

А. Рылова
Шуя

«Итальянский текст» в творчестве К. Бальмонта и Б. Зайцева

Итальянский текст русской культуры в настоящее время активно исследуется. Само понятие «итальянский текст», или «сверхтекст», выводится по аналогии с разработанным В.Н. Топоровым «петербургским текстом». С.Л. Константинова считает, что в функции культурного центра, лежащего за рамками текстовых границ и выступающего по отношению к сверхтексту как фактор генеративный, его порождающий, выступает образ или концепт «Италия», определяющий «общность художественного кода», единый лексико-понятийный словарь, систему мотивов и другие структурные элементы сверхтекста.¹

В качестве сверхтекста итальянский текст является той общностью, которая объединяет творчество К. Бальмонта и Б. Зайцева – писателей, связанных и биографически. Об их взаимоотношениях, которые продолжались почти сорок лет и были как личными, так и творческими, пишет П.В. Куприяновский.² Исследователь высказывает предположение, что любовь Бальмонта к Италии, итальянская тема в его творчестве была той основой, которая сближала Бальмонта и Зайцева, укрепляла чувство взаимной симпатии. П.В. Куприяновский подчёркивает и то, что обращение к Италии Бальмонта было несопоставимо с итальянской темой у Зайцева, прошедшей через весь творческий путь писателя. Теме Италии у Бальмонта посвящены, в частности, исследования Джулии Базелики, Н.С. Шептуховской.³ Действительно, для Зайцева Италия была духовной родиной, наравне с родиной – Россией, что отражено в знаменитых словах из «Биографических сведений», которые приводятся в письме Зайцева С.А. Венгеру от 11(24) мая 1912 года: «Не боясь преувеличить, автор этих строк мог бы сказать, что имеет две родины, и какая ему дороже, определить трудно» (10 доп., 90).⁴ Всеохватность Бальмонта отразилась в том, что ему были близки и интересны многие страны, в том числе и Италия. Известно, что итальянский язык Бальмонт выучил в числе других ев-

ропейских языков, как он пишет, «для радости чтения поэтов этих стран в подлиннике».⁵ В очерках Зайцева не раз можно найти свидетельства того, насколько непросто было для него изучение итальянского языка, но как он настойчиво стремился его освоить, поскольку язык Италии был для него частью его «духовной родины».

В то же время и у Бальмонта, и у Зайцева Италия предстает как некий идеальный локус, сродни раю или мифическим островам блаженных. В «Путешествии Глеба» Зайцева это подчёркивается с помощью метафоры «Италия виднелась вдали в голубом сиянии» (4, 452). В раннем, во многом автобиографическом романе Зайцева «Дальний край» для Пети Италия и Венеция являются «полусказочными краями», в которые попасть можно только на волшебном корабле и которые он, еще не зная, любит (1, 401).

В очерке «Голубой талисман с золотым обрамлением (Италия)» Бальмонт перечисляет основные элементы культурного кода Италии, делающие её в представлении ребёнка и юноши «волшебной страной», «где небо особенно синее, где море голубое, где Солнце особенно золотое, где всё – живопись, музыка, сладкозвучный язык серенад, гондолы, – куда непременно нужно поехать, когда полюбишь».⁶ Заочное восприятие Италии Бальмонтом эстетическое: оно связано с цветом и с представлением о доминировании в этой стране искусства, о том свойстве, которое позволило, в свою очередь, Зайцеву назвать Италию «страной преизбыточной культуры».

В том же очерке Бальмонта Италия предстаёт «особым миром», в который в детстве ввела поэта мать. Не случайно наиболее полно впечатлениями от первого своего путешествия по Италии 1897 года Бальмонт в письмах делится с матерью. Именно она показала ребёнку заветную шкатулку, в которой хранились фотографии Италии и репродукции картин итальянских художников. Особенное отношение к Италии, сродни поклонению, выражено в обобщающем названии всех фотографий из шкатулки – «лики». И сам образ Италии как «голубого талисмана с золотым обрамлением» тоже связан со шкатулкой, в которой была «старинная, очень синяя эмаль, и была она окружена тонким золотым ободком». Детское воображение делает этот предмет воплощением самой Италии: «Это-то вот и есть настоящая Италия». В творчестве детское восприятие отразилось во временных и цветовых характеристиках, неизменно сопровождающих

этот образ: «Очень старинное, очень синее и в золотом окруженье», а «голубой талисман с золотым обрамленьем» стал перифрастическим обозначением Италии.

Общность отношения Зайцева и Бальмонта к Италии как к месту святому проявляется в том, что себя в Италии они представляют пилигримами. Например, у Бальмонта в письме матери читаем: «Я, как пилигрим, пришёл наконец к чудотворным местам»⁷. Поклонение Италии для Бальмонта обусловлено тем, что, как он пишет в сонете «Италия», «в Италии повсюду алтари». Флоренция в этом же произведении названа «лучезарным серафимом».

Зайцев Флоренцию называет «божественной» (3, 440), а жизнь в ней – «днями райского существования» (1, 644). Характеристики, которыми Зайцев наделяет Флоренцию, действительно позволяют сравнить её с раем: «Божий воздух, изумительная лёгкость духа», «вечное опьянение сердца», «блаженное процветание в цвете, художестве, нерасказываемой прелести», «воздух живоносный» (3, 440).

Одним из определяющих свойств Флоренции для Зайцева является то, что она вся пронизана искусством. Это выражено перифрастически: сама Флоренция названа «Кипридой Боттичелли с гениями ветров и золотыми волосами» (3, 440), а также с помощью метонимии: «Здесь и наши друзья Боттичелли, Донателло, Беато Анжелико и Кастаньо, и сам Микеланджело» (6 доп., 318).

Важнейшая категория бальмонтовского творческого мира – Красота, поэтому не случайно он воспринимает Италию через призму итальянского искусства. Особенно значима для него была эпоха Возрождения. Ей он посвятил отдельную главу в статье «Мысли о творчестве» под названием «Эпоха Возрождения – заря новой жизни», в которой он сближает понятие Возрождения с богословским понятием благодати. По его мнению, в Возрождении сливаются воедино «два нераздельные состояния: оправдание и освящение».⁸ И в этой же статье определяющим свойством эпохи Возрождения названа лучезарность: лучезарным названо имя Данте, лучезарностью окружает себя Леон Баттиста Альберти. Возможно, Бальмонт особо выделял эпоху Возрождения потому, что эта «ренессансность», по определению Зайцева, была свойственна самому поэту. В очерке 1925 года «Бальмонт», посвящённом 40-летию литературной деятельности поэта, Зайцев пишет о том, что Бальмонт «самим собою вносил не-

кое мироощущение – для русских не всегда характерное, “ренессансное”. Считают, что один лишь Пушкин был в России “ренессансен”; но это не точно. Есть другие. Среди них – Бальмонт». ⁹ Все итальянские художники, которые упоминаются в произведениях Бальмонта, принадлежат эпохе Возрождения.

В стихотворении «Аккорды» из одноименного цикла книги «Тишина» (1897) ¹⁰ в едином созвучии слиты «Винчи, спокойный, как Гёте», «светлый, как сон, Рафаэль», «нежный, как вздох, Боттичелли, / Нежней, чем весною свирель» (1, 163). Их творчество отражается не через искусствоведческие характеристики, а лично, духовно. Источником неумирающих созвучий, слитых в единый аккорд, в стихотворении «К Шелли» названа красота: «И мне открыт аккорд певучий / Неумирающих созвучий, / Рождённых вечной Красотой» (1, 174). Так проявляются у Бальмонта два определяющих свойства Италии: чувство личности и чувство красоты, которые делают эту страну для поэта навсегда близкой и дорогой.

Источником многих стихотворений, посвящённых Италии, в бальмонтском творчестве выступают произведения искусства, что отражено в названиях, например, «Перед итальянскими примитивами», или в подзаголовках: «Спящая Мадонна (Сассофerrато, в музее Брера, в Милане)». Произведения могут быть названы именами художников: «Фра Анджелико», «Микел Анжело», «Леонардо да Винчи». Однако художественные полотна оказываются важны не живописными приёмами, а тем, что они являются окнами в Вечность, приближают человека к Богу. Стихотворение «Спящая Мадонна» представляет собой славословие Божией Матери, Которая определяется перифрастически: «Вечный луч над вечным тлением» (1, 444). В стихотворении «Фра Анджелико» явлена преображающая сила искусства, которая могла бы привести всё человечество «к небесному пределу», к созерцанию Бога и воспеванию Ему хвалы. Колорит райского мира в этом стихотворении совпадает с колоритом итальянским: «Были бы мы озером лазурным, / В бездне безмятежно голубой, / В царстве золотистом и безбурном» (1, 444). Как пишет Джулия Базелика, «это духовнопоэтическое представление напоминает о многочисленных картинах Беато Анджелико, в особенности о произведении “Танец блаженных ангелов”». ¹¹ В стихотворении «Перед итальянскими примитивами» в картинах итальянских мастеров про-

зреваются черты рая, отражённые в пейзаже, таком же неизменном, как существование в раю. В связи с этим ведущим в стихотворении является мотив воспоминания, заострённый анафорическим повтором риторического вопроса «Помнишь?». Прimitивы хранят воспоминания о райской стране, в которой пребывают святые («здесь пребывает святой Иероним») и где, пройдя духовными путями, могут оказаться «пленённые верой своей». Благодаря воспоминаниям, пробуждённым произведениями искусства, эта страна становится видимой, зримой – не случайно в четвёртом катрене появляется риторический вопрос «Видишь?».

Приближение к Вечности является важной функцией как всего творчества художников в целом, так и отдельных произведений искусства и в творчестве Зайцева. Так, традиционный эпитет «божественный» по отношению к Рафаэлю для Зайцева включает в себе не столько признание совершенства искусства великого художника, сколько свидетельство того, что посредством своего творчества Рафаэль приближается к Богу, прославляет Творца: «Его жизнь, его искусство были песней к Богу, песнею, радовавшейся о мире, далёкой от трагизма и отчаяния; Бог тоже возлюбил его и рано взял его к Себе» (3, 496), поэтому и характер искусства Рафаэля определяется как «светлоблагостный». Во вступительном слове «День российской культуры», произнесённом на празднестве в Трокадеро, Зайцев упоминает станцы Рафаэля наряду с иконами Андрея Рублева, сочинениями А.С. Пушкина в качестве примера произведения искусства, являющегося воплощением гармонии, – а значит, в нём присутствует благодать (7 доп., 354). В романе «Золотой узор» станцы приравнены к святым местам, по которым путешествуют Георгий Александрович с Натальей: «...мы отправились по святым местам – в станцы Рафаэля, на торжественные службы в катакомбы» (3, 66).

Фра Беато Анжелико Зайцев называет «благовестителем мира высшего» (6, 283), его фрески из Кортонны для автора значимы тем, что «на них можно молиться» (Там же).

Итак, искусство со своей сверхзадачей – обращённостью к миру горнему – является одним из определяющих моментов «итальянского текста» и у Бальмонта, и у Зайцева. Но оба автора видят своеобразие Италии в том, что искусство в этой стране в их восприятии тесно сплавлено с жизнью. Приметы повседневной жизни во Флоренции в

романе Зайцева «Дальний край» одухотворены бессмертием искусства: «Монахи, торговцы, уличные ораторы, запах овощей на рынке, серый камень дворцов, лоджия Орканьи, где спят среди статуй флорентийцы, шелканье бича, рубиновое вино, бессмертное искусство – всё это Флоренция» (1, 538). Об этом же в очерке «Флоренция» из книги «Италия» читаем: «Микель-Анджело, и грубая шероховатая стена Сан Лоренцо, и каменистая пыль на площади, свившаяся легким вихрем, и Джованни делле Банде Нере, и гомон торговцев, и аристократически-простонародная Флоренция, всё это едино» (3, 448).

Подобная же сплавленность предметов искусства и мельчайших деталей повседневной жизни характерна и для рассуждений Бальмонта в очерке «Голубой талисман с золотым обрамленьем» о том, какое место Италии ему ближе: «Первый глоток морского воздуха, когда приезжаешь в Венецию. Набережная Генуи и ощущение, что в этом городе было много силы и много смелости. И опять Венеция, золотая её живопись и голуби на пьядце Сан-Марко, и нежный топот изящных женских башмаков, а тут же близко – бесшумно скользящая чёрная гондола. Обрамлённая синей горной стеной Флоренция, а в коридорах Уффици сноп лучей весеннего Солнца – и божески-застенчивого красотой ворожит и притягивает Мадонна Мелоццо да Форли, и, быть может, всего пленительнее то, что заветная книга, слово Бога, лежит у ног этой Божественной. Сумасшедший звон, музыка, крики, веселье неаполитанской толпы. По-тигровому тихий, чуть дремлющий, чуть дымящийся Везувий – и тут же бессмертная Помпея».¹²

Примером слияния жизненного и творческого начал и для Бальмонта, и для Зайцева является образ Данте. В центре очерка Бальмонта «Голубой талисман с золотым обрамленьем» – священное имя Данте: «Через всю мою жизнь мне дорогое, – ласкавшее мою юность и, как глоток золотого вина, заставляющее моё сердце биться сильнее, когда Солнце глядит к закату и от юности отделяют меня десятилетия» (Там же). О том, кем стал Данте для Зайцева, писатель говорит так: «Вот и пошёл в путь со странным и великим спутником за плечами – годы он сопровождал меня» (9 доп., 408). Всю свою творческую жизнь Зайцев работал над переводом «Ада» Данте. О том, насколько был для писателя важен этот перевод, упоминает, в част-

ности, А.В. Бахрах в воспоминаниях «По памяти, по записям...»: «Перевод Данте для Зайцева то же, что перевод “Одиссеи” для Жуковского, о котором он писал. Ведь главным стимулом в его кропотливой работе было ещё раз показать любовь к Италии и к её прошлому, к Италии полувоображаемой, даже к той, которой, собственно, уже давно не было». ¹³ Образы поэмы Данте помогают Зайцеву метафорически описать весь ужас жизни Парижа периода Второй мировой войны: «Когда сирены начинают выть, рукопись забирается, сходит вниз... “Ад” в ад и опускается. Минотавров, Харонов здесь нет, но подземелье, глухие взрывы, сотрясение дома и ряды грешников, ожидающих участи своей, – всё как полагается... Ураган пронёсся, вновь свет и день, восхождение на гору Чистилища – не так высоко, пятый этаж» (9, 408). Жизнь автора пронизана интенциями из произведений Данте, поэтому вполне закономерен вывод: «Семисотлетний странник продолжает странствие». И он не просто странствует сам, он освещает путь других скитальцев, изгнанников: «...это некий маяк. Жизнь наша идёт, все мы проходим и уходим, он же неколебим» (9 доп., 409).

Мережковский называл изгнанника Данте «патроном русской эмиграции». Мотив изгнания в связи с образом Данте появляется и у Бальмонта, правда, в период первой его эмиграции. В его представлении вновь соотносятся творческое и жизненное начала. В стихотворении «Данте (Видения)» вначале передаётся сюжет из «Божественной комедии», но постепенно, как пишет Джулия Базелика, «происходит перемена: русский поэт отождествляет себя с флорентийским, дантевский контекст разрезается, и более чётким является мир самого Бальмонта: мотив изгнания становится глубоко личным и трагическим». ¹⁴ Уже в этом стихотворении в связи с образом Данте и мотивом изгнания появляется мотив пути: «Тот путь суров. Пустынею безлюдной / Среди песков он странника ведёт. / Достигнет ли изгнанник цели чудной, – / Иль не дойдя бессильно упадёт?» (1, 108). Этот путь связан с мучениями, страданиями, которым подвергается изгнанник, скитающийся в «чужой стране, среди чужих людей». И Данте, с образом которого поэт отождествляет себя, смиренно принимает «бремя всех мучений» и отправляется в путь, «изнемогая / Под никому невидимым крестом» (1, 109). В этих словах наблюдается аллюзия к словам Спасителя из Евангелия: «Иже хочет

по Мне идти, да отвержется себе, и возьмет крест свой и по Мне грядет» (Мф. 16:24), которые говорят о пути страдания как о единственном пути к Богу. Этот же мотив является организующим в произведении «Ордалии» из книги «Ясень».¹⁵ Т.С. Петрова отмечает, что «Ордалии» – это текст из двенадцати частей, объединённых лирическим сюжетом; в его основе – путь испытаний, который проходит герой в своём духовном устремлении от земного мира несвободы, ограниченного долгом, – к вольному высшему миру, открывающему тайны бытия. Этот путь представлен как путь возвращения к Творцу через испытания, цель которых – установить право на такое возвращение: “...Долг. Долг. Должна. Я должен. Мы должны. // Но я пришел сюда из вольных далей. / Ты, Сильный, в чьё лицо смотрю сейчас, / Пытуй меня, веди путем ордалий”». ¹⁶ Этот путь в «Ордалиях» соотносится со странствием души от тьмы к свету, которое является основной темой «Божественной комедии» Данте. Это соотношение проявляется и в ритмомелодике и строфике – первая и последняя часть «Ордалий» написана терцинами – а также в самом представлении пути через ордалии к преображению души и тайнам высшего мира, который у Бальмонта, как и у Данте, носит мистериальный характер.

Путь через испытания к Богу у Зайцева представлен тоже с помощью образов Данте, но уже в отношении не к отдельному человеку, а к целому поколению. В книге «Москва» он говорит о трёх эпохах русского человека: «Сейчас ощущаешь три эпохи русского человека: первую, мирно-довоенную, поэтическую, когда Италия входила золотым светом. Вторую, трагическую, – в ужасе, ярости и безобразии жизни она была единственным прибежищем, Рафаэль и Божественная Империя, Парнас и музы Ватикана умеряли бешенство скифа. И вот теперь – третья...» (6 доп., 122). Описание третьей эпохи отражает вехи пути Зайцева и современников, выраженные в символах поэмы Данте («...спустились мы в “бытие”. Пусть ведёт вечный Вергилий. Началось схождение в горький мир, “в тёмный лес”»), а также в евангельских образах крестного пути: «Не позабудешь Италии, и не разлюбишь её. Но нельзя уже позабыть “человечества”, его скорбного взора, его преступлений и бед, крестного его пути» (Там же).

Таким образом, очевидно, что итальянский текст Бальмонта и Зайцева не просто заключает в себе общие имена, образы, наблюдения, но обнаруживает единое культурологическое пространство. В творчестве этих авторов наблюдается своеобразный диалог, выявляющий, с одной стороны, значимость Италии для их художественного мира, а с другой – особенности восприятия феномена Италии каждым из этих авторов.

¹ Константинова С.Л. «Итальянский текст» русской литературы XIX–XX вв. Псков, 2005. С. 46.

² Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. К.Д. Бальмонт и его литературное окружение. Воронеж, 2004. С. 123.

³ Базелика Дж. Образы Италии в поэтическом мире Константина Бальмонта // Константин Бальмонт в контексте мировой и региональной культуры: Сборник науч. трудов по матер. Международной науч.-практич. конференции; г. Шуя, 18 окт. 2010 г. Иваново, 2010; Шентуховская Н.С. Возрождение – солнечный праздник // Солнечная пряжа. 2016. Вып. 10.

⁴ Здесь и далее тексты Б. Зайцева цитируются по изданию: Зайцев Б.К. Собр. соч. В 5 т. М., 1999–2001; ссылки – в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

⁵ Бальмонт К.Д. На заре // Бальмонт К.Д. Стозвучные песни. Ярославль, 1990. С. 248.

⁶ Бальмонт К. Голубой талисман с золотым обрамленьем (Италия) // Бальмонт К. Тени (из несобранного). Электронный ресурс. Режим доступа: URL: http://modernlib.ru/books/balmont_konstantin/iz_nesobrannogo/read

⁷ Цит. по: Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001. С. 76.

⁸ Бальмонт К. Мысли о творчестве // Современные записки. 1920. Кн. 1. С. 53. Электронный ресурс. Режим доступа: URL: <http://emigrantika.ru/bib/653-bookiv>

⁹ Зайцев Б. Бальмонт (К юбилею) // Солнечная пряжа. 2017. Вып. 11. С. 151.

¹⁰ Здесь и далее стихи Бальмонта цитируются по изданию: Бальмонт К.Д. Собр. соч. В 7 т. М., 2010 (в скобках указывается том и страница).

¹¹ Базелика Дж. Указ. соч. С. 12.

¹² Бальмонт К. Голубой талисман с золотым обрамленьем (Италия).

¹³ Бахрах А.В. По памяти, по записям. М., 2005. Электронный ресурс. Режим доступа: URL: <http://liveinternet.ru/users/1150469/post20215912>

¹⁴ Базелика Дж. Стихи К. Бальмонта об Италии // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвуз. сб. науч. тр. Иваново, 2002. Вып. 5. С. 78.

¹⁵ Бальмонт К.Д. Ясень. Видение Древа. Иваново; М., 2015. С. 202–208.

¹⁶ Петрова Т.С. «Из мрака к свету...»: мотив пути в лирике К.Д. Бальмонта: монография. Шуя, 2015. С. 133.