушав доклад, Кронид Всеволодович решил вопло-

тить свой юношеский замысел. Один из студентов-филологов снабдил его подстрочником 17-й песни «Ада», и весь полевой сезон, который молодой исследователь провел в Кондосьвинском лимнологическом заповеднике на берегу Байкала, он посвятил работе над переводом.

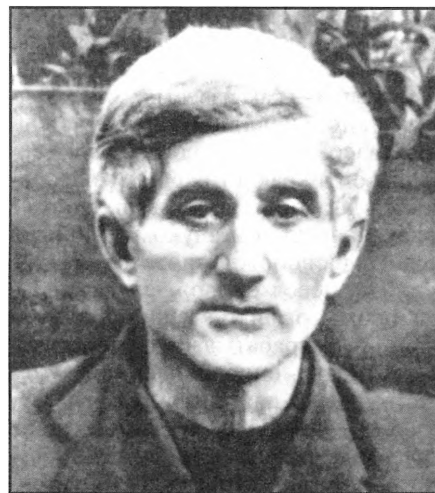
Профессор А.В.Пумпянский высоко оценил его труд, но, не будучи поэтом и специалистом по истории дантовской Италии, рекомендовал показать перевод Н.А.Заболоцкому и М.Л.Лозинскому.

Заболоцкий, внимательно изучив текст, сделал ряд поправок, одобрил работу молодого переводчика и обещал помочь с публикацией. Понравившись ему и лирические стихи Гарновского.

М.Л.Лозинский, который к этому времени завершил большую часть работы над собственным переводом «Божественной комедии», подивился простоватому облику молодого человека, но, изучив его перевод, признал попытку весьма удачной. Человек порядочный и благородный, Лозинский отличался осторожностью, а потому не советовал отдавать в печать эту самую страшную из песен Данте, наказав запрягать ее подальше до лучших времен: в жизнь миллионов семей входил подлинный советский Ад.<sup>1</sup>

Последние годы войны, потеряв в блокаду своих близких, Гарновский провел в эвакуации. После войны он возвратился в Ленинград.

С Кронидом Всеволодовичем Гарновским я познакомился в начале 1970-х годов в доме Ливеровских-Бианки в Лесном. Здесь, в кругу охотников, художников и писателей, его знали и любили как поэта и бесстрашного таежного путешественника, знатока новгородских говоров и одного из «птенцов» слав-



К.В.Гарновский. 1937.

ного «гнезда» писателя Виталия Валентиновича Бианки...

Зная мой интерес к «русскому Данте», Кронид Всеволодович решил мне довериться и однажды, пригласив к себе в обычную коммунальную квартиру на Песках, достал из заветного ящика папку со стихами и стал читать свой перевод 17-й песни «Ада». Мы сидели за круглым столиком под лампой с зеленым абажуром, и, слушая строки, произносимые тихим голосом, я глядел на портрет другого изгнанника и поэта — Адама Мицкевича. Этого поэта, наряду с Мариной Цветаевой, Гарновский, гордившийся своими польскими корнями, чтит особо.

Последним специалистом, читавшим перевод Гарновского, был профессор И.Ф.Бэлза. Без всяких оговорок он принял его к публикации в «Дантовских чтениях» (он был, как известно, их неизменным составителем и редактором). Бэлза лишь попросил автора уточнить интонацию в одном пассаже, чтобы конфликт гвельфов и гибеллинов прозвучал в русском переводе более отчетливо. К.В.Гарновский выполнил эту просьбу.

Однако публикация, по независящим от обеих сторон причинам, так и не состоялась.

<sup>1</sup>Что касается перевода самого Лозинского, в «Литературном современном» (1938, № 3—4) были напечатаны лишь I, III, V, XIII, XXV и XVI песни «Ада». Полностью опубликован в Гослитиздате лишь в 1939 г. См. Лозинский С.М. История одного перевода «Божественной комедии». Дантовские чтения. М., 1989. С. 10—17.

## ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ

БОЖЕСТВЕННАЯ  
КОМЕДИЯ

## АД

*Песнь семнадцатая*

«Обмана воплощение пред тобой,  
Что стены и затворы сокрушает,  
Чей смрад царит донныне над  
землей!» —

Так молвил мой вожатый, подавая  
Созданию чудовищному знак  
Приблизиться к обрывистому краю,

Где задержали мы невольню шаг.  
И прилегло оно наполовину  
На каменный обрыв, покинув мрак.

Был благодушен лик у господина,  
Но тело все, от шеи до хвоста,  
Подобно было мерзости змеиной.

На лапах шерсть косматая и густа,  
И пятнами раскинулась по телу  
Отливов и узоров пестроты.

И ткань ковров татарских не сумела б  
Сравниться с ней своею пестротой,  
Арахны ткань пред нею побледнела б.

И как ладыя лежит в воде кормой,  
На берег половиной налегая,  
Иль как в стране тевтонов над рекой

Лежат бобры, добычи ожидая,  
Так мерзкое исчадие предо мной  
Прильнуло к нависающему краю

Пустыни, безотрадной и немой,  
И хвост, подобный жалу скорпиона,  
Змеился над бездонной пустотой.

И вымолвил вожатый мой:  
«По склону  
Кремнистому мы тронемся в обход,  
Чтоб подойти поближе к Герioniу».

И он пошел бестрепетно вперед,  
И я за ним, лицо оберегая  
От пламени, что падает и жжет.

И видел я: у каменного края,  
Где, раскален, взвивается песок,  
Толпа теней толпилась, замирая.

И мне поэт: «Чтоб рассказать ты мог  
О каре, им сужденной небесами,  
К ним подойдя на самый краткий  
срок, —

Не медли там и дорожи словами,  
А я склоню дракона, чтобы он  
Нам пособил могучими крылами».

И я пошел на раскаленный склон  
Вдоль берега седьмого круга Ада,  
Где рой теней был мукам обречен.

Отчаянье таилось в мутных взглядах.  
И непрестанно взмахи тощих рук  
Отбрасывали хлопья огнепада.

Так на земле в июльскую жару  
Псы лапами и мордой отгоняют  
Рой оводов, носящихся вокруг.

И, взор во взоры пристально вперяя,  
Я в сонме душ отверженных людей  
Шел, никого из них не узнавая.

Была сума у каждой из теней,  
И каждая кичилась в упоенье  
Сумою разрисованной своей.

На тех сумах — гербов изображенья.  
Лазоревым украшенная львом,  
Была желта сума у первой тени.

Как кровь, сума на грешнике втором,  
И жирный гусь, на ней  
изображенный,  
Был сходен белизною с молоком.

И, белую сумой отягощенный,  
С иным гербом — свиньей голубой,  
Мне третий грешник крикнул  
исступленно:

«Прочь уходи отсюда! Ты! Живой!  
Я место берегу для Витальяни,  
Здесь, рядом, он усядется со мной!

Средь недругов один я — падуанец,  
Мне надоел Флоренции народ.  
Он здесь вопит: «Когда ж сюда  
предстанет

Тот, кто с собой три клюва  
принесет!»

И, словно бык, раскрывший зев  
широко,  
Он облизнулся, искажая рот.

Но было мне дано немного срока,  
И медлить здесь я больше не хотел,  
Чтоб от певца не заслужить упрёка.

И я пошел к обрыву, где сидел  
Вожатый мой на чудище косматом.  
Он мне сказал: «Спокоен будь и смел.

Иным путем отсюда нет возврата.  
Садись передо мною на хребет,  
Чтоб хвост тебя не поразил  
проклятый».

И, как больной, который в страхе ждет  
Болезни лихорадочный припадок,  
Я чувствовал тоски и страха гнет.

Но, как слуга, что господина  
взглядом  
Был ободрен, нетвердою стопой  
Я поднялся на грузную громаду.

Возлюбленный поэт сидел за мной.  
Ему хотел взмолиться я словами:  
«Спаси меня!» — но замер голос мой.

А он, кем был за Адскими вратами  
Я на пути ужасном сохранен,  
Привлек меня и обхватил руками,

И молвил: «В путь скорее, Герioniу!  
Но бережно спускайся над провалом,  
Тебе седок неопытный вручен!»

И, как ладыя от твердого причала  
Вперед кормою движется в залив,  
С обрыва задом чудище сползло

И наконец оставило обрыв,  
Всплеснув хвостом над глубиной  
бездонной,  
Как весла, лапы в воздух распустив.

О, нет, с тех пор, когда  
полнебосклона  
Векам на память охватил пожар,  
Сильней не билось сердце Фазтона!

О, нет, не так испуган был Икар,  
Когда, основу крыльев растопляя,  
Его к земле низринул солнца жар!

Нет, было мне ужаснее, когда я  
Над пустотой зияющей застыл,  
К чудовищу-дракону приникая.

Он медленно над бездною кружил,  
И нас в нее все глубже опускал он,  
И мне в лицо подземный ветер бил.

Уже я слышал — бездна грохотала.  
Я глянул вниз — там адского огня  
Во тьме зиял зловещий отблеск алый,

И вопли доносились до меня.  
И задрожал я в страхе и смятенье,  
Душой затрепетавшею поняв

По зрелищу, открытому для зренья,  
Что мы сошли туда, где обречен  
Горчайшим мукам рой преступных  
теней.

Как сокол, что полетом утомлен,  
Когда его к себе охотник кличет,  
Спускается, покинув небосклон,

И нехотя летит на зов привычный,  
Разгневанный в свой неудачный час,  
Сердитый и стропивый без добычи, —

Так Герioniу внизу оставил нас,  
Застыл на миг над черною скалою  
И налегке ушел из наших глаз —

Из лука устремленною стрелою.

1937

# Современная итальянская проза: последнее десятилетие прошлого века

Арнальдо КОЛАСАНТИ

Итальянскую прозу девяностых годов создавали привидения. Это были годы парламентских скандалов, когда депутатам швыряли в лицо мелкие монеты, время публичных разоблачений, дни серийных самоубийств и вечера, проведенные перед телевизором, неотрывно, лишь бы не пропустить новости, увидеть пену на губах у секретаря демо-христианской партии Форлани, вечно съехавшие набок очки лидера социалистов Кракси, давно отслужившие свой век, слышать громогласные заявления о неизбежном крахе Республики. Годы беспросветной чернухи, дурное чумное время. И это при том, что каждый из нас — народ, гражданин и новые политики, приносившие на заседания парламента веревку с петлей (давая понять, что их противники — воры, т.к. повешение — обычная казнь для воров), — все мы были преисполнены энтузиазма: полный вперед, нашим свободным и счастливым «новым курсом»! То были неистовые времена. Пора великих порывов, но, главным образом, разрывов и расставаний.

Отцы, то есть те единственные, кто мог бы взять на себя эту роль, впервые в истории опоздали к обиходу столу, они ушли молча на исходе восьмидесятых, первым — Леонардо Шаша, потом Джорджо Манганелли, и следом за ними, на рассвете, под звуки баховской «Альбы» — обнаженный человек повторяет тысячелетний жест мужского одиночества — бритье перед зеркалом — Альберто Моравиа. Девяностые годы, как ураган, унесли прочь и Республику, и общественные приличия. Одновременно, в мгновение ока, будто нарочно, чтобы оправдать убогую метафорику газетной критики, исчезли и три главные литературные школы Италии: экспериментаторство с его филигранной проработкой деталей, откровенная, но не осуществляемая в чистом виде «ангажированность» и повествовательность, которая вечно стремится стать формой сознания. От всего этого не осталось и следа — одни лишь тюрьмы и заключенные, могилы и привидения.

Именно привидения. Первые значительные произведения этого десятилетия отдавали тленом. Когда в 1992 году увидела свет «Нефть» Пьера Паоло Пазолини, о ней заговорили, прежде всего, как о неоконченном романе, об отрывке, словом, начались обычные концептуально-филологические разбирательства по поводу смысла и значения этой публикации. Но ангелы-хранители, наверное, приложили руку (или, скорее, крыло) к тому, чтобы распутывание «истории» было поручено такому ироничному снобу честертовского склада, как Аурелио Ронкалья. И уж точно они поработали всем телом (уж не знаю, какими его частями, ибо какого пола ангелы — никому неизвестно), раз уж такое издательство, как «Эйнауди», взялось, среди этого бедлама и публичных скандалов, напечатать этот роман, точнее, его живую плоть, как есть, без всяких экивоков — настоящую гражданскую литературу, честную прозу «левых», прозрачную и хлесткую, элегическую и пронзительную, вдохновенную мыслью об Италии и о нашем самосознании, и главное — о смерти, о «гибели того творенья, в которое было вложено столько любви, столько труда и столько вдохновения». «Нефть» была не просто посмертной книгой Пазолини или художественным документом эпохи, то был роман привидения, чей взгляд не утратил остроты и после смерти, действительной и необратимой; в нем была та беззаветная преданность культуре, о которой, в сущности, и шла речь в только что приведенной цитате из «Мемуаров» С.М.Эйзенштейна — вот тот воскресший и недвижимый герой, тот единственный образ, чье ошутимое духовное воздействие можно сопоставить с силой, исходящей от страниц Пазолини.

Но это еще не все. Год потрясенный разбудил и другие привидения, кроме «Нефти», — и самых настоящих, и порожденных галлюцинацией. Выпущенная издательством иностранной литературы «Е/О» (специализирующимся на литературе стран

Восточной Европы), всплыла на поверхность, как морская звезда со дна океана, культовая книга начала десятилетия, «Утомительная любовь» (1992) Елены Ферранте. Проза, втиснутая в замкнутое безмолвие кабины лифта, едва освещенной тусклым светом засиженной лампочки — и ничего больше! — была воспринята как автопортрет нации с лучиками морщин вокруг глаз матери и дочери, любящих и теряющих друг друга от безысходности. О Елене Ферранте не было известно ничего. Поначалу решили, что это псевдоним, и пошли обычные досужие домыслы: это, должно быть, Гоффридо Фофи или Доменико Старноне; нет, это, конечно, писательница, пожилая или, наоборот, совсем молодая, из какой-то тосканской глуши, а какой-то очевидец, пожелавший остаться неизвестным, клялся, будто видел ее в Греции. «Утомительная любовь» сразила всех. Ее автор-призрак воспарил в небе над градом Св.Петра, взбудораженном криками и преступлениями: никогда прежде любовь и литература не превращались для нас — утомленных поисками смысла — в столь напряженное ожидание чистой и сокровенной правды жизни.

В героинях романа «Дорогою тени» Марии Терезы Ди Лама (опубликован посмертно в 1995 году) и в мудрых безумцах позднего Оттиери (как и в лучших романах Себастиано Вассалли, где звучит подлинное страдание, почти что доведенная до предела манера повествования Итало Звево, в этих потрясающих эстампах, передающих колорит выжженной земли и переливчатые краски лагуны: в «Химере» (1990) и «Марко и Маттио» (1992)) — нам начало приоткрываться нечто, что и составляет часть нашего национального самосознания *in toto*, которое, невзирая ни на что, мы так и не научились выражать внятно и осмыслить с толком, как следовало бы. Переживать этот болезненный процесс нам помогала проза.

Я уверен, что лучшим достижением итальянской литературы восьмидесятых была поэзия, а в девяностые

ее вершиной стали проза и эссеистика. Я убежден: именно эти два десятилетия подъема литературы научили нас понимать, что то табуированное создание — дантовская пантера, чей запах чуется повсюду, а сама она не показывается нигде — Италия, ее гибель и преклонение, которого она ждет от своих писателей, самых заблудших и беспокойных привидений, есть — в конечном счете — не что иное, как выражение того невыразимого чувства, которое, будучи облеченным в слово, является произведением красоты, ибо «прекрасное» и составляет единственную ценность литературного письма. Тем чувством было переживание трагического положения нации, которая все еще не научилась мыслить о себе в категориях настоящей трагедии и, вытесняя комплекс отцеубийцы, обрекает себя на братоубийство, на неуместную комедию с неперменным уходом в диалектную речь, в то время как каждое ее слово (не так ли было еще со времен Данте?) уготовано для трагедии.

Два наших прозаика, Джованни Тестори и Паоло Вольпони, на пороге смерти (первый, похожий на святого мученика, вроде Себастьяна, ушел из жизни в девяносто третьем, а другой, образец чести, подобный Аяксу — год спустя), успели сказать свое последнее слово, но и их слова заглушил могильный холм. Франко Корделли из «Далеких войнах» (1990) и в «Поклоне земле» (1999) инсценировал разрушение невозможного, изобразив при помощи фикций и псевдоистин аналитической рефлексии поистине личинную пустоту эпохи. Даниеле Дель Джудиче, напротив, сумел показать, что те ошибки и просчеты, о которых постоянно спотыкается наш язык, их бесконечное повторение, на самом деле приводит к противоположному результату, и по мере того, как речь напрягается, силясь высказать невозможное, саму реальность, язык наращивается и уподобляется, как у Эрнста Бернхарда, невыразимому — по самой своей сути — миру.

И в самом деле, девяностые годы были и остаются для нас эпохой привидений, «выставленных временем за дверь», по слову поэта Джованни Рабони. Если не осознать этого, то и В.Консоло, и Л.Менегелло, и наш великий Джузеппе Понтиджа (ныне тоже покойный) останутся для нас лишь мастерами разных литературных направлений и стилей, тогда как на самом деле в сердцевине их произведений звучат голоса той высокой нравственности, которая рас-

ставляет свои силки для уловления реальной жизни. Еще меньше пойдем мы таких писателей чистой визуальности, как лигурийца Ф.Бьямонти, или грубого и неотесанного Дж. Челати, склонных к автобиографизму и вымыслу Канконьи или Канали и многих других: Доменико Реа, Ла Каприа, Антонио Табукки, Эрри Де Лука, Антонио Дебенедетти, Джорджо Монтефоски или таких писательниц, как Рази, Фабриция Рамондино, Марайни, Вальтер Сити; не сможем понять и по достоинству оценить прозу — белое на белом — Франчески Санвитале, услышать мощную силу в ноктюрне позднего Сицилиано. В его «трагедии вины без катарсиса» («В уют вход воспрещен», 2002) речь идет о гордой личности, а недавний его роман «Пробуждение белокурой сирены» (2004) о двух великих итальянских художниках XX века, Антуанетте Рафаэль и Марио Мафай, претворяет мечту Рембрандта изобразить смерть как таковую. Более ранний его роман «Прекрасные мгновения» (1997) является едва ли не самым сильным произведением о трагическом конфликте литературы и власти. Повторяю, мы не смогли бы понять и оценить этих произведений, если бы видели в них только предметы читательского потребления, а не то, чем они являются на самом деле — подлинными привидениями из плоти и крови.

В период между 1989 и 1995 годом одно самостоятельное издательство напечатало шедевр итальянского самиздата, «Мессу безоружного человека» (2-е издание, 2003) Луизито Бьянки — это чистое сияние света, запечатленную устную речь, преломленную в призме чистых вод обескураживающе итальянского пейзажа, столь же реального, сколь и метафизического, слово крестьянской речи, жалобной и безупречной, без единой ошибки — речи точно выверенной, какую мы, скорее всего, никогда и не слыхивали.

В 1997 году увидела свет еще одна выдающаяся помертная книга — «Запах крови» Гоффредо Паризе. И снова споры, кривотолки, снова ажиотаж. В этом романе так же, как в «Нефти» Пазолини, наше десятилетие начинало сжиматься: безумие и бремя неизбывной личной драмы приобретают в нем очертания коллективного, чисто итальянского побоища, где уже никто, совсем никто, не может подавить в себе зов крови и действует по ее законам. Эта книга Паризе — роман, лишенный формы, горький плод убегающего приви-

дения, взгляд сбоку, приплюснутый к черному зеркалу, — ракурс, который расщепляет губы и глаза и превращает их в злобные щели. В сущности, это спрессованное десятилетие попросту силилось выжить: человеку, личности разрешалось только ирреальное. Поэтому, если позволительно говорить об иконе, воплотившей конец века, то такой иконой для нас, итальянцев, стал высокий и запредельный голос современного гностицизма, голос той, кто, словно Стикс в царстве фантазии, приняла в себя всех призраков небытия. Я имею в виду богиню, вдовствующую мать, сестру нашу, горемычную и бесплодное бытие, — Анну Марию Ортезе. Можно даже сказать, что самая манера итальянского повествования изменилась, когда она написала свою, как всегда, несвободную и несвоевременную «Игуану», еще тогда, в 1965 году, — роман, в котором эпоха вочеловечения приходила к концу, а в мир возвращались — словно в видениях Джулии Шил, — в пустоте, по ту сторону добра и зла, отвлеченные и двусмысленные небеса ангелов. На девяностые годы пришли ее романы «Опечаленный щегол» (1993) и «Алонсо и визионеры» (1996), где дематериализация и дегуманизация прописаны с такой тщательностью, что понимаешь все бессилие познания, этого жалкого слепца, который не различает красок мира, а постигает лишь бесцветную горечь трагедии, желанной и непресуществленной, и потому впадает в неистовство — от разочарования.

Наверное, даже и более живые произведения следующего поколения (например, сдержанная сила Тонделли или мертвые души восхитительного и символичного «Семинара по проблеме молодежи» (1984) Альдо Бузи), совершенствование романной структуры, в которой сложность построения стремится стать суровой нравственной и политической компенсацией бытия (в «Виа Джемито» (2000) Д.Старноне, или в «Почелуе Медузы» (1996), Мелани Маццукко), или же необычайное явление предельно напряженного лиризма (начиная с «Увядших» (1991) Сандро Веронезе и «Дневника уходящего тысячелетия» (1986) Марко Лодоли), «Экзамен на зрелость» Аурелио Пикка, «Пустая правда» (1995) Луки Донинелли, «Гребень» (1995) Лауры Париани, «Ты, кровавое детство» (1997) Микеле Мари, роман Никколо Амманити «Уведу тебя с собой» (1999) и «Злоупотребление» (2001) Антонио Франкини,

утонченнейший талант Эдоардо Альбинати или, повернув на 360 градусов: Клаудио Пьерсанти, Эральдо Аффинати, Серджо Атцени, Винченцо Пардини, Романа Петри, Сильвия Баллестра, Андреа Карраро, Рокко Карбоне, Симона Винчи, Кармине Абате, Джорджо ван Стратен, и опять по контрасту: Мореско, «Плоть Неаполя» Джузеппе Монтеcano (Мондатори: 1999), «Отец-француз» Алэна Эльканна (1999), критический дух Бруно Пискедда, Франческо Пикколо, Ковачича, Анджело Ферракути, Паскале, Газано Каппелли, Дарио Вольтолини — даже эти произведения не находят сил (а только благородные намерения), чтобы выйти за предел, очерченный Анной Марией Ортезе, последний предел фантастики, скорее даже фантазмагории, по которому хочется мерить нашу прозу.

Можно рассмотреть еще много других сценариев. От *affaire*<sup>1</sup> Барикко до гнетущего *noir*<sup>2</sup> Массимо Карлотто и до ломбардского гротеска Карло Лукарелли или, наоборот, светлой и мягкой прозы молодой писательницы Деборы Гамбетта. Или же обратиться к ошеломительной изысканности повествования Лоренцо Паволини и неумемной творческой фантазии Франко Маттеуччи, поражающей как выстрел в упор. Проследить путь Томмазо Пинчо, Тициано Скарпы, Николы Ладжойи и отдельные судьбы таких сокрушительных произведений, как книги Паоло Дель Колле и Андреа Мелони, или такого потрясающего гапакса, как «Юродивая Марианна» (1986) Роберто Парпальони. Вплоть до сверхскоростной магистрали (единственный пример небывалого издательского успеха итальянской книги за рубежом) — самой молодой писательницы (ей еще не исполнилось и двадцати) Мелиссы П. («Провести сто раз щеткой по волосам») и до издательской бомбы начала 2005 года — романа «С худшими намерениями» столь же юного дебютанта, Алессандро Пиперно, которого сравнивают (не без оснований) с Филиппом Ротом в оркестровке Пруста.

Есть еще много молодых или делающих первые шаги в литературе писателей, которые мне очень нравятся. Если бы я захотел пересчитать их имена по пальцам одной руки, получилось бы что-то вроде четок с огромными возможностями: Карола Сусани, Луиджи Гуарниери и Рокко Бриндизи. Ограничусь всего тремя. Оставшиеся два пальца пусть будут «безымянными», потому что настоящая критика — это не карто-

графия и тем более не дурацкий счет на пальцах. Наша литература в целом, независимо от того, проявляет к ней интерес европейский книжный рынок или нет, находится в полном здравии, выступает на многих площадках, располагает именами и талантами и не нуждается в перебирании четок. Она мыслит, повествует, воссоздает — очень своеобразно, по своему — кошмары и заблуждения современной жизни.

Итак, запомним еще раз: Оноффри, Атцени, Каппелли, Лодоли, Маттеуччи, Пиперно, Паволини, Гамбетта, Джильиуччи...

Перевод Ларисы Степановой

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Дело, предприятие, концерт (фр.). Алессандро Барикко — писатель, чьи книги выходят в большом количестве и огромными тиражами, как промышленная продукция.

<sup>2</sup>Черного (фр.). М.Карлотти стал писателем после того, как отсидел в тюрьме девять лет по ложному обвинению в убийстве.

## НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

Джованни ПАСКОЛИ

(1855—1912)

### FIDES\*

Звезды вечерней  
свет зажегся ало  
На золотом от солнца кипарисе,  
И маленькому сыну  
мать сказала:  
«Из золота  
сады в небесной выси!»  
Всю ночь ребенку снятся  
золотые  
Деревья — золотые-золотые,  
А кипарис  
во мраке черном тонет  
И под безжалостною бурей  
стонет.

---

\*Вера (лат.).

### ЛЕС

Старинный лес,  
прибежище грибов,  
Здесь в травах  
земляничная прохлада,  
Здесь в полумраке  
верещит цикада,  
И стонут сучья  
колдовских дубов.  
  
Здесь фавны  
космами рогатых лбов  
Шумят в листве,  
и от чужого взгляда  
Бежит златоволосая дриада,  
Мелькая  
среди солнечных столбов.  
  
В густой тени —  
внезапных бликов пятна  
(Как поцелуй небес),  
и непонятно,  
Зачем следить дриаде за тобой?  
  
Исчезла вновь...  
А чаща жизнью дышит,  
Качается барвинок голубой,  
И ветками акация колыхает.

Перевод Романа Дубровкина





# Необыкновенный дневник эпохи

Пьерпаоло ВИКИ

Сколько себя помню, я всегда был очарован старинными открытками и, подобно многим, коллекционирую их с юности. Около десяти лет назад, переехав в Санкт-Петербург из Италии, я познакомился с открытками Красного Креста и день за днем открывал для себя подробности этого удивительного, единого культурного проекта. Шесть с половиной тысяч художественных открыток, что были выпущены русским Красным Крестом (на самом деле их даже больше), являются целостной коллекцией, уникальной не только по своему объему, но и по культурологическому замыслу.

Но сначала — несколько слов о том, что мне удалось узнать за прошедшее десятилетие об истории этого проекта. Убежден: он вполне соответствует тому совершенно фантастическому культурному двадцатилетию, которое предшествовало роковому моменту, когда разразившаяся русская революция положила начало совсем другому историческому периоду...

Российское Общество Красного Креста имени Св.Евгении образовалось в 1878 году благодаря инициативе великой княгини Евгении Максимилиановны Ольденбургской. До 1892 года оно существовало за счет добровольных пожертвований, но затем, заимствуя опыт французского Красного Креста, стало организовывать выставки и развернуло издательскую деятельность — то и другое позволяло обзавестись необходимыми денежными фондами.

Первоначально издание открыток имело целью сбор средств для постройки больницы Красного Креста Св.Евгении. Ключевая идея заключалась в том, чтобы способствовать сближению бщества Красного Креста с самими художниками и именно так наладить выпуск коллекционных открыток. Вот почему с момента своего появления эти открытки имели каталожные номера, многие из них выпускались в тематических сериях. Красный Крест осуществил издание альбомов для коллекционеров, а в 1908 году опубликовал

первый генеральный каталог проекта.

В 1899 году Красный Крест посвятил все свои выпуски исключительно празднованию столетия со дня рождения А.С.Пушкина. Эту инициативу горячо приветствовала русская общественность. Открытки были полностью распроданы, а выпуск повторен. Выбор пушкинской темы благоприятствовал сближению председателя Общества Красного Креста Ивана Степанова с Александром Бенуа, главою художественной школы «Мир искусства», живописцем и театральным художником. Вокруг него группировались и наиболее талантливые театральные деятели, критики-искусствоведы и выдающиеся художники нового поколения. Неудивительно, что именно Александру Бенуа Общество Красного Креста поручило, начиная с 1903 года, художественное руководство изданиями открыток. Понимая, что художественная открытка является действенным инструментом развития и распространения культуры, Бенуа существенно расширил первоначальную программу, стараясь познакомить народ с русским искусством и архитектурой, с произведениями из малодоступных частных коллекций, открыть дорогу новым одаренным представителям изобразительных искусств.

В 1905 году Бенуа, совместно с Дягилевым, организовал одну из самых шумевших русских художественных выставок XX века — «Выставку портретов исторических знаменитостей». Эта инициатива, имевшая цель собрать средства для помощи семьям раненых и павших на фронтах, познакомила широкую публику более чем с одной тысячей двуместными произведениями искусства, хранившихся в основном в обширных частных коллекциях России. Издательство Красного Креста уделило огромное внимание выставке, посвятив ей более двухсот выпусков открыток. Они составили удивительную галерею портретов людей, оставивших след в истории Санкт-Петербурга и России с начала

XVIII века; открытки дают нам и представление о множестве произведений, которые сегодня навсегда утрачены.

Разработку плана публикации открыток Красный Крест вверил особому Художественному комитету под председательством генерального секретаря Общества Ивана Степанова. В первые годы членами комитета помимо А.Бенуа были художники Н.Рерих, В.Зарубин, С.Яремич и типограф Голике. Позже в комитет вошли И.Билибин, М.Добужинский и Е.Лансере.

В течение двадцати лет своей деятельности комитет публиковал и популяризировал работы всех направлений — от картин великих авторов конца XIX века, таких, как И.Репин, К.Маковский, В.Верещагин, В.Васнецов, М.Нестеров, и самых модных иллюстраторов и эстампистов, таких, как Е.Бем, Н.Каразин, Л.Эндаурова, до новаторов, представлявших новое художественное течение начала XX века, — А.Бенуа, Л.Бакста, В.Серова, М.Врубеля, К.Сомова, Б.Кустодиева, а также авторов, работавших в социально ангажированном искусстве, — И.Билибина, М.Добужинского и Н.Рериха. Публикации Красного Креста создали известность и совсем молодым художникам. Стоит только вспомнить С.Герасимова, В.Фалилеева, Г.Лукомского, Н.Калмакова, З.Себрякова, О.Шарлеманя, К.Юона, С.Судейкина, Н.Альтмана.

В те годы в Петербурге художественные открытки публиковали и другие издатели, но их продукция не имела такой популярности, как издания Красного Креста Св.Евгении — ни по количеству, ни по культурному уровню, ни по интенсивности публикаций, которые можно назвать энциклопедическими и глупо обо национальными. Обозревая всю коллекцию, вы знакомитесь с кумирами тех лет и всплесками моды, с событиями, обычаями и нравами этого непревзойденного двадцатилетия (даже несмотря на то, что наиболее трагические события и не нашли в ней отражения). Коллекция —

это двадцать лет истории царской семьи и двадцать лет ярчайшей театральной жизни Петербурга, это свидетельство интенсивнейшей художественно-выставочной деятельности, история императорских дворцов, роскошных частных резиденций и загородных усадеб. Рассматривая открыточные фотосерию, вы вникаете в городскую жизнь, посещаете рынки, любуетесь полями или разделяете эфемерное блаженство курортников. С фотографий на вас смотрят колоритнейшие типы, представляющие самые разные ремесла, самые разные национальности; вы знакомитесь с завоеваниями науки, инженерного искусства, с красотами старой русской архитектуры. За всем этим стоит императорская Россия, в состав которой в те годы входили и теперешняя Финляндия, и государства Балтии, и Белоруссия с Украиной. А кроме того — две трети теперешней Польши, Маньчжурия и часть Кореи. Встает Россия богатая и Россия бедная, исследующая собственную историю и собственные традиции. Коротко говоря, речь идет о подробнейшем, необыкновенном дневнике эпохи, достигшей своего апогея — и

ввергнутой в бездну трагической истории.

В 1920 году Община сестер милосердия Общества Красного Креста Св.Евгении была ликвидирована. Издательство Общины продолжило свою работу под контролем Комитета популяризации художественных изданий. Такие художники, как Кустодиев, Чехонин, Яремич, Остроумова-Лебедева, а также Александр Бенуа, продолжали активно сотрудничать с издательством. Но препятствия, вызванные политикой новой власти, нехватка средств, отсутствие планирования и, прежде всего, новая социальная обстановка не позволяли рассчитывать на прежний издательский успех. В 1929 году издательство Общины окончательно прекратило свою деятельность.

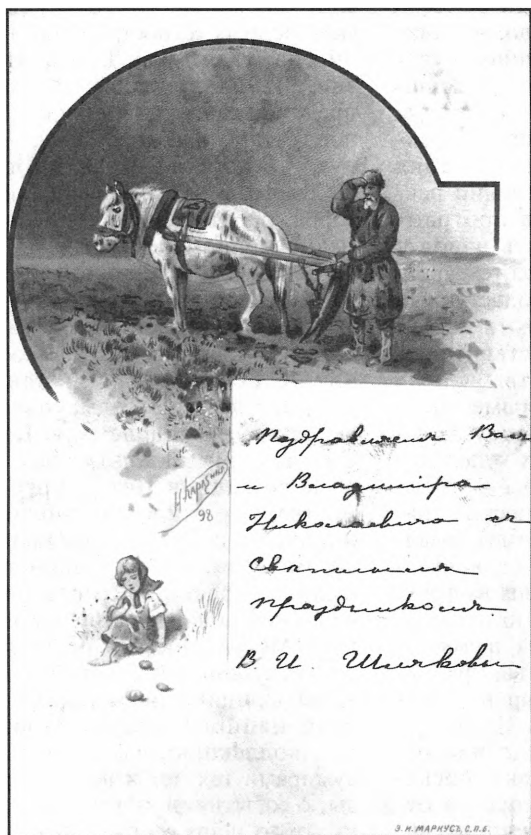
Но остались открытки. Собирать их трудно. Однако я не теряю надежды и не прекращаю поиска. Сегодня моя коллекция составляет более 5 000 открыток, выпущенных русским Красным Крестом. На рубеже XX и XXI веков я поставил перед собой задачу: попытаться вернуть большую часть этого проекта, незаслуженно преданного забвению. Моя цель — распространение от-

крыток как в России, так и за рубежом.

Для осуществления своего проекта я выбрал два пути.

Во-первых, открыл сайт в Интернете [www.redcrossoldpostcards.com](http://www.redcrossoldpostcards.com), в котором представлен полный описательный и пронумерованный каталог всех открыток, изданных Обществом Красного Креста Св.Евгении в 1897—1917 годах (на русском, итальянском, французском и английском языках). Просмотрев каталог, вы можете найти более 1 500 фотографий открыток, воспроизводящих авторские работы периода импрессионизма и последующих периодов. Фотографии открыток имеют более 2 000 пояснений на четырех языках. Они сгруппированы по сюжетам, авторам, важнейшим выставкам, музеям, театральным постановкам, особым событиям.

Во-вторых, диск DVD, сделанный мною по тем же критериям, что и сайт в Интернете, предлагает фотографии 6 427 открыток, изданных издательством Красного Креста. К нему прилагается полный каталог на четырех языках. В этой новой версии фотографии снабжены более 3 000 пояснениями.



Пахарь. Н.Н.Карзин. 1897.



Кукла японка. Л.С.Бакст. 1904.

P.S.

## Фрязи

Марио КОРТИ

Вкусно кормили в трактире на маленькой площади Таны в Венеции (Campo della Tana). Вкусно и дешево. Мои русские друзья и я забрели туда случайно, после неудачной попытки посетить Арсенал. В Италии, как назло, когда очень хочется попасть в музей, он оказывается закрытым. Я спросил своих спутников, не вызывает ли у них это странное слово — Тана — каких-либо ассоциаций. Несмотря на эрудированность обоих — один врач-писатель, другой архивист с легендарной памятью — ответ их был отрицательным. Это застало меня врасплох, и толком я не смог сказать им что-либо вразумительное, поскольку в то время сам имел лишь смутное представление о загадочном месте под названием Тана.

Автор «Путешествия в Тану» Иосафат Барбаро грабил курганы. Вернее сказать, рассчитывал ограбить курган. Вместе с группой товарищей он искал большой клад, якобы зарытый в легендарном кургане под названием Контебе — могиле аланского царя Индиабу. А нашли они несколько глиняных сосудов с золой, углем и костями осетровых рыб, крупные «бусины» из обожженной глины, а также обломок маленькой ручки со змеиной головкой от серебряного котелка. Сокровище, однако, в конце концов, было обнаружено буквально в нескольких десятках метров, но уже в двадцатом веке советскими археологами, раскопавшими знаменитое Кобяково городище, относящееся к сарматскому периоду. Рассказанный выше эпизод с Иосафатом свидетельствует о том, что разграбление курганов не было необычным занятием для жителей Таны.

Барбаро пробыл в Танае 16 лет. Он получил в подарок от татарина Эдельмуга восемь русских рабов — только что плененных. Много лет спустя, в 1455 году в Венеции он увидел на складе одного виноторговца на Риальто двух закованных в цепи людей. Это были татары, захваченные в море венецианским купцом. Барбаро добился их немедленного

освобождения, привел к себе домой и через некоторое время отправил обратно на родину. Оказалось, что один из них, по имени Кебекчи, родом из Таны. Его Барбаро некогда спас от пожара, вытащив через пролом в стене. Иосафата татары называли Юсуфом, и лишь только венецианец упомянул о Танае и о Юсуфе, как Кебекчи бросился к ногам своего спасителя: «Ты дважды спас мне жизнь: теперь, потому что, оказавшись в рабстве, я считал себя умершим; и тогда, когда горела Тана».

Тана располагалась примерно в районе современного Азова и упоминается впервые в конце XII века. Город являлся совместным генуэзско-венецианским форпостом на перекрестке торговых маршрутов на Волгу, Среднюю Азию, Индию, Китай, Закавказье и Персию. Здесь были два консула: генуэзский и венецианский, которые старались по возможности сотрудничать и избегать конфликтов. Генуэзцы давали деньги в долг под проценты, в том числе и русским духовным лицам, желавшим стать киевскими (московскими) митрополитами, на подкуп Константинополя, о чем фрагментарно свидетельствует эпизод с захватом митрополита Пимена в «Хожении Игнатия Смольянина в Царьград» и в «Пименовом хождении». «Фрязове-немцы... тогда же бо Азове живуще... наскочаша в корабль... борзостию... и емше, сковаша». Генуэзцы отпустили Пимена только после того, как получили гарантии возмещения долга.

Сохранившиеся в городе Танае нотариальные акты свидетельствуют о купле-продаже русских рабов, захваченных татарами. Например, 21 апреля 1414 года Бартоломео Ломбардо, сын Эрмолао, продает Гаспару Паризио русскую рабыню за 430 безантов, а 30 июля 1415 года Ауоло Роско продает Марко д'Аллеге русского раба Никиту за гораздо меньшую сумму, 160 безантов.

Одним из моих первых учителей русского языка был Владимир Михайлович Ноццолини, родом из Одессы. Уже в послевоенное время после

всевозможных приключений ему вместе со всей семьей удалось посетить историческую родину. Биолог по образованию и бывший помощник печально знаменитого Трофима Денисовича Лысенко, он в тридцатые годы действительно работал в Одесском НИИ генетики и селекции (почтовый ящик № 62). В городе Бергамо Ноццолини занимал должность директора метеорологической станции, а во время отпуска преподавал русский язык на летних курсах. Маленький, смуглый, с типично генуэзским горбатым носом, Владимир Михайлович говорил по-итальянски с сильным акцентом. Он и был потомком керченских генуэзцев, а Керченский пролив некогда был известен как «генуэзский путь».

Если в Азове венецианцы и генуэзцы нашли между собой общий язык, то в Крыму дело обстояло совершенно иначе. Венецианцы, генуэзцы и пизанцы появились в Судак в XII веке. Они соперничали, оспаривая друг у друга право осуществлять контроль за навигацией на Черном и Азовском морях и захват передовых пунктов на перекрестке торговых путей. Пизанцы выбыли из игры довольно рано, а венецианцы сразу после взятия Константинополя в 1204 году обосновались в Солдае (Сугдея, Сурож, Судак). Кстати, во время Четвертого крестового похода Константинополь защищали от штурма венецианцев и крестоносцев именно генуэзцы и пизанцы. Генуэзцы закрепились в Кафе (Феодосии), и пока венецианцы держали Солдаю, Генуэзская республика запрещала кафинцам закупать и продавать, загружать и выгружать товары в соседнем городе. Но вскоре после того, как никейским императором Михаилом Палеологом, союзником Гenuи, был отвоеван Константинополь, упразднен латинский патриархат и восстановлена Византийская империя, генуэзцы стали вытеснять венецианцев из Крыма и, несмотря на сложные отношения с татарами и частые их набеги, постепенно сумели взять почти под полный контроль Крымское прибре-

режье от Чембало (Балаклава) до Боспоро (Керчь). Кафа стала «королевой Черного моря», центром генуэзской колонизации Крымского побережья и столицей территории, получившей название Газария. Консул Кафы, который назывался ежегодно из Генуи, управлял всеми генуэзскими колониями северного причерноморья. Удивительно, что католическая епархия, основанная в Кафе папой Иоанном XXII в 1320 году, первоначально находилась в подчинении архиепископа Ханбалыка (Пекина!), францисканца Джованни да Монтекорвино. В 1453 году генуэзские колонии перешли во владение Банка Святого Георгия, крупнейшей финансовой организации тогдашней Европы. Кафа пала под ударами турок и татар в 1475 году, что и стало началом конца генуэзского влияния в Тавриде.

Генуэзцы торговали всем: прянощами, жемчугом, драгоценными камнями, шкурами, икрой, рыбой, сукном, оружием и рабами, которые продавались на рынке в Константинополе. Они выращивали виноград. Торговали со всеми и союзы заключали с кем выгодно, в том числе и с Москвией. В 1356 году «прииде на Москву из Орды Ирынчей и с ним гости-сурожане» — записано в Никоновской летописи. «Гости-сурожане» — купцы из Солдайи, Кафы и других городов прибрежного Крыма — обосновались в Москве и постепенно обрусели. Они и торговали преимущественно с генуэзскими колониями Крыма, через оставшихся в факториях своих родственников, — видимо, так было принято.

Поскольку речь зашла о коммерции, то я расскажу один эпизод, о котором узнал, когда работал переводчиком в Итальянском посольстве в Москве в начале 70-х годов прошлого века. В истории торговых отношений между Италией и Россией (Советским Союзом) известны прецеденты, когда появлялись просто предприимчивые молодые люди, которые впоследствии не обязательно становились предпринимателями и не всегда занимались коммерческой деятельностью в легальных рамках. Моему коллеге было поручено дело неаполитанского моряка, который решил искать удачи в некогда порто-франко городе Одессе. Моряк этот на корабль не вернулся и в Одессе остался нелегально. Он стал продавать авторучки, зажигалки и другие «щепетильные» товары в подземном переходе и прочих подходящих для такового рода активности местах, а товаром его регулярно

снабжали неаполитанские моряки, с которыми он договорился заранее. Спустя полгода он был арестован и решением суда получил пять лет лишения свободы с отбыванием в советских исправительно-трудовых учреждениях.

Настоящими предпринимателями на Руси были ранние итальянские зодчие, перед которыми стояла нелегкая задача: делать добротный кирпич, готовить надежный цемент и обучать русских мастеров. Джованни Баттиста делла Вольпе, известный как Иван Фрязин, возглавлял Монетный двор, архитектор Алевизий Новый (Alvise Lamberti da Montagnana) стоял во главе порохового завода, а Аристотель Фиораванти строил кирпичные заводы и Пушечную избу.

Среди других «предпринимателей» прошлого назову венецианца Марко Чиноли, который был приглашен царем Федором Иоанновичем для ткания парчи, штофов и бархатов и имел фабрику около новой колокольни Ивана Великого. Другой венецианец, ювелир Франческо Ашентини, поселился в Москве в начале XVII века. А испанский путешественник Франсиско де Миранда, о котором еще пойдет речь, упоминает некоего графа Парму из Венеции, ведающего плантациями шелковицы в Крыму в восьмидесятые годы XVIII столетия. В России неплохо знают Ивана Петровича Липранди, генерал-майора и историка, сыгравшего не очень приятную роль в деле петрашевцев, и его брата Павла Петровича, генерала от инфантерии. Их отец был Пьетро Липранди, владелец суконной и шелковой фабрик, родом из Мондови под Туринном. В 1785 году он был приглашен в Россию и в Санкт-Петербурге стал директором российских фабрик и устроителем Александровской мануфактуры. Антрепренер и либреттист Джованни Баттиста Локателли, после банкротства своих театральных предприятий, открыл ресторан в Екатерингофе под названием «Красный кабак», в котором — по словам Джакомо Казановы — «по рублю с головы, без вина, кормил всех приезжих превосходным обедом». В моих поисках я еще встречал такую фамилию: Эраст Яковлевич Цоппи, гофмаклер, называемый «обрусевшим итальянцем», который возглавлял отдел котировок Московского биржевого комитета в начале прошлого века.

Когда-то в городе Удине я познакомился с дочерью известного на Ростовщине итальянского предприни-

мателя родом из Тосканы. По ее словам, отец в четырнадцать лет сбежал из дома и после скитаний по Европе очутился в Ростове-на-Дону, где и обосновался. Там он женился на русской девушке, основал строительную фирму и стал импортировать мрамор из своей родной Тосканы. Этим мрамором, говорят, облицовано множество церквей в Ростове и его окрестностях.

\* \* \*

Генуэзская наемная пехота воевала на стороне Мамаю на Куликовом поле. После поражения Мамаю сбежал в Кафу, а «генуэзцы каравано умертвили его» — пишет Карамзин. Тут начинается легенда. Есть версия, согласно которой Мамаю, сбежав с поля боя, оставил при себе генуэзских пехотинцев-арбалетчиков, которые, в отличие от татарской конницы, не могли так быстро отступать и пали жертвой русской погони. Потому кафские генуэзцы и убили Мамаю — якобы из мести, хотя, скорее всего, они продали голову Мамаю хану Тохтамышу. Мамаю «...утаив свое имя, скрывался здесь, и опознан был каким-то купцом, и тут убит он был фрягами» — говорится в «Сказании о Мамаевом побоище».

Фряг, фрязове, фрязины. Так стали называть всех итальянцев на Руси. Бон Фрязин (Marco Bono), Марк Фрязин (Marco Ruffo), Антон Фрязин (Antonio Gilardi), Алевиз Фрязин Старший (Aloisio da Caresana Vercellese), Петр Фрязин (Pietro Antonio Solari), уже упомянутый Иван Фрязин (Giovanni Battista Della Volpe), Николай Фрязин и другие. Фряжская земля — Италия. Фряжское серебро, фряжские вина. Оттуда же, над чем в России мало кто задумывается, названия населенных пунктов — Фрязино, Фрязиново, Фряново, Френево, а в Вологде — Фрязиновская набережная.

Перечисленные имена в основном принадлежат архитекторам, приглашенным в Россию для застройки Кремля. Итальянцев в России и ассоциируют, как правило, с архитекторами, в связи с чем напрашивается оговорка. Дело в том, что ранние итальянские архитекторы на Руси были обязаны показать свои способности и в других отраслях. Так что они были еще и фортификаторами, инженерами, литейщиками, пушкарями, монетчиками и создателями военных машин, короче — универсалами, и потому особенно привле-

кательными для московского двора. В Италии таких называли «механиками». Николай Фрязин изготовил 500-пудовый колокол «Лебедь» и 1000-пудовый колокол «Благовест». Аристотель Фиораванти был настоящим «человеком ренессанса», своего рода Леонадро да Винчи или Леон Баттиста Альберти на Руси. Он строил не только церкви и фортификационные сооружения, но и создавал машины для перемещения целых зданий и лил пушки. Его военные машины использовались при взятии Новгорода, Казани и Твери, а в тверском походе Ивана III в 1485 году он был еще и начальником артиллерии русского войска.

Жалованье итальянские «архитекторы» получали приличное, как, впрочем, в XVIII веке и музыканты-итальянцы. Работать в России считалось очень выгодным, по крайней мере, с финансовой точки зрения. Щедростью отличался император Александр I, к которому обращался Филиппо Маццей через общего друга Адама-Юрия Чарторыйского с просьбой предоставить ему пожизненную пенсию. Рассказ о приключениях тосканца Филиппо Маццей в Америке и его вкладе в дело американской революции не входит в тему этой работы. Достаточно сказать, что в 1980 году, по случаю 250-летия со дня его рождения, Соединенные Штаты выпустили почтовую марку с портретом Маццей и надписью «Philip Mazzei. Patriot Remembered». Еще до своего американского приключения Маццей был представителем короля польского Станислава-Августа в Париже. Узнав, что Россия обязуется выплатить часть долгов польского короля, Филиппо Маццей отправился в Санкт-Петербург со своей челобитной. Император незамедлительно удовлетворил просьбу предприимчивого тосканца. Впрочем, всему есть своя компенсация. Я, например, всю жизнь работал на Россию, а зарплату, в качестве сотрудника «Радио Свобода», получал американской.

Упомянутый Иван Фрязин, из Виенцы родом, был не только монетчиком, он еще выполнял дипломатические поручения. В 1469 году Иваном III он был отправлен в Рим — сватать московского правителя за Софию Палеолог, а в 1472 году, во втором посольстве, представлял великого князя при совершении свадебного обряда. «По характеру авантюрист», как замечает известный авторитет. А кто не был авантюристом среди тех, кто в те времена отваживался ехать в Россию?

В анналах встречаются и другие имена итальянцев-дипломатов на российской службе. Один из них был Флорио Беневени, рагузинец, автор блестящих реляций о российском посольстве в Персию и Бухару в 1718—1725 годах. О нем куратор книги «Посланник Петра I на Востоке» пишет, что происхождение его точно неизвестно, «но по каким-то косвенным признакам — огласовка имени, журнальные записки на итальянском языке — можно предположить, что он итальянец». Позволю себе задать полемический вопрос: кем, собственно, были граждане Рагузы и на каком языке говорили? Венецианец Дмитрий Мочениго во время первой турецкой войны за свой счет снабжал русский флот картами морей, информацией о передвижениях турецких войск и провиантом. В благодарность за ценные услуги Алексей Орлов, тогда начальником российских эскадр в Средиземном море, получивший уже титул Чесменский, определил его на российскую службу, и Мочениго стал русским поверенным в делах при тосканском дворе. Некто Г.Д. Мочениго, которого российские авторитеты упорно называют греком, был представителем России на Ионических островах под началом Иоанна Каподистрии. Кажется, этот Мочениго действительно родился на одном из греческих островов бывшей венецианской колонии. Но с какой стати называть греком явного венецианца?

Впрочем, такого рода недоразумения встречаются нередко. Российские авторитеты во главе с Дмитрием Лихачевым упорствуют в убеждении, что Новгородский чудотворец преподобный Антоний Римлянин, считающийся основателем в 1106 году знаменитого Антониева монастыря на Торговой стороне, что на берегу Волхова, действительно уроженец Рима. Католические исследователи, однако, предполагают ирландское происхождение новгородского святого.

Итальянцы строят газопроводы и нефтепроводы. Особенно любят соединять Россию и бывшие советские республики с Европой. В былые времена очень ценными считались не газ или нефть, а благовонные и пряные товары. Но с концом генуэзского господства в Крыму и воцарением португальского могущества для торговли с Востоком в Лигурийской и Венецианской республиках настали довольно трудные времена. К началу XVI века португальцам удалось монополизировать торговлю этими товарами, и надо было

искать новые пути. В 1520 году генуэзский купец Паоло Чентурионе отправился в Москву с рекомендательным письмом папы Льва X к великому князю Василию III. Папа добивался восстановления единства Западного и Восточного христианства. Но Чентурионе дело объединения церковью интересовало гораздо меньше, чем возвращение Генуэзской республики на восточные рынки. Вот что пишет итальянский гуманист Павел Иовий о миссии Чентурионе: «Павел задумал искать какого-то нового и невероятного пути для провоза из Индии благовонных и пряных товаров. Занимаясь торговыми делами в Сирии, Египте и Понте, он услышал, что товары сии можно провозить из Восточно-Индийского полуострова сначала вверх по реке Инду, а потом сухим путем через хребет Паропамиз в реку Окс, протекающую в Бактриану. Река сия выходит из одних почти гор с Индом и, взяв противоположное ему направление, принимает на себя многие другие реки и впадает в Гирканское море при порте Страве. От Стравы, по мнению Павла, лежит безопасный и удобный путь морем к торговому городу Цитрах и к устьям Волги; потом вверх по рекам Волге, Оке и Москве до города Москвы; далее от сего города сухим путем до Риги и наконец из Риги в Сарматское Море, откуда можно свободно пройти во все западные Государства <...> Хотя Павел <...> в ожесточении своем утверждал, что, по открытию нового пути, пошлины, с товаров взимаемые, значительно увеличат казну Царскую, и пряности, употребляемые во всех их яствах, сделаются гораздо дешевле, однако предложение его не было принято».

И после изгнания генуэзцев из Крыма турками всегда находились итальянские корабли, готовые держать курс к берегам Черного моря. В Таганроге юный моряк Джузеппе Гарибальди встречает некоего политического эмигранта из Лигурии, которого историки идентифицируют с Джузеппе Кунео. Был 1833 год. Он «ознакомил меня с положением дел у нас» — напишет Гарибальди в своих мемуарах.

Фигура Гарибальди приобрела в России гигантский масштаб. По выражению юного Дмитрия Менделеева, она очаровывала всех и каждого. И если в послевоенной Италии в устах многих итальянцев, иллюзорно возлагающих надежду на усача Сталина, часто звучала фраза «addaveni baffone» («придет усач»),

то в России можно было услышать подобное про Гарибальди в устах простолюдинов семидесятых-восемидесятых годов XIX столетия: «Если Гарибалка не придет, ничего не будет». В «Даме и Фефеле» Николай Лесков рассказывает о достопамятной лекции, прочитанной в Санкт-Петербурге известной детской писательницей Анной Толиверовой-Якоби. В Италии она «принимала живое участие» в гарибальдийском движении «и пользовалась приязнью итальянского героя», а по возвращении в Петербург в конце 1860-х годов Якоби читала в клубе художников лекции о Гарибальди и гарибальдийцах и проводила денежные сборы в их пользу.

Каково же было изумление итальянцев, немевших перед картинами с изображением «красивой, величественной, спокойной фигурой Гарибальди, человека из народа, борца за свободу», которые не только в европейской России, но и в самых отдаленных местах Сибири висели на почтовых станциях рядом со сценами знаменитых баталлий, портретами царя и его августейшей семьи.

Эти итальянцы были настоящими гарибальдийцами в кандалах, а почтовые станции — этапами, и следовали арестанты в места не столь отдаленные. В 1863 году, во время польского восстания, во главе с ветераном экспедиции «Тысячи» знаменитым полковником Франческо Нулло, они сражались с русскими войсками на стороне поляков. Нулло был убит во время схватки, а группа его сподвижников была схвачена в плен русскими. Среди них: Луиджи Кароли, финансировавший итальянскую экспедицию, Фебо Арканджели, Алессандро Венанцио (все из Бергамо или окрестностей), Антонио Джуппони из Сериате, Джузеппе Клеричи из Комо, братья Лучио и Джакомо Меули из Вианданы и Эрнесто Бенди, сицилианец, прозванный «Борджиа». В Варшаве все, кроме Борджии, были приговорены к смертной казни через повешение. Приговор, слава Богу, был заменен двенадцатью годами каторжных работ. Этап продолжался несколько месяцев. Поездом через Санкт-Петербург до Москвы, на безрессорных телегах с плоским кузовом — из Москвы в Тобольск, на санях — из Тобольска в Кадаю. В Александровском Заводе состоялась встреча итальянцев с Николаем Чернышевским, которого вскоре перевели в Кадаю и поместили в двухкамерный домик вместе с Кароли и французом Андреоли, тоже гарибальдийцем. Кароли умер

в Кадае, а остальные каторжники отсидели весь срок.

Цитируемая фраза с упоминанием о портретах Гарибальди, висевших на почтовых станциях России рядом с портретом российского императора, взята из рассказа одного из плененных гарибальдийцев, Алессандро Венанцио. Его живое и чрезвычайно интересное повествование было записано Джузеппе Локателли Милези, шурином Венанцио, и опубликовано в Милане в начале прошлого века под названием «В Сибири ужасной» — с несколько пафосным подзаголовком «Искры итальянского героизма в степях и сибирских каторгах». Фраза заканчивалась так: «Казалось, что великий и непобедимый вождь улыбается нам, бедным заключенным...». Не в пользу ли этих гарибальдийцев собирала жертвования госпожа Якоби?

В советское время в СССР сажали итальянских коммунистов и других итальянцев, бежавших от фашистского режима. Однажды в Москве бывшая политзаключенная из окружения Евгении Гинзбург, работавшая в прошлом в Коминтерне, передала мне заявление в Прокуратуру от имени итальянского коммуниста Эдмондо Пелузо, пропавшего в советских лагерях. Заявление было написано по-французски на обыкновенной почтовой открытке, отправленной с места ссылки в Красноярском крае. Пелузо был арестован в 1938 году и приговорен к пяти годам ссылки. В 1941 году он был снова арестован, а в следующем году приговорен ОСО к смертной казни и расстрелян, а в 1956 году реабилитирован. В своем заявлении Пелузо писал: «Четыре человека, вооруженные различными инструментами, били меня, повешенного головой вниз, в течение 40 минут». Найти родственников несчастного итальянского коммуниста оказалось очень трудно. И когда я их наконец нашел, выяснилось, что в бумажном завале уже не могу отыскать ту открытку. В моей книге «Дрейф» я рассказываю об итальянском солдате Филиппо Нери, пропавшем без вести после отступления итальянской армии, арестованном за шпионаж и многие годы сидевшем сначала на Лубянке, а затем в мордовских лагерях. О нем писал бывший его сокамерник поэт Наум Коржавин.

\* \* \*

Генуэзцы оставили в Крыму величественные памятники архитектуры, которые, если судить по картинам

и иллюстрациям, в XIV веке были в гораздо лучшей сохранности, чем в наши дни. Вот что пишет путешественник XVIII века Франсиско де Миранда о своей экскурсии по Судак: «<руин> сохранилось в горах на берегу моря достаточно много. Наиболее примечательны замок на почти недоступной вершине скалы и крепостные стены, на которых видны латинские надписи и гербы семейств Гримальди, Дориа, Джустиниани и другие, не оставляющие ни малейших сомнений в том, что эти сооружения возведены генуэзцами». Впечатляющую картину являют собой остатки крепостных сооружений в Балаклаве (Чембало) и развалины укреплений в Феодосии.

Таврида-Крым — южные ворота в Россию. Через Крым испанский революционер Франсиско де Миранда, один из основателей Первой Венесуэльской республики, в 1786—1787 годах следовал из Константинополя в Санкт-Петербург. По дороге ему встречались итальянцы, порой очень интересные. В Херсоне он беседовал с Витторио Амедео Поджо, тогда адъютантом командующего Таврическим егерским корпусом Александра Николаевича Самойлова. Миранда так охарактеризовал Поджо: «величайший подхалим или, может быть, полнейший невежда», так как тот поддерживал депортацию десятков тысяч христиан из Крыма в Екатеринославскую губернию. Поджо служил придворным лекарем при последнем крымском хане Шагин-Гирее, а после присоединения Крыма в 1783 году перешел на российскую службу. Кстати, Шагин-Гирей сам в юности учился в Венеции и хорошо знал итальянский. В Крыму у Поджо была еще и макаронная фабрика. Штаб-лекарь в 1791 году за участие в штурме Измаила получил звание майора. Н.Я.Эйдельман выдвинул предположение, что он отец известных по декабристским делам Александра и Иосифа Поджо. Оказалось, что так оно и было. Впоследствии Поджо с женой Маддаленой Куаттроки поселился в Николаеве, а затем в Одессе, где вместе с Ланжероном, Ришелье и де Рибасом был одним из первых устроителей города. В Одессе он был избран президентом городского управления.

Тот же Миранда рассказывает о встрече с майором-артеллеристом на российской службе графом Валентини, уроженцем Милана, в доме которого в Старом Крыму он с г-ном Киселевым и де Рибасом «провели время в служении Венере». «Характер и дом упомянутого Валентини

весьма подходят для подобных дел. Все удовольствие обошлось мне лишь в 13 рублей», — комментирует Миранда. По пути из Киева в Москву, в Нежине, испанский путешественник навестил графа Капуани из Пьяченцы, «бригадира на службе Ее Величества», военного коменданта города. Надо сказать, что в 1770—1790 годы правителей Венецианской республики очень волновало наличие на территории Светлейшей агентов, вербовавших солдат для России. Хотя, видимо, большинство завербованных были греками или славянами.

На российскую службу принимали и мальтийских рыцарей. Миланский граф Юлий Помпеевич Литта, сын генерала австрийских войск, появился в России в 1779 году и был принят на службу капитан-командором. В Россию он был послан гротмейстером Мальтийского ордена в ответ на просьбу императрицы осылке людей, сведущих в морском деле. Литта участвовал в войне со Швецией как начальник легкой флотилии (командовал галерами правого фланга) и после победы в первой Роченсальмской битве за храбрость заслужил чин контр-адмирала, орден Святого Георгия третьего класса и золотое оружие. Приняв российское подданство, был назначен шефом кавалергардов, стал оберкамергером и членом Государственного совета. В 1810—1817 годах управлял Гоф-интендантской контрой, а в 1830-м назначен председателем Департамента экономии. Насколько мне известно, граф Литта был единственным российским государственным деятелем итальянского происхождения.

В России мальтийский рыцарь познакомился с Екатериной Васильевной Энгельгардт, племянницей Потемкина и вдовой бывшего российского посланника в Неаполе Павла Мартыновича Скавронского, и безумно в нее влюбился, хотя он не имел на это права — в момент вступления в орден помимо обета бедности и послушания он должен был еще принести обет целомудрия. Брак, однако, состоялся в 1798 году после того, как Юлию Помпеевичу удалось получить от Римского папы через посредство императора Павла I освобождение от обета безбрачия. Трогательная история любви Литты с Екатериной Энгельгардт изложена в романе Михаила Николаевича Волконского «Мальтийская цепь». Но это художественное произведение, и не следует верить всему, что там написано.

Сам из очень богатой семьи, Лит-

та после смерти супруги в 1829 году унаследовал огромное состояние. Будучи почти семидесятилетним, он «имел счастье считать себя женихом», но в кого он влюбился в этот раз, мне не дано знать. О себе Литта писал: «Я чувствую себя свежим, толстым, колоссальным; найдите другого человека, которому в мои годы не нужны очки. Я не придерживаюсь никакой диеты, ем, пью, что мне нравится, и во всякие часы». Огромное свое состояние он завещал Юлии Павловне Самойловой, урожденной Пален, внучке Екатерины Васильевны Энгельгардт, той самой Самойловой, которая «соперничала с самим Государем в роскоши и блеске».

Юлий Помпеевич отличался исключительной честностью и щепетильностью, и его личность приобретает особое значение именно сегодня, когда в Италии не прекращаются дебаты о так называемом «конфликте интересов», вспыхнувшие в результате победы на выборах Сильвио Берлускони и назначения его на пост председателя Совета министров. Будучи членом Государственного совета, Литта отказался от участия в частном предприятии, так как «неудобно в одно и то же время защищать частные выгоды компании в качестве ее учредителя и обсуждать ее статуты, определять права и преимущества будучи членом Государственного Совета».

Самым выдающимся итальянским военным в России был маркиз Филиппо Паулуччи, родом из Модены. На русскую службу он перешел в 1807 году в чине полковника и карьеру сделал настолько быстрой, что в 1820-м император Александр I отметил, что за тринадцать лет Паулуччи проделал такой путь, который другие обычно проходят за двадцать пять лет. В Сербии, где он служил под командованием генерала Исаева, вел переговоры с Караджорджем, которые привели к заключению Договора между Сербией и Россией от 28 июня 1807 года. В 1810 году был произведен в генерал-лейтенанты и назначен генерал-квартирмейстером Кавказской армии, а годом позже Паулуччи стал главнокомандующим русскими войсками на Кавказе и главноуправляющим Грузией.

В октябре 1812 года Филипп Осипович — как звали его в России — был назначен рижским военным губернатором и командиром отдельного корпуса. Несмотря на малочисленность войск, находящихся в его распоряжении, приослабил наступление на Ригу французских войск

под командованием маршала Мак-Дональда и перешел в атаку, заставив герцога Тарентского капитулировать в Мемеле 15 декабря. В 1819 году в его ведение вошла и Эстония, в 1821-м он стал генерал-губернатором Лифляндии и Эстляндии, в 1822-м — Курляндии, а в 1823-м — Псковской губернии. В том же году был произведен в генералы от инфантерии. В его обязанности как администратора входила реконструкция пострадавших от войны кварталов Риги и соответствующая перепланировка города. Под его управлением в Риге и Миттау были построены церкви, порты и навигационные инфраструктуры, созданы благотворительные организации, культурные и коммерческие общества. Особенно он поощрял торговлю. С 1820 года начал проводить меры по эмансипации крестьян в балтийских провинциях.

Филипп Осипович был решительным и честным администратором, отважным и прямолинейным человеком, откровенным и резким в высказываниях. Когда Наполеон напал на Россию в 1812 году, его имения в Италии были конфискованы. Однако он никогда не обращался к государю с просьбой о компенсации ущерба. Его сарказм и его эпиграммы в стиле Вольтера раздражали оппонентов, вызывали массу необоснованных обвинений. Он плохо справлялся с интригами, о чем сам признавался в письме Алексею Андреевичу Аракчееву, председателю Департамента военных дел Государственного совета. Во время службы на Кавказе с отрядом из 800 человек в ночь с 4 на 5 сентября в Ахалкалаки Паулуччи нанес поражение превосходящим силам персидско-турецких войск в 10 000 человек. Его судебную реформу на Кавказе отличали совмещение элементов местных обычаев с российским законом, а также привлечение авторитетных лиц из коренного населения.

В 1829 году Паулуччи ушел в отставку и вернулся в Италию, где стал генерал-губернатором Генуи и главным инспектором войск, а позднее государственным министром Сардинского королевства. Однако в России о нем не забыли, и в 1845 году император Николай I наградил его орденом Святого Владимира I степени.

\* \* \*

Неоднократно цитируемый мной Миранда, подлинный кладёзь информации, сообщает о концерте, данном в Кременчуге оркестром русских охот-

ничьих рогов. «Рожечниками дирижирует г-н Лоу (немец), а прочими исполнителями — Росеттер. Хор, как мне кажется, насчитывает свыше 80 человек. Оркестр играл почти весь вечер, и князь <Потемкин> велел специально для меня исполнить нечто особенное: ораторию Сарти...» (запись 25 января 1787 года; Сарти сочинил итальянскую кантату на встречу Екатерины в Кеременчуге, исполненную 1 мая, и возможно, это была *anterprima*). Итальянский композитор Джузеппе Сарти был тогда на службе у Потемкина, и Миранда с ним встретится еще раз в Киеве 6 марта: «На мой взгляд, Сарти прекрасно разбирается в теории музыки, к которой подходит с математической точки зрения. Князь ради развлечения поставил на нотной бумаге наугад несколько закорючек и, указав тональность и темп, предложил Сарти сочинить какую-нибудь музыку, что тот и сделал с ходу, доказав свои способности и мастерство». Композитор Джузеппе Сарти был неплохим математиком и физиком, особенно в области акустики. Он стал членом Российской Академии наук благодаря разработке знаменитого камертона. Сарти установил, что звук, по которому настраивают скрипку в петербургском оперном оркестре, образуется 436 колебаниями в секунду. Никто не подходил так близко к международному стандарту (435 колебаний), принято-му сто лет спустя.

По случаю открытия в 1786 году Эрмитажного театра в Санкт-Петербурге, построенного итальянским архитектором Джакомо Кваренги, Сарти сочинил оперу «Армида и Ринальдо» на текст Марко Кольтеллини. Авторы оперных либретто называли поэтами, и таких было довольно много в Петербурге. Марко Кольтеллини был владельцем типографии в родном городе Ливорно, в которой впервые была издана книга итальянского просветителя Чезаре Беккария «О преступлениях и наказаниях». До петербургского периода (1772—1777) короткое время он был театральным либреттистом в Вене, но после сочинения сатирического произведения на Марию Терезию оказался в опале. В Петербурге он сочинил либретто к опере «Антигона» для придворного композитора Томмазо Траэтты, которое он посвятил, однако, прусскому королю Фридриху Великому. Склонность к сатире и «скверность» характера были источником всяческих столкновений с двором. О его загадочной смерти авторитеты говорят только,

что Екатерина не имела отношения к его отравлению. Наряду с братьями Кальцабиджи и композитором Траэттой Кольтеллини считается автором великой реформы оперы-серия, которую, как правило, приписывают одному Глюку.

Несколько лет (1778—1784) в Петербурге жил Джованни Баттиста Касти, автор скабрёзных «*Novelle galanti in ottave rime*» («Галантные новеллы в октавах») и сатирической поэмы «*Gli animali parlanti*» («Говорящие животные»). Говорят, что Екатериной он был принят любезно, и если это соответствует действительности, то он ей отплатил другой монетой. Итогом его петербургского периода явилась эпопея в стихах под названием «Татарская поэма», в которой автор обличал петербургские дворцовые нравы и жестокость правления императрицы. Австрийский император Иосиф II, к которому Касти обратился с просьбой об издании поэмы, запретил публикацию. Тогда Касти, договорившись с придворным композитором Сальери, переработал поэму, немножко изменив сюжет и превратив его в оперное либретто под названием «Кублай, великий хан татарский». Это была пародия уже на Петра Великого с его пьянством, дебошами и жестокостями. Там есть даже сцена с подстрижением бород. Сальери положил либретто на музыку, но император, который не желал испортить отношения с политическим союзником, вынужден был запретить представление.

Аббат Касти (сколько там было духовных лиц — бывший аббат Да Понте, бывший аббат Кольтеллини) пользовался определенной популярностью в российской литературной среде, если соответствует действительности утверждение итальянского рурсиста Чезаре де Микелис, что Пушкин использовал одну из его «Галантных новелл» в наброске к пьесе о «Папессе Иоанне». В подражание Касти Константин Николаевич Батюшков сочинил стихи «Щастливец» — «*Odi le rapide ruote sonanti*» («Слушай грохот быстрых колес»).

Слышишь! мчится колесница  
Там по звонкой мостовой!  
Правит сильная десница  
Коней серебряной браздой!

Специально говорить о музыкантах в России или либреттистах, тем более об архитекторах, не входит в задачу этого экскурса. Деятельности итальянских архитекторов посвящена масса публикаций, а что касается музыкантов, отсылаю к превосход-

ной многотомной работе Российского Института истории искусств, под редакцией Анны Порфирьевой «Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь» (СПб., 1996—2004), а также к моей радиосерии «Неаполь в Петербурге», которая доступна в Интернете. Несколько слов, однако, стоит уделить первому итальянскому музыканту в России, о судьбе которого достоверно известно достаточно много деталей, поскольку его появление в Москве в 1698 году положило начало истории музыкальных отношений между Россией и Италией.

Великий князь тосканский Козимо III де Медичи «одолжил» его Петру I на три года, а Петр, в свою очередь, отблагодарил тосканского правителя, известного коллекционера всякой всячины, включая живые экспонаты, парой калмыцких детей и парой самоедов. Речь идет о певце-кастрате Филиппо Балатри, попавшем в Москву шестнадцатилетним во время стрелецких казней. Петр сделал его своим спальником с обязательством петь для него каждый день несколько арий и иногда брал его с собой в дом Монсов на Кукуе, где Филиппо пел под аккомпанемент Анны Монс, которая играла на клавесине. В Анну Монс «московский Орфей» безумно и безнадежно влюбился, хотя он так и не понял, что она была любовницей Петра. Филиппушка, как его звали в России, успел побывать в стане калмыцкого хана Аюки. По просьбе Петра его взял с собой князь Борис Александрович Голицын в дипломатическую миссию за Волгой. Аюка-хан, восторге от трелей и прочей орнаментики в пении итальянского кастрата, предложил за него шестерку лошадей. Получив вежливый, но категорический отказ, Аюка все-таки подарил Филиппушке на прощание коня. На старости лет Балатри ретировался в цистерсианский монастырь в Баварии, где написал мемуары в стихах и в прозе. В последнем из них он оставил ужасающее и, в то же время, трогательное описание собственного оскпления.

В мире музыки оставил след еще один забавный персонаж, итальянский скрипач Пьетро Мира, также известный в России как Адамка Петрилло, который императрицей Анной Иоанновной был произведен в придворные шуты, потому что, играя на скрипке, делал всякие гримасы. Лубочный портрет итальянского шута представляет его в образе Петрухи Фарноса, ставшего прообразом кукольного Петрушки.



\* \* \*

17 февраля 1787 года в Киеве Григорий Александрович Потемкин показал Миранде письмо «от некоего кардинала», рекомендующего воздухоплатателя из Болоньи — Франческо Дзамбеккари, тогда служившего в Испании. «Я подтвердил правильность написанного в нем, — пишет Миранда, — причем рассказал, как вследствие столкновения с инквизицией Замбеккари бежал из Гаваны, и что в Лондоне я видел производимые аэростатические опыты... Выслушав все это, князь тотчас же решил принять его на службу в чине капитан-лейтенанта и сообщил мне, что здесь также проводятся эксперименты в области аэростатики». В действительности, Дзамбеккари никогда не состоял на российской службе. После Испании он вернулся в Болонью, где в 1812 году погиб в результате неудавшегося эксперимента.

В XX веке, уже в Советском Союзе, появится другой итальянец, летчик и авиаконструктор, чья судьба не менее трагична, и чья личная история не менее богата событиями. Роберт Людвигович Бартини, которого Сергей Павлович Королев называл своим учителем, в среде энтузиастов авиации стал почти культовой фигурой. Я впервые узнал об этом выдающемся и исключительно обаятельном человеке (однажды он бросился с мачты корабля, желая импонировать женщине) из книги А.Шарагина «Туполевская Шарага», которая циркулировала в самиздате, а издана была в «тамиздате». В литературе удивительно устойчиво шаблонное представление о «благородном итальянце». И если у Лескова, как будет видно, говорится о «тонкой итальянской породе», то у Шарагина Бартини сидит «...задумавшись, склонивши голову патриция... Вместе тоги он облачен в черную арестантскую робу». Родом из города Фиуме, член Итальянской компартии с момента ее основания и выпускник Миланского политехнического института, после фашистского переворота в Италии Роберто Орос ди Бартини выбрал Страну Советов в качестве своей второй родины. Перечисление количества должностей, которые он занимал в Советском Союзе, и множества проектов, над которыми он работал, займет довольно много страниц. Достаточно сказать, что с 1923 года он был военным летчиком-инженером Военно-воздушных сил РККА и до 1930-го руководителем технической службы воздушных сил Черноморского флота в звании комбрига-

инженера, а в 1930-м назначен главным конструктором НИИ ГВФ. Создатель нескольких самолетов: Сталь-6, Сталь-7, ЕР-2, ЕР-4, ДАР и др. (отсылаю к книге В.Б.Шаврова «История конструкции самолетов в СССР»). В 1938 году Бартини был арестован за шпионаж в пользу Италии и приговорен к десяти годам заключения. Реабилитирован в 1956 году. Роберто Бартини также автор нескольких научных статей в области теоретической физики. Существует легенда, что Бартини сыграл определенную роль в победе из Великобритании в Советский Союз итальянского физика, охотника за нейтрино Бруно Максимовича Понтекорво.

Как мы видели в случае с зодчими-универсалами, в России и в прошлом работало немалое количество, как говорят сегодня, «технарей». Добавлю, что Петр Великий пользовался на своих верфях услугами венецианских специалистов. В 1696 году, среди прочих плотников-кораблестроителей, сенат Венецианской республики отправляет в Россию Франческо Гуаскони, который регулярно снабжает правителей республики информацией.

Писатель Примо Леви, химик, работавший всю жизнь на химическом предприятии, не раз побывал в Советском Союзе по делам своей фирмы, о чем пишет в книге «Гаечный ключ», хотя в основном он там рассказывает о приключениях пьемонтского специалиста, монтировавшего подъемные краны на Волге. И я сам, получив первую работу — технического переводчика в автомобильном концерне ФИАТ в Турине, когда разрабатывался проект постройки ВАЗа в Тольятти, узнал довольно много об итальянских «стройках» в Советском Союзе — от первого шарикоподшипникового завода в 30-е годы, до поставок радарных установок для гражданских аэропортов и свиноводческих ферм.

\* \* \*

В Москве, куда испано-американский революционер Франсиско де Миранда добрался 11 мая 1787 года, он общается с племянником Никиты Панина, главы Коллегии иностранных дел при Екатерине Великой. Показывая Миранде круглое здание храма в усадьбе Паниных в Михалкове под Москвой, в котором хранились бюсты всех членов семейства, племянник Панина утверждал, что его «род происходит из Лукки, в Италии, и известен там под фамилией Панини».

В своем «Геральдическом тумане (Заметки о родовых прозвищах)» Николай Лесков высмеивал потребность «прибыльщиков» «сочинять себе небывалые роды». («Прибыльщик» — калька с французского «*rapvenu*». Сегодня в России сказали бы «новые русские».) «Учеными московскими изысканиями род Алферьевых был произведен от знаменитого итальянца Алфьери», — пишет Лесков. О профессоре Киевского университета Сергее Петровиче Алферьеве, дяде писателя, который был смолоду недурен собою, говорили, что в нем «видна тонкая итальянская порода». Любимый мною русский писатель недоумевал, «как так повсеместно разномыслился в России италианец Алфьери, что и не счесть его потомков». Таким «знаменитым» итальянским предком не мог быть поэт Витторио Альфери, так как Алферьевы отмечены на Руси задолго до его появления в России. Воспоминания итальянского поэта о пребывании в Санкт-Петербурге вовсе не представляют особого интереса (внимание его обратили исключительно лошади и бороды), но в тех же мемуарах Альфери пишет, что в Туринской военной академии учились русские, которые проживали, вместе с англичанами, немцами и прочими, в так называемом *Primo Appartamento*. Я всегда хотел знать, кто же были эти москвитяне «из лучших фамилий страны», которые в середине восемнадцатого столетия учились в Турине и с которыми общался итальянский поэт — ценитель лошадей.

Действительно ли Панины происходят от Панини? Не знаю. Скорей всего, нет. Панины были родовыми дворянами — отнюдь не «прибыльщиками». Однако также бравовали итальянским происхождением. Все это наводит на мысль о том, что некогда на Руси было престижно иметь среди предков итальянцев.

Мало кому известно, что доподлинного итальянца числит в своей родословной «солнце русской поэзии». В жилах Александра Сергеевича Пушкина струилась не только африканская кровь. Бабушкой Пушкина была Ольга Васильевна Чичерина, а дворянский род Чичериных ведет свою родословную от приехавшего в Россию со свитой Софии Палеолог итальянца Афанасия Чичери (у других авторитетов он назван Чичерни, Чичерини). Чичериным стал именоваться сын Чичери Иван Афанасьевич, который умер в монашеском чине.

В «Пальмире Севера» Миранда общается с герцогом Серракаприола. Последний был послом Королевства Неаполя и обеих Сицилий в России, и это он посоветовал Екатерине II пригласить неаполитанского композитора Доменико Чимароза на должность придворного капельмейстера. Антонио Мареска, герцог Серракаприола, был женат на Аделаиде дель Карретто. Однажды побеседовав с ней, Миранда написал: «Герцогиня, по-видимому, в молодости была очень красива и сейчас еще весьма привлекательна. Не бывает при дворе оттого, что не хочет, согласно этикету, целовать руку... Она показалась мне женщиной здравомыслящей и общительной». Беседа эта состоялась 3 июля 1787 года, а 12 декабря супруга неаполитанского посла скончалась. Чимароза приехал в Санкт-Петербург 2 декабря, и первым сочинением, которое он написал на русской земле — а пришлось написать его за два дня, — был величественный Реквием, заказанный Екатериной по случаю похорон герцогини Серракаприола. После кончины своей супруги Серракаприола женился на дочери генерал-прокурора Александра Вяземского — Анне. Потомки герцога Серракаприола нынче живут в Риме, имеют русских в своей родословной, и в их частной коллекции сохранились петербургские акварели, выполненные Николаем Серракаприола, сыном Антонио Марески и Анны Вяземской, дипломатом и художником-любителем.

Не все любовные истории между итальянцами/итальянками и русскими были такими удачными или романтическими, как в случае с графом Литтой и Екатериной Энгельгарт. Случались и трагические истории. Во времена Анны Иоанновны — Anna Giuannopa, как называли ее итальянцы в России — князь Михаил Алексеевич Голицын женился на итальянке, с которой познакомился во Флоренции, и по ее просьбе принял католичество. Вернувшись из Италии в Москву, скрывал жену в Немецкой слободе. Но вскоре об этом стало известно, и Анна Иоанновна приказала расторгнуть брак. В наказание императрица произвела Голицына в придворные шуты и женила его на калмычке Анне Бужениновой. Свадьба с последующим публичным совокуплением состоялась 6 февраля 1740 года в специально построенном Ледяном дворце на Неве. О судьбе бедной итальянки почти ничего не известно, и мало кто проявляет интерес. Кажется, некото-

рое время она одиноко жила в Москве и бедствовала. Затем ею занялась Тайная канцелярия. Что с ней стало, мне неизвестно, могу только надеяться, что выслали на родину.

Серракаприола — второй посол неаполитанского королевства в России. Первым был Муцио да Гаэта герцог Сан Никола. Фаворит Екатерины Александр Дмитриевич Ланской был к нему настолько привязан, что — по свидетельству императрицы — «уходя, запирает его на ключ у себя в библиотеке, с тем, чтобы по возвращении с ним видеться». Екатерина Великая считала, что он говорит по-русски как русский. Она распорядилась купить лучшие русские книги и презентовать ему от ее имени. Герцог перевел «Россиаду» Хераскова на итальянский язык. В Италии со знанием иностранных языков ситуация довольно печальная, по крайней мере, по сравнению с другими европейскими странами. Однако, как ни странно, сравнительно многие итальянцы говорят по-русски. Автор этих строк тоже владеет русским, причем так, что его принимают за русского. Признаюсь, что изредка он делает ошибки, а иногда появляется легкий и неопределенный акцент. Правда, его русские знакомые замечают это только после того, как узнают, что он не русский. На «Радио Свобода» всегда работало множество нерусских — американцы, немцы, французы. Но редакторами Русской службы РС — помимо русских коллег — работали и делали регулярные передачи почему-то только итальянцы: мой бывший коллега Джованни Бенси и я. Очень хорошо владели итальянским языком Николай Гоголь и Вячеслав Иванов, даже писали неплохо: Гоголь — письма, а Иванов сам перевел с русского на итальянский язык «Переписку из двух углов», соавтором которой был вместе с Михаилом Гершензоном. Но это

уже другая тема. Превосходно говорил по-русски мой старый знакомый Дарио Стаффа, журналист и переводчик, а главное — что пил как русский. Пил все, а когда его жена прятала бутылки, то Дарио выпивал ее одеколон. Когда я работал переводчиком на «Фиате», моим коллегой был молодой человек из Неаполя по фамилии Лопес-де-Аяла. Он знал всего Толстого наизусть, и мы, его коллеги, проверяли это много раз. Называли любую страницу в собрании сочинений Толстого, и каждый раз он с невероятной точностью повторял текст.

В Петербурге на Фонтанке стоит великолепное здание — первый стационарный цирк в России. Его построил в 1877 году Гаэтано Чинизелли, циркач и предприниматель, основатель целой династии циркачей. Другая династия цирковых артистов и предпринимателей во главе с Массимилиано Труцци тоже обосновалась в России в восьмидесятые годы XIX века. Джиджетто Труцци был очень известным в советское время дрессировщиком, наездником и режиссером. В 20-е годы прошлого века — художественный руководитель Московского и директор Ленинградского цирков. Упомянутый выше итальянский гарибальдиец Венанцио, возвращаясь из дальневосточной каторги, в 1875 году встретил в Иркутске некоего Перелли из Комо, который приехал в Сибирь с балаганным цирком, там разбогател и остался. У моих знакомых в Мюнхене был хороший знакомый — циркач, потомок итальянских циркачей. С виду вполне русский мужик. И фамилия русская. Сохранилась лишь — через поколения — итальянская жестикуляция.



**Сердечно поздравляем нашего товарища —  
главного художника журнала «Всемирное слово»**

***Бориса Александровича Денисовского***

**с присвоением ему почетного звания  
«Заслуженный художник РФ».**

**Желаем ему крепкого здоровья и дальнейших  
творческих успехов!**

Сотрудники редакции, члены редколлегии

## ЗАРУБЕЖНЫЕ РЕДАКЦИИ:

### РИМ, Lettera Internazionale

Гл.редакторы  
ФЕДЕРИКО КОЭН,  
АНТОНИН ЛИМ  
*clo Lelio Basso Foundation, Via della Dogana  
Vecchia 5, 00186 Roma,  
tel.: 0039-6-68300644*

### МАДРИД, Letra Internacional

Гл.редакторы  
САЛЬВАДОР КЛОТАС,  
АНТОНИН ЛИМ  
*Monte Esquinza 30, 2ª dcha.  
28010 Madrid, tel.: 0034-1-3104696*

### БЕРЛИН, Lettre International

Гл.редакторы  
ФРАНК БЕРБЕРИХ,  
АНТОНИН ЛИМ  
*Rosenthaler Str. 13, 10119 Berlin,  
tel.: 0049-30-30870441*

### БЕЛГРАД, Lettre Internationale

Гл.редакторы  
ЙОВАН ХРИСТИЧ,  
АНТОНИН ЛИМ  
*Cika Liubina IV, 11000 Belgrad,*

### БУДАПЕШТ, Magyar Lettre Internationale

Гл.редакторы  
ЕВА КАРАДИ,  
АНТОНИН ЛИМ  
*Nagyened u. 11/a; 1123 Budapest,  
tel.: 361-2021089*

### ЗАГРЕБ, Lettre Internationale

Гл.редакторы  
СЛОБОДАН П.НОВАК,  
АНТОНИН ЛИМ  
*Tig. Bana J. Jelacica 7, 4100 Zagreb  
tel.: 041-416792*

### БУХАРЕСТ, Lettre Internationale

Гл.редакторы  
Б.ЭЛВИН,  
АНТОНИН ЛИМ  
*Aleea Alexandru 38, sectorul 1, 71273  
Bukaresti*

### СОФИЯ, Lettre Internationale

Гл.редакторы  
ПЕТРА АЛЕКСАНДРОВА,  
АНТОНИН ЛИМ  
*Open Society Fund, Serdika Str. 1, 1000,  
Sofia, tel.: 003592-9888632*

### СКОПЬЕ Lettre International

Гл.редакторы  
НИКОЛА КОСТЕСКИ  
АНТОНИН ЛИМ  
*Bui. «Sv.Kliment Ohridski», 15, Knizevno-  
likoven salon «Ginga», 91000 Skopje, Republic  
of Macedonia, tel.: 389 (0) 91228076*

## АВТОРЫ:

**Константин Азадовский** — историк литературы, переводчик.  
**Евгений Белодубровский** — историк русской культуры.  
**Серджио Бертелли** — историк, политолог.  
**Евгений Биневич** — литератор.  
**Арлен Блюм** — историк.  
**Пьерпаоло Вики** — коллекционер. Живет в Санкт-Петербурге.  
**Валерий Возгрин** — историк.  
**Наталья Востокова** — музыковед.  
**Стефано Гардзонио** — славист, культуролог.  
**Александр Гдалин** — литератор, пушкинист.  
**Александр Горфункель** — историк-медиевист. Живет в Бостоне.  
**Василий Гусак** — киновед.  
**Патриция Деогто** — славистка.  
**Михаил Евсевьев** — искусствовед.  
**Маргарита Иванова** — литератор, историк Санкт-Петербурга.  
**Валерий Исаченко** — искусствовед, историк архитектуры.  
**Марина Казанкова** — театровед.  
**Мария Каменкович** — эссеист, поэт, переводчик.  
**Арнальдо Коласанти** — писатель, литературный критик, гл. редактор журнала «Новые аргументы».  
**Марио Корти** — литератор, журналист.  
**Лючано Де Крещенцо** — писатель.  
**Курцио Малапарте** — писатель.  
**Павел Нерлер** — автор работ, посвященных О.Э.Мандельштаму.  
**Алла Никитина** — искусствовед.  
**Татьяна Никольская** — историк русской литературы.  
**Джованни Пасколи** — поэт.  
**Альдо Джованни Риччи** — историк; директор Центрального Государственного архива Италии.  
**Михаил Талалай** — литератор, историк культуры. Живет в Италии.  
**Ольга Усова** — театровед.  
**Борис Фрезинский** — историк русской литературы XX века.  
**Валерий Шуйский** — искусствовед, историк архитектуры.

## ПЕРЕВОДЧИКИ:

**Юрий Ильин**  
**Роман Дубровкин**  
**Лариса Степанова**  
**Елизавета Чижова**

ISSN 0869-3560

Подписано в печать 21.11.2005 г. Формат 60x90 1/4.  
Объем 22 п.л. Зак. 2628. Лицензия № 1600 от 27.02.91 г.  
Отпечатано в типографии «Экстрапринт»  
Санкт-Петербург, ул. Кронверкская, д. 21

**К.Азадовский ■ Е.Белодубровский ■ Е.Биневич ■ А.Блюм ■ С.Бертелли ■ П.Вики ■ В.Возгрин ■ Н.Востокова ■ С.Гардзонио ■ А.Гдалин ■ В.Гусак ■ П.Деогто ■ М.Евсевьев ■ М.Иванова ■ Ю.Ильин ■ В.Исаченко ■ М.Казанкова ■ М.Каменкович ■ А.Коласанти ■ М.Корти ■ П.Нерлер ■ А.Никитина ■ Т.Никольская ■ Д.Пасколи ■ А.Д.Риччи ■ М.Талалай ■ О.Усова ■ Б.Фрезинский ■ В.Шуйский**



Редакция журнала «Всемирное слово» совместно с петербургским ПЕН-клубом осуществляет новый проект — тематическую серию журналов, посвященных истории развития культурных связей России с европейскими странами. Вышли в свет: № 12 — Россия и Германия (1999 г.); № 13 — Россия и Франция (2000 г.); № 14 — Россия и Англия (2001 г.); № 15 — Россия и Швеция (2002 г.); № 16 — С.-Петербург и Западная Европа (2003 г.); № 17/18 — Россия и Италия.