

ЮЖНАЯ ИТАЛИЯ В РАЗНЫХ ВЕРСИЯХ МОДЕРНИСТСКОЙ СИМВОЛИЗАЦИИ От Мережковского к Бунину

VADIM V. POLONSKIY

A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE OF THE RUSSIAN ACADEMY OF
SCIENCES (IWL RAS)
MOSCOW, RUSSIA
SICHUAN UNIVERSITY (CHINA)
SHENZHEN MSU-BIT UNIVERSITY (CHINA)

Abstract – *Southern Italy in Different Versions of Modernist Symbolization: from Merezhkovsky to Bunin*

The article dwells on the semantically integral system of the Russian reception of Southern Italy in the heyday of *Belle époque*. Its connection with the European context dating back to Goethe and purely national features are shown. Based on Berdyaev's relevant texts, the imagological constants of the Silver Age "Russian Italy" are reconstructed. Three different models of it are demonstrated, opposing the "aesthetic" line of reflection of the images of this country in the mirrors of the arts, embodied by P.P. Muratov (*Images of Italy*, 1912): in the works of D.S. Merezhkovsky, M.A. Osorgin and I.A. Bunin. It is proved that they are united by an unexpected in the depiction of the bright Italian South anti-rhetoric, expressive asceticism, opposition to decorative redundancy and polemic in relation to the romantic apology of the "Mediterranean Arcadia". In the case of Merezhkovsky, this even laid the foundation for a special potential type of alternative poetics, which 'could' but never managed to reach the center of the writer's artistic system.

Keywords: Russian-Italian relations; Berdyaev; Merezhkovsky; Osorgin; Bunin.

С XVIII в. в русской культуре постепенно формируется набор топосов, сопряженных с Италией, в том числе Южной, близкий стереотипизированному образу этой страны в иных крупных культурах, прежде всего – к северу от Альп.¹ В первой половине XIX в. «русский отдел» в общеевропейской геопоэтике Италии связан с широким спектром самых известных имен от Сильвестра Щедрина и Зиннаиды Волконской до Гоголя [Вайскопф М., Джулиани Р. 2004; Крюкова О. С. 2007; Каштанова Е. В. 2003; Лебедева О. Б., Янушкевич А. С. 2014]. И

¹ Во впечатляющем списке работ общего характера по взаимной рецепции России и Италии в культурах двух стран обратим особое внимание в контексте нашей темы на важность двух фундаментальных компендиумов: библиографического [Pavan S. 2013; Pavan S. 2016] и энциклопедического [д'Амелия А., Рицци Д. 2019; Грачева А. М. 2021].

он уже представляется вполне самодостаточным. С европейским целым его роднит во многом общий исток «символизации» итальянского текста, в котором роль катализаторов играли «Итальянское путешествие» Гете (причем с его фокусировкой на Сицилии, в которой он видел «ключ к целому», лишаящий образ Италии «расплывчатости» [Гете И. В. 1980, с. 126]) и культ Южной Италии у немецких романтиков [Nachmeister Gretchen L. 2002, с. 13–59]. Они встроили его в систему смысловых оппозиций как идеализированную, спиритуализированную, лучезарную, творчески-освободительную антитезу заземленному и филистерскому комплексу родного «севера» в его рутинной проекции.

Своеобычие русской имагологии Аппенин состояло в том, как она использовала именно этот семантический инструмент: с особым – национальным – акцентом на конфессиональном аспекте (как в случае с той же Волконской, перешедшей в католицизм и во многом заложившей новую парадигму русских «обращений» в «латинскую веру» [Gorodetzky N. 1960]) либо же с акцентом на попытках отыскать и риторизировать потенциал «исправления», «исцеления», грядущего «духовного пробуждения» того замутненного и затуманенного «своего», что так явственно противопоставлено мифопоэтизированному «итальянскому» в помянутой антитезе (случай Гоголя).

Все это подготавливает почву к формированию особой, сложно темперированной, но семантически целостной имагологической системы «русской» Южной Италии в эпоху «серебряного века», расцвета модернистского искусства, в последние десятилетия перед Революцией 1917 года. «Сложная темперированность» этого феномена прежде всего обусловлена его богатством и разнообразием. Это было время первого большого туристического нашествия русских на Европу, которые при этом пользовались свободным перемещением (без виз, а порой даже и без паспортов). В Италии побывали едва ли не все значимые деятели русской культуры рубежа XIX–XX столетий, оставив в результате этих поездок после себя если не пространные травелоги (каковых тоже предостаточно), то более или менее развернутые отзывы о посещенных краях в письмах и иных эго-документах. Путешествие в Италию [Лебедева О. Б. 2009], в том числе в Рим [Кара-Мурза А. А. 2001], Неаполь и окрестности [Кара-Мурза А. А. 2002; Фокин С. И. 2006], на Сицилию [Талалай М. 2013, Bellomo A., Nigro M. 2012], становится едва ли не обязательным элементом программы художественного образования, эстетического становления, *éducation sentimentale* («воспитания чувств») и «духовной инициации» русских писателей, ученых, мыслителей, живописцев и музыкантов.

К этому стоит добавить немалый поток политической эмиграции в

Италию русских общественных деятелей оппозиционных взглядов, который особенно был подстегнут событиями и последствиями революции 1905 г. Создание в результате этого целых субкультурных кластеров лево-политической ориентации вроде «горьковского Капри» – слишком очевидный и общеизвестный сюжет, чтобы на нем в этой статье останавливаться подробно. Добавим лишь, что не стоит недооценивать того факта, что и здесь русский опыт был частью – важной, очень важной, но лишь частью – более широкого типологически сходного общего. «Каприйская школа» Горького соотносима с длинным веером субкультурных очагов и «школ» модернистского «жизнетворчества», эстетического и идеологического экспериментаторства иностранцев на юге Италии – вплоть до виллы «Лисий» Жака д'Адельсверд-Ферзена на том же «острове Сирен», вотчины провокативного испытания границ свободы в сфере девиантного Эроса (далекого, без сомнения, от Горького, но показательного, что русский писатель-социалист все же принимал участие в подчеркнуто декадентском и либертарианском журнале «Akademos», издаваемом соседом Ферзеном) [Adelswärd V., Perot J. 2018]. Можно вспомнить и совсем крайний случай – Алистера Кроули с его сатанинским и профашистским «Аббатством телемы» в сицилийской Чефале, идейно совершенным антагонистом горьковской школе, но в чем-то ее все же напоминающим, так сказать, структурно-типологически [Kaczynski R. 2010].

Наконец, серьезным стимулом для развития публицистической и даже историософской русской италианы начала прошлого века стал трагический катаклизм – Мессинское землетрясение 1908 г. (и участие русских моряков в ликвидации его последствий – важная тема общественных обсуждений того времени). На вершинах символистской рефлексии – как, скажем, у Блока – это событие получало грандиозное метафизическое измерение, дорастая до провиденциального универсального знака близкого Апокалипсиса, конца «эпохи века сего», подобно гибели «Титаника» четырьмя годами позднее, осмысленного как метасимвол эсхатологических чаяний эпохи [Borda Bossano A. 2006; Di Paola V., Palermo Di Stefano R. M. 2006; Riccobono F. 2007; Ostakhova T. 2009; Tobar M. L. 2010].

В принципе едва ли не любой травелог, путевой мемуар или эссе на итальянскую тему, вышедший из-под пера серьезного литератора или художника «серебряного века», может служить материалом, позволяющим относительно четко реконструировать мифопоэтику и семиосферу «русской Италии» эпохи модернизма как семантическое целое поверх любых частных авторских различий. Но с особой четкостью, ясностью и чеканностью эту процедуру позволяет

осуществить небольшая статья «Чувство Италии» (1915) Николая Бердяева, которому вообще довелось стать, наверное, наиболее успешным производителем формул, востребованных на широком российском рынке ходовой интеллектуальной риторики. В этой совсем небольшой его работе, опубликованной в «Биржевых ведомостях» по случаю вступления Италии в Первую мировую на стороне Антанты, с почти паремической спрессованностью дан набор устойчивых категорий и топосов русской италианы «серебряного века».

Вот этот ряд:

- Италия – воплощение серафического полюса в системе романтического двоemiрия («мечта», «образ красоты и радости жизни», противопоставленный «безрадости» российской действительности [Бердяев Н. 1994, с. 367]);

- «Секулярная сакрализация» Италии («Путешествие в Италию для многих — настоящее паломничество к святыням воплощенной красоты, к божественной радости» [Бердяев Н. 1994, с. 367]), вариация на тему «Et in Arcadia ego», с которой начинается «Итальянское путешествие» неназванного Бердяевым Гете, отсюда:

- Италия есть единственное, не имеющее аналогов пространство, где преодолеваются межвременные границы, ее хронотоп – Вечность («Италия для нас не географическое, не национально-государственное понятие. Италия — вечный элемент духа, вечное царство человеческого творчества» [Бердяев Н. 1994, с. 367]);

- Италия внутренне чужда «враждебной мещанской цивилизации Западной Европы», исполненной «самодовольного презрения» по отношению к русским («Итальянцы и по свойствам своей расы, и по складу своей истории с трудом приспособляются к капиталистическому производству и к буржуазному стилю жизни» [Бердяев Н. 1994, с. 369]);

- Комплементарная (а потому обеспечивающая сильный взаимный магнетизм полюсов) антитетичность русского и итальянского духовно-культурных комплексов по принципу полярной избыточности: *этической* у русских и *эстетической* у итальянцев; при этом русский комплекс испытывает потребность в итальянском как балансе и терапевтическом средстве, инструменте избавления от эксцессов «русскости»:

Русская душа ищет пленительного дополнения в пластичности итальянской культуры, которой так недостает культуре русской <...> Гоголь <...> был очень русским и по-русски любил Италию, как дополнение, как мечту, как то, чего в нем самом не было. Русская тоска по Италии — творческая тоска, тоска по вольной избыточности сил, по солнечной радостности, по самоценной красоте. И Италия должна стать вечным элементом русской души. Италией лечим мы раны нашей души,

истерзанной русской больной совестью, вечной русской ответственностью за судьбу мира, за всех и за вся. Не только от уныния русской жизни, но и от величия ее, от Гоголя, Достоевского и Толстого, от всего трудного и мучительного стремимся мы в Италию подышать вольным творческим отдыхом. Исключительная этичность русской души ищет себе дополнение в исключительной эстетичности души итальянской [Бердяев Н. 1994, с. 368–369].

- Современное итальянское государство – пародия на «Вечную Италию», бунтующая против давящего авторитета ее величия и традиций; именно этим вызван расцвет культуроборческих начинаний в зарождающемся итальянском авангарде, так что современная Италия самим величием собственного прошлого обречена на слабость:

Вечный город Рим как город современный — лишь второстепенный город, лишь Париж второго сорта. Величие и вечность Рима, захватывающая дух мощь самого его имени дают Рим как столицу современного буржуазного государства <...> И совершенно понятно, что футуризм должен был зародиться именно в Италии, в стране старой и великой латинской культуры. Футуризм есть судорожная попытка сбросить эту обесилевшую власть былого величия, сжечь прошлое, чтобы свободно начать жить по-новому, творить совершенно новую жизнь и новую красоту, которую нельзя уже будет сопоставлять ни с ранним, ни с поздним Возрождением [Бердяев Н. 1994, с. 369–370].

- Сердце Италии в синэргии «вечного» и реально-осязаемого – Кампания, потому что именно здесь:

А). преодолевается средостение Культуры и Природы (величие культурной традиции становится, так сказать, фактом пейзажа);

В). срабатывает парадоксалистская и глубоко христианская логика связи смерти и жизни, гибели как пути к Воскресению:

Красота Кампании, земля которой не рождает уже, в которой все мертво, все памятники человеческого творчества превратились в явления природы и неотрывны от самой древней латинской земли — единственная в мире и величайшая красота. Но таинственно то, что сама мертвенность Кампании, разлитая по ее поверхности смерть, является источником творческой жизни <...> Но такова вся Италия: в ней человеческое творчество и природа неотрывны. И все в ней навеки остается для всего мира. Она — родина человеческого творчества Европы. И все отошедшее и мертвое в ней есть источник жизни и возрождения души [Бердяев Н. 1994, с. 370–371].

Так выглядит реконструкция устойчивых категорий и топосов русской италианы «серебряного века» на основе текста Бердяева. Однако живые имагологические процессы в русской культуре эпохи могли вносить

сюда свои коррективы. К примеру, тезис об исконной «антибуржуазности» Италии спотыкается уже об одно из самых известных русских модернистских сочинений данного тематического круга (пусть и посвященного не южноитальянскому городу – в данном случае это неважно) – «Флоренцию» (1909) Блока с ее истовой отповедью столице Тосканы в первой части за предательство духовного первородства ради буржуазного торжища (*Умри, Флоренция, Иуда, / Исчезни в сумрак вековой! [...] Ты топчешь лилии свои, / Но воскресить себя не можешь / В пыли торговой толчеи!*).

Инвективы того же типа рождаются и из такого обязательного теневого атрибута русских «образов Италии» для едва ли не большинства модернистских текстов, как кощунственное попрание ее «чистоты» развязным современным *туризмом*, в особенности в исполнении героев, которые в духе литературной русской мифологии эпохи наделяются чертами едва ли не «мелкобесовскими». Речь об англичанах (порой вкупе с американцами). «Омерзение» к ним, к их комфортному потреблению итальянского культурного продукта считают своим долгом выразить – таков уж объективный этностереотип эпохи – едва ли не все русские литераторы-путешественники, от сдержанного «джентльмена» Михаила Осоргина до гениально-едкого и «злого» Бунина. Ведь не случайно символическое транспонирование «цивилизованного буржуазного туризма» в физическое и метафизическое «сошествие во ад», начавшееся на Капри, в одном из самых знаменитых своих рассказов он связал именно с безымянным англосаксом из Сан-Франциско.

В общем и целом, особенность того извода Аркадии, который русскими авторами сопрягается именно с итальянским югом – это его глубинная двойственность, воплощающая последний из отмеченных нами бердяевских топосов, а именно связь идиллии с Танатосом, чему лишь способствует бóльшая, чем на севере, нетронутость, отчужденность от комфорта цивилизации, первозданность и неразличимость границы здесь между «культурным» и «природным». Попутно отметим, что в этой части «южный текст» русской италианы рубежа веков может находить параллель в культурной мифологии лишь одного североитальянского города, совершенно неразрывно связанной с Танатосом на щемящей грани между хрупко-преходящим и вечным, города-Стикса – Венеции. Не случайно бердяевской диалектике «смерти» и «жизни» как бы вторит тот же Бунин с его пронзительным оксюмороном в замечании о «вечных пленительных каналах *мертвой в своей вечной весне Венеции*» (курсив мой – В.П.) [Бунин И. 1973, с. 388].

Но вернемся к собственно Южной Италии. Закономерна в связи со

сказанным попытка Осоргина использовать танатологический мотив для деконструкции глянцевого образа итальянского юга, его туристико-открыточной личины. Показателен его очерк, посвященный главной природной достопримечательности Капри, разрекламированной бесчисленными путеводителями – Голубому гроту. Очерк, написанный в 1937-м для «Последних новостей» и воскрешающий в дальней ретроспекции событие довоенного прошлого, так и называется: «Голубой грот». Здесь само каприйское пространство будто провоцирует мотивный бунт – против и туристических клише в ходовом восприятии Капри, и – шире – системы предзаданных автоматических ожиданий читателя, уже знакомого с общекультурной репутацией автора.

Так, квалифицированный подписчик «Последних новостей» знал Осоргина как безусловного италофила, который значительную часть жизни провел на Апеннинах, испытывая к этой стране совершенно особенную привязанность. Однако с первых абзацев очерка автор отстраняется от подобного амплуа и, педалируя привычную символическую антитезу Севера и Юга, безусловно отождествляет себя с северянами:

Основным делением людей я считаю деление их на северян и южан. Не буду характеризовать каждую группу, потому что, в качестве и природного и убежденного северянина, окажусь, конечно, пристрастным. Нам, северянам, море чуждо, мы любим реки и озера, и не лазурного, а стального цвета. Мы любим ель и пихту, а не оливы и фиговое дерево, пальму за дерево не считаем и, отдавая должное итальянской пинии, все-таки предпочитаем ей кедр <...> При таком пристрастии к острию магнитной стрелки я очень охотно отказался от южной рамки для своего последнего часа [Осоргин М. 2007, с. 463–464].

Эти слова отсылают к строкам, с которых начинается очерк: «Смерть – событие настолько серьезное и простое, что нехорошо, как-то не приличествует ему происходить в обстановке слишком красивой, похожей на цветную открытку, да еще самую шаблонную: с лазурным небом, скалами, Мадонной и итальянским лодочником» [Осоргин М. 2007, с. 463].

То есть семантический пролог текста здесь можно редуцировать к следующему тезису: я человек севера, где – истинная глубина, и таким ключевым событиям бытия, как столкновение со смертью, прилично происходить именно там, а не на легкомысленном юге. Однако все последующее повествование полностью разрушает эту мотивно-смысловую пресуппозицию, выворачивая ее наизнанку.

Голубой грот в очерке – не прекрасный туристический объект (предмет «эстетического потребления» респектабельных господ-

посетителей), а место, где герой чуть не погиб. Опасность реальной смерти разрушает открыточное клише «дивного грота на прекрасном Капри». При этом происходит ресемантизация устойчивых элементов южноитальянской геопоэтики.

Так, одной из ее констант выступает Богородица, своим скульптурным изображением доминирующая над пространством и символически торжествующая над смертью, грехом, суетной мелкотой жизни. Именно такова ее роль в каприйском пейзаже того же «Господина из Сан-Франциско» – парадигмально важного рассказа для имагологии итальянского юга в зените русского «серебряного века».

У Осоргина образ Мадонны-спасительницы тоже есть – но он заземлен, а его роль реалистично мотивирована. Тонущему герою в пограничном состоянии является «летающая» к нему «и на лету растущая фигура желтолицей женщины в линиялом плаще». При этом, «подлетев, она с той же быстротой стала удаляться» [Осоргин М. 2007, с. 468]. Постепенно оправляясь и приходя в себя, герой понимает, однако, что это – отражение в сознании статуэтки Мадонны над входом в грот, к которой его подносят волны.

Глянцево-туристический образ Капри в итоге оказывается разрушенным благодаря глубинному семиозису русской южноитальянской геопоэтики, которая продуцирует онтологизацию ландшафта, его трансформацию в бытийно-лимитрофное пространство, где «вечное» приподымает завесу между жизнью и смертью, земной реальностью и запредельным. Здесь Осоргин, который в своих поздних текстах – 1920–1930-х годов – в эмигрантском Париже зачастую резюмировал опыт «серебряного века», во многом воспроизводит сценарии семантизации южноитальянской образности, характерные для эпохи дореволюционного модерна в России. И, что примечательно, в разных ее стратах и на разных временных рубежах.

В целом в русской модернистской литературе господствовали модели восприятия Италии сквозь вторичную оптику – посредством ее отражений и мифопоэтических реинтерпретаций в художественных зеркалах многовековой традиции. Эстетские «отражения отражений» лежали в основе большинства итальянских картин очень разных, и с иных сторон несходных русских модернистов – от Вяч. Иванова до П. Муратова, чьи «Образы Италии» (1911–1912) стали образцом «серебряновечной» рецепции страны сквозь фильтры искусства.

Однако в русском модернизме сформировалась и иная – во многом противоположная – линия восприятия Италии. Именно она нашла свое позднейшее продолжение в очерке Осоргина. Примечательно, что она может встречаться не только на разных этапах эволюции модернизма, но и являть себя в поэтике некоторых текстов

писателя, который в иных своих произведениях прилежал к господствующим сценариям конструирования геопозитических образов посредством их отражений в иных зеркалах мифологии и классического искусства. И похоже, что такую – назовем пока ее за неимением иного, лучшего, термина, «антивторичной» – линию продуцирует геопозитика именно Южной Италии.

Показателен здесь случай Мережковского. В большинстве своих художественных произведений на итальянскую тему в целом, в том числе и в романе «Воскресшие бога. Леонардо да Винчи», он пользуется моделью «отражения отражений». Но совсем иначе обстоят дела в первом его относительно пространном сочинении именно на южноитальянскую тему, которое под названием «Таормина. Палермо (Очерки Сицилии)» публиковалось на страницах журнала «Живописное обозрение» с 1-го по 4-й номер за 1900 г. и было написано по следам совместной с Зиннаидой Гиппиус поездки на итальянский юг.

С первых страниц очерков Мережковский, как по прошествии почти сорока лет поступит и Осоргин, деконструирует устоявшийся идиллический стереотип в восприятии этих мест. Заземление образа Таормины будет проходить за счет акцентирования того разрушение органики, тех уродств, которые привносят сюда и буржуазный туризм, и его достойный едва ли не большей иронии псевдоконкурент – распространившаяся мода на местный *couleur locale* среди современных немецких художников («буршей») с романтическими претензиями.

В очерковой поэтике Мережковского опять же вывернутым наизнанку окажется весь набор мотивов, обслуживающих традиционный миф о Сицилии в обоих ходовых изводах: высоком, восходящем к гетевской апологии здешней Аркадии, и низовом, собственно туристическом, растиражированном на страницах Бэдеккера.

Таормина предстает у Мережковского отнюдь не воплощением южной идиллии. Ее лик – противоположен:

<...> Таормина, с ее острыми уступами, высоким морем и пыльными кактусами — не давала впечатления юга. В ней, несмотря на все сверкание и яркость, была неуловимая, неюжная суровость, даже скудность. Никто из нас не мог понять, что именно давало ей эту неожиданную суровость, а я подумал, что вряд ли можно любить Таормину, как родную, <...> такая она была неласковая и, во всем своем великолепии, скучная, без улыбки, без привета [Мережковский Д. С. 1900, с. 10].

Вместо романтизации местных «*candides*», «детей земли», сицилийских простолоудинов, обязательной по законам идиллической риторики, здесь

– применение к ним лейтмотивного эпитета «глупый»/«глуповатый». И даже «безмятежная гармоничность черт» прекраснейшей из местных насельниц именуется Мережковским «почти тупой» [Мережковский Д. С. 1900, с. 29].

Такой же неизбежный атрибут итальянского юга, как тарантелла, в изводе писателя теряет свою жизнерадостность и резонирует с суровой минорностью общей атмосферы Таормины как неожиданного «*НЕ-юга*» в оптике Мережковского, производящего здесь процедуру деавтоматизации образа посредством его семантического занижения и реинтерпретации (так что даже бердяевская взаимокомплементарность «русского» и «итальянского» как бы оборачивается у писателя-символиста неожиданной и парадоксальной *неразличимостью/совпадением* этих начал):

Тарантелла, сицилианская, очень странный танец: музыка не веселая, а грустная, ноющая, в ней тоска, хватающая за сердце, в ней есть что-то, что напомнило мне печальную и величавую унылость наших русских песен. И движения красивых мальчиков, одетых в пестрые костюмы, были полны не то грустью, но то усталой томностью, несмотря на всю их быстроту, огонь и грациозную ловкость [Мережковский Д. С. 1900, с. 70].

Настоящий гнев вызывает у Мережковского – и здесь он верен константам русской южной италианы – попытка создать палимпсест из благородной старины и знаков буржуазного комфорта. Такая технология ублажения англосаксонских туристических вкусов оборачивается в очерке очень выразительными филиппиками. Показательно в этом смысле описание одного из самых прославленных и «исторически значимых» отелей Таормины – «San Domenico». Здесь впоследствии останавливались бесчисленные фигуры королевской крови, князь Феликс Юсупов с супругой, такие не последние данники западных муз, как Рихард Штраус, Анатолий Франс, Томас Манн, Луиджи Пиранделло. В этой же гостинице жила и приехавшая получать литературную премию «Таормина» Анна Ахматова [Талалай М. 2013, с. 89, 91–92].

Но вот как высказывается о стиле этого места Мережковский:

Здание древнего монастыря приобрел сицилианский принц, из хорошего рода, но без традиций и с деньгами, и решил, приняв во внимание расцвет Таормины, — превратить тихое убежище в приют богатых англичан и американцев. Это было так легко: из келий сделать комнаты, из трапезной — столовую, из ризницы — салон... Даже окошек не нужно прорубать шире, иностранцы любят стиль, им будет нравиться жить в келье.

И узенькие, строгие кельи загромоздили удобными английскими постелями, каменные плиты затянули ковром – и назначили за все это неслыханные цены, потому что американцы и англичане все равно заплатят, если есть комфорт и стиль, а тут именно был комфорт и стиль. Мы хотели было объяснить, что мы не англичане и что такой стиль нам не только не нравится, а даже противен — но опоздали [Мережковский Д. С. 1900, с. 10].

Деконструируя пошлый, массовый образ Южной Италии и в претенциозном варианте романтической Аркадии, и в вульгарном – как глянцевого магнита для буржуазного туризма, – Мережковский поступательно, с не свойственными себе сдержанностью и экономией средств, акварельно подает собственное посещение Италии как «антитуристический» опыт. Этот опыт, безусловно, скликается с «Сентиментальным путешествием» Лоренса Стерна, но с важным отличием: реальная география и топография все же присутствуют у Мережковского и интересуют его (здесь его жанровым ориентиром скорее могут служить «Письма об Италии» (*Lettres sur l'Italie*, 1788, Дюпати). Но постепенно сквозь них проступает легким намеком, штрихом прикровенный, «внутренний маршрут» героя очерков – спиритуального путешествия. Пространственное перемещение трансформируется в метафорическое. И подъем на Монте-Дзиретто как бы преобразует здесь возможность метафорического и метафизического восхождения к «окрыленности» души.

Попутно заметим, что сам символ крыльев в спиритуально-метафизической аранжировке, который окажется одной из констант в поэтике русского модернизма – вплоть до романа М. Кузмина «Крылья», – в идиостиле Мережковского вообще имеет именно итальянские истоки, хотя и более северные. Их фиксации в сицилийских очерках предшествует символизация полета и крыльев как состояния духа в прямой связи с Леонардо в более раннем очерке «Селение Винчи» (1897), написанном по следам путешествия на родину великого художника-изобретателя в процессе работы над романом о нем.

Мережковский так описывает свои впечатления при взгляде с вершин Альбано на панораму с селением Винчи:

Крылья здесь кажутся необходимыми, родными и естественными. И то, что их нет, – вызывает в душе удивление и страх, как у человека, сразу лишившегося ног. Леонардо родился здесь, провел детство на этих дорогах. И всю жизнь ему казалось обидой и невозможностью, что у птиц есть крылья, и нет их у людей [Мережковский Д. С. 2019, с. 236].

Контекст сицилианских очерков позволяет встроить этот символ окрыленности духа в антитезу с буржуазной заземленностью

современного европейца – того, кого Бунин в том же «Господине из Сан-Франциско» именовал «Новым Человеком со старым сердцем». Герой слышит слова своего спутника: «Пожалуй, хорошо, что люди не выдумали крыльев <...> Никто бы не захотел оставаться на земле, и таким образом бы цивилизация сильно затормозилась». И реагирует на них так: «<...> люди „прогресса” никогда не променяли бы землю на воздух», а потому «нечего бояться особенной популярности крыльев [Мережковский Д. С. 1900, с. 32].

Складывается впечатление, что именно в сицилийских очерках Мережковского формируется особая поэтика «легкого дыхания», лирико-импрессионистская, аллюзивная, разряженная, в чем-то аскетичная и минималистская, с по-чеховски повышенной ролью подтекста. Поэтика, потенциально альтернативная по отношению к его романам с их символично-декоративной избыточностью, образно-идеологическим схематизмом и риторичным доктринерством. Если бы ее потенциал реализовался, проза писателя могла бы быть совсем иной, принципиально лишенной тех черт, за которые ее более всего критиковали.

Но при этом общеродовые черты письма Мережковского, которые с повышенной выразительностью разовьются в его романах, проступают и здесь – но в разряженной версии, в изводе «легкого дыхания». Символический хронотоп Сицилии оказывается глубоко двойственным (здесь чувствуется параллель к знаменитым идейным антитезам большой прозы писателя). Он строится на топографической оппозиции взаимодополняющих полюсов стереотипно «южного» (Палермо) и неожиданно «неюжного» (Таормина). И семантическое поле, порожденное этим напряжением, оказывается духовно плодотворным для «сентиментального путешественника» в раннемодернистской ипостаси – Дмитрия Мережковского:

В некотором роде развитие потенциала поэтики сицилийских очерков символиста Мережковского, но на совсем ином уровне, мы встречаем в поэтической италиане Бунина, демонстративно отлагавшегося от символизма и экспериментаторства «серебряного века», однако глубинно не только причастного к обретениям «нового искусства», но и с удивительной выразительностью воплотившего парадигму «высокого модернизма», осознававшего «традицию» как «основную ценность своей идентичности» [Livak L. 2018, p. 96].

Бунин доводит до совершенства то, что лишь бликовало, проступало шрихом и пунктиром у Мережковского: антидекоративность, антиметафоричность и полный отказ от поэтики «отражения отражений», вторичных фильтров классического искусства в прорисовке картины столь взывающей к декоративности,

метафоричности и «отражениям» Южной Италии. В стихах и прозе о пышных, ярких, экспансивных здешних местах («Капри», «Калабрийский пастух», «Капильница», «Вид на залив из садика таверны...», «Остров Сирен» и др.) парадоксальным образом проявляют себя его не знающая равных живописная точность, скупая изощренность зарисовок, аскетичная лаконичность, строгость, фотографичность, эмоциональная сдержанность и антириторичность как прием высокой поэзии. Возникает эффект оксюморонности сочленения самого предмета и поэтики его изображения. Но скупая точность лишь способствует бытийственности этих пейзажей. И потому он признается:

Еще и холоден и сыр...

Нет, не пейзаж влечет меня,
Не краски я стремлюсь подметить,
А то, что в этих красках светит, –
Любовь и радость бытия [Бунин И. 2014, Т. 1, с. 287].

Важной чертой помянутых бунинских текстов является, так сказать, минус-прием, прием маркированного отсутствия в них стереотипных образов ходовой италинианы и все та же чеховская повышенная подтекстуальность, заставляющая главное оставить демонстративно, красноречиво невыраженным. Довольно лишь самого краткого на него указания, как в стихотворении на трагическую тему Мессинского землетрясения, последствия которого, насколько мы знаем из источников, глубоко потрясли Бунина с Верой Николаевной Муромцевой, побывавших на месте катаклизма [Муромцева-Бунина В. Н. 1989, с. 438, 444]:

После Мессинского землетрясения [1909]

На темном рейде струнный лад,
Огни и песни в Катане...
*В дни скорби*² любим мы нежнее,
Канцоны сладостней звучат.

И величаво-одинок
На звездном небе конус Этны,
Где тает бледный, чуть заметный,
Чуть розовеющий венок [Бунин И. 2014, Т. 1, с. 398].

² Курсив мой – В.П.

В целом символическая топография юга Италии у Бунина тяготеет к двум культурным ключам, или семантическим кодам. Первый из них сочетает сегодняшний опыт одновременно с классичным (что, конечно, естественно в итальянских декорациях) и – родным, российским. В сознании Бунина «южноитальянское» неизменно притягивает к себе «пушкинское». Сам писатель на склоне лет будет вспоминать именно в связи с итальянскими своими странствиями

желание написать что-нибудь по-пушкински, что-нибудь прекрасное, свободное, стройное, желание, проистекающее от любви, от чувства родства к нему, от тех светлых (пушкинских каких-то) настроений, что Бог порою давал в жизни. Вот, например, прекрасный весенний день, а мы под Неаполем, на гробнице Вергилия, и почему-то я вспоминаю Пушкина, душа полна его веянием – и я пишу пишу:

Дикий лавр, и плющ, и розы <...>

Верю – знал ты, умирая,

Что твоя душа – моя. <...> [Бунин И. 2000, с. 441-442].

Концепт классического отсюда ведет нас ко второму культурному ключу/семантическому коду бунинской италинианы. Имеется в виду глубинная связь в сознании писателя Италии с локусами вечной памяти человеческой цивилизации: Святой Земли, Египта, Константинополя, Цейлона. Отсюда – онтологизация, бытийственная возгонка римских, неаполитанских, каприйских, сицилийских пейзажей, а также семантическая аттракция между ними и столь важной для Бунина геопоэтикой Востока. Не случайно в одной из недавних работ П. Деотто утверждает: «Бунин создает образ Италии, для которого характерна духовная и культурная общность западного и восточного христианства с мусульманским Востоком» [Деотто П. 2021, с. 82].

Запечатления бунинских странствий вообще, и в том числе, конечно, по Южной Италии, – это проникновение в прапамять древних городов и ландшафтов, попытка уловить момент пересечения в них настоящего с вечно-римским, а вечно-римского – с вечно-библейским, вечно-кораническим, вечно-буддийским, поймать и усвоить, уроднить уникальную музыку их духовного опыта. Италия Бунина – неэвклидово пространство духа, где посещение святынь и красот Запада порой обращается в конце концов «паломничеством в страну Востока». И не удивительно, что в стихотворении «Капри» (1916) Бунин иронично признается:

Появились туристы в панамах и белых ботинках

На обрывах, на козьих тропинках —

И к Сицилии, к Греции, к лилиям божьей земли,

К Палестине
Потянуло меня... [Бунин И. 2014, Т. 2, с. 93].

В общем и целом можно заключить, что русский литературный модернизм был прежде всего озабочен тем, как убедительнее сформулировать и эффектнее бросить интеллектуально-художественный вызов «цивилизованной Италии» – эльдорадо для «туристов в панاماх и белых ботинках». Воплощения образов Юга этой благословенной страны у его ведущих представителей зачастую становились важнейшими межами на пути культурного паломничества к «палестинам духа», освобождающим от этих цивилизационных пут. И модернисты с экономными средствами, которые отказывались от «муратовской» оптики в изображении Италии – от фильтров ее запечатлений в великом искусстве – оказывались особо плодотворными на подобных маршрутах.

Bionote: Vadim V. Polonskiy – Doctor of Sciences in Philology, Professor, Corresponding Member of RAS, Director of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; Chang Jiang Scholar of Sichuan University (China); Professor of Shenzhen MSU-BIT University.

Author's address: v.polonski@imli.ru

Библиографические ссылки

- Бердяев Н. 1994, *Философия творчества, культуры и искусства*. Т. 1, Лига, Москва.
- Бунин И. 1973, *Литературное наследство*. Т. 84. *Иван Бунин: в 2 кн.* Кн. 1, Наука, Москва.
- Бунин И. А. 2000, *Собрание сочинений: В 8 т.* Т. 8. Московский рабочий, Москва.
- Бунин И. А. 2014, *Стихотворения. В 2 т.* Изд-во Пушкинского Дома, Санкт-Петербург.
- Вайскопф М., Джулиани Р. (под ред.) 2004, *Гоголь в Италии*. Гешарим-Мосты культуры, Иерусалим-Москва.
- Гёте И. В. 1980, *Собрание сочинений. В 10 т.* Т. 9, Художественная литература, Москва.
- Грачева А. М. 2021, *Италия в русских судьбах конца XIX – первой половины XX века* // “Русская литература” 2, с. 255–257.
- д’Амелия А., Рицци Д. (под ред.) 2019, *Русское присутствие в Италии в первой половине XX века. Энциклопедия*. РОССПЭН, Москва.
- Деотто П. 2021, *Италия в восприятии И.А. Бунина* // Двинятина Т. М., Морозов С. Н. (под ред.), *И.А. Бунин и его время: контексты судьбы – история творчества*. ИМЛИ РАН, Москва, с. 80–91.
- Кара-Мурза А. А. 2001, *Знаменитые русские о Риме*. Независимая газета, Москва.
- Кара-Мурза А. А. 2002, *Знаменитые русские о Неаполе*. Независимая газета, Москва.
- Каштанова Е. В. 2003, *Русская художественная колония в Италии как феномен культурных связей России и Европы первой половины XIX века*, Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии, Московский государственный университет культуры и искусств, Москва.
- Крюкова О. С. 2007, *Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века*, Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Филологический факультет, Москва.
- Лебедева О. Б. (под ред.) 2009, *Образы Италии в русской словесности XVIII-XX вв.* ТГУ, Томск.
- Лебедева О. Б., Янушкевич А. С. 2014, *Образы Неаполя в русской словесности XVIII – Первой половины XIX веков*. Vereja Edizioni, Salerno.
- Мережковский Д. С. 1900, *Таормина. Палермо (Очерки Сицилии)* // “Живописное обозрение” 1, с. 9–11; 2, с. 29–33; 3, с. 48–50; 4, с. 69–73.
- Мережковский Д. С. 2019, *Собрание сочинений: в 20 т.* Т.9, *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. Статьи 1880-1890-х гг.* Дмитрий Сечин, Москва.
- Муромцева-Бунина В. Н. 1989, *Жизнь Бунина, 1870–1906; Беседы с памятью*. Советский писатель, Москва.
- Осоргин М. 2007, *Заметки старого книгоеда. Воспоминания*, Интелвак, Москва.
- Талалай М. (под ред.) 2013, *Русская Сицилия – La Sicilia dei Russi*. Старая Басманная, Москва.
- Фокин С. И. 2006, *Русские ученые в Неаполе*. Алетея, Санкт-Петербург.
- Adelswärd V., Perot J. 2018, *Jacques d’Adelswärd-Fersen, l’insoumis de Capri*, Éditions Séguier, Paris.
- Bellomo A., Nigro M. 2012, *Sulle tracce dei Russi in Sicilia*, Suggestioni Mediterranee,

Palermo.

- Borda Bossana A. (a cura di) 2006, *Messina e le navi della Marina Russa*, Grafo Editor, Messina.
- Di Paola V., Palermo Di Stefano R. M. 1988, 1908. *Marinai russi a Messina*, Amministrazione Provinciale di Messina, Messina.
- Gorodetzky N. 1960, *Zinaida Volkonsky as a Catholic*, in “The Slavonic and East European Review” 39 (92), pp. 31–43.
- Hachmeister Gretchen L. 2002, *Italy in the German Literary Imagination*, Camden House, Rochester.
- Kaczynski R. 2010, *Perdurabo. The Life of Aleister Crowley*, North Atlantic Books, Berkeley.
- Livak L. 2018, *In Search of Russian Modernism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Ostakhova T. 2009, *Abbiamo visto Messina ardere come una fiaccola*, Leonida, Reggio Calabria.
- Pavan S. (a cura di) 2013, *Italia in Cirillico / Italija kirillicej*, Associazione Conoscere Eurasia, Verona.
- Pavan S. (a cura di) 2016, *Russia in Italiano / Rossija na ital’janskom*, Associazione Conoscere Eurasia, Verona.
- Riccobono F. 2007, *Il terremoto dei terremoti. Messina 1908*, EDAS, Messina.
- Tobar M. L. (a cura di) 2010, *Il terremoto calabro-siculo del 1908*, Città del Sole, Reggio Calabria.