

УДК 82.091.03

DOI 10.17223/19986645/18/7

О.Б. Лебедева

**ОБРАЗ НЕАПОЛЯ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ А.С. ПУШКИНА
(ЦИКЛ СТАТЕЙ). СТАТЬЯ IV. МИФОПОЭТИКА ПУШКИНСКОЙ
НЕАПОЛИТАНЫ: ЛЕГЕНДА О КОРОЛЕВЕ ИОАННЕ В РУССКОЙ
СЛОВЕСНОСТИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.**

Цикл «Образ Неаполя в творческом сознании А.С. Пушкина» состоит из четырех статей. В нем предпринята попытка реконструировать персональный неаполитанский миф А.С. Пушкина и описать неаполитанский текст его письменного наследия на основании прямых и косвенных упоминаний топонима в пушкинских текстах (лирика южного периода и конца 1820-х гг., поэма «Бахчисарайский фонтан», глава десяти романа «Евгений Онегин», замысел поэмы о Клеопатре, повесть «Египетские ночи»). К исследованию широко привлекаются материалы русской периодики 1810–1830-х гг. и русско-неаполитанские травелоги (Ф.П. Лубяновский, А.А. Шаховской, В.Б. Броневский, Н.В. Всеволожский, М.П. Погодин, Н.И. Греч и др.), а также эпистолярные свидетельства о Неаполе русских писателей 1820-х гг.

Ключевые слова: пушкиноведение, русско-европейские литературные связи, компаративистика, локальный текст.

Повесть «Египетские ночи» в контексте эволюции пушкинской неаполитаны примечательна тем, что, будучи итоговым ее текстом, она в то же время включает в себя один из начальных – фрагмент незавершенного замысла поэмы о Клеопатре (1824), в которой, следовательно, тоже должен присутствовать, хотя бы и глубоко скрытый, неаполитанский код. И если исходить из гипотезы причастности незавершенного пушкинского стихотворения (поэмы) о Клеопатре к имплицитному неаполитанскому коду его творчества, на что до некоторой степени уполномочивает вхождение замысла о Клеопатре в несомненно реализующую этот код повесть «Египетские ночи», принципиальное значение приобретает тот факт, что первый замысел и первая редакция этого стихотворения относятся к 1824 г., т.е. к первой эпохе актуальности неаполитанских мотивов в поэтической рефлексии и текстах Пушкина, когда политический первообраз Неаполя находит предварительный итог в отрывках «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» и «Зачем ты послан был и кто тебя послал?» (1824), а в ландшафтной лирике начинает интенсивно развиваться лейтмотив «Кто видел край...». Вторая редакция «Клеопатры» написана в 1828 г., когда неаполитанский локальный текст вновь дает о себе знать в лирике Пушкина отрывками «Я знаю край: там на берега // Уединенно море плещет» (1827); «Кто знает край, где небо блещет...» (1828); «Поедем, я готов...» (1829). Наконец, в 1835 г. Пушкин возвращается к этому замыслу в третий раз, предприняв одновременно две попытки создать для него обрамляющее прозаическое повествование: отрывок «Мы проводили вечер на даче...», в который включены прозаический пересказ поэмы о Клеопатре и третья редакция фрагментов его стихотворного текста, и повесть «Египетские ночи», где сюжет «Cleopatra e i suoi amanti» становится темой,

предложенной неаполитанскому импровизатору. Таким образом, в эволюции замысла о Клеопатре действительно выявляется своего рода смысловое подводное течение: решительно на всех узловых стадиях более чем десятилетней работы над этим странным замыслом, периодически заставляющим пушкинистов задаваться вопросом о побудительных причинах его возникновения [1; 2. С. 118; 3. Т. 2. С. 312–314], тема Клеопатры развивается у Пушкина на отдаленном, но тем не менее реконструируемом ассоциативном фоне его персонального неаполитанского мифа.

Сам Пушкин трижды позаботился указать источник, из которого почерпнул сюжет своей незаконченной поэмы (чем, кстати, категорически заблокировал дальнейшие попытки разысканий такого рода), – это замечание о Клеопатре римского историка Аврелия Виктора из его книги «De viris illustribus urbis Romae»: черновому автографу стихотворения «Клеопатра» 1824 г. предшествует запись: «Aurelius Victor» [3. Т. 2. С. 312], имя латинского историка упомянуто в повести «Египетские ночи» (4. Т. VIII/1. С. 273), но его замечание полностью процитировано поэтом (в латинском оригинале с вольным переводом прямо в тексте) лишь в отрывке «Мы проводили вечер на даче...»:

Haec tantae libidinis fuit ut saepe prostiterit; tantae pulchritudinis ut multi noctem illius morte emerint. <...> что Клеопатра торговала своею красотою и что многие купили ее ночи ценою жизни (4. Т. VIII/1. С. 421–422).

Однако же источник этот мотивирует пушкинскую интерпретацию сюжета и образа лишь частично: обратим внимание на то, что свидетельство Аврелия Виктора не содержит самого в этой интерпретации главного: у римского историка нигде не сказано о том, что это *сама Клеопатра заведомо потребовала от претендентов на ночь ее любви расплаты смертью*, т.е. того, что убийственный замысел был целиком и полностью инициативой и условием царицы, являющейся, следовательно, прямой причиной гибели и косвенной убийцей своих любовников. В замечании римского историка вообще нет никаких деталей – с истинно латинской краткостью оно предлагает только общий очерк ситуации. Между тем уже самая ранняя версия сюжета о Клеопатре в стихотворении 1824 г. обнаруживает изначальность этой оригинальной пушкинской вариации исходного мотива:

Кто к торгу страстному приступит?
Свои я ночи продаю.
Скажите, кто меж вами купит
Ценою жизни ночь мою? (4. Т. III/2. С. 686).

Этот же поворот сюжета мы находим и в самой поздней его версии в повести «Египетские ночи»: он заключен не только в тексте стихотворной вставки, но и в свободном пересказе свидетельства Аврелия Виктора, вложенном в уста Чарского, где также акцентирована изначальность намерения царицы предать своего любовника казни наутро после ночи любви:

Я имел в виду показание Аврелия Виктора, который пишет, будто бы Клеопатра назначила смерть ценою своей любви и что нашлись обожатели, которых таковое условие не испугало и не отвратило... (4. Т. VIII/1. С. 273).

Очевидно, что вся разработка характерологических деталей сюжета незавершенной пушкинской поэмы и психологический абрис его героини – это результат работы поэтического воображения, которое, подхватив начальный импульс, оперирует далее не только собственными имманентными возможностями, но и всей совокупностью сведений, познаний и представлений, коренящихся в том числе и в литературных источниках. И если с непосредственным сюжетным импульсом пушкинского замысла о Клеопатре все ясно, то источников его интерпретации и трансформации в таком вот, а не в каком-либо ином направлении можно и поискать – и именно в том контексте творчества, в котором этот замысел впервые посетил поэта в середине 1820-х гг.

Среди возможных побудительных причин трансформации свидетельства латинского историка и мотивировок изначальной ассоциативной связи сюжета убийственной любви в его наиболее общем понятийном абрисе с искусством поэтической импровизации, обусловившей впоследствии сюжет повести «Египетские ночи», заслуживает особенного внимания заметка следующего содержания, появившаяся в начале 1824 г. на страницах журнала «Вестник Европы»:

Г. Скриччи, Итальянский импровизатор, ныне изумляет Парижан непостижимым своим талантом. Особый комитет, составленный из первых драматических поэтов <...> заготовил десятка два предметов для трагедии, которую Скриччи должен был сочинять декламировать перед собранием слушателей. От жребия и общего согласия Членов зависел выбор предмета. Объявлен титул трагедии: *Бьянка Капелло*. <...> Бьянка, умертвившая своего супруга, вышла вторично замуж за Владетельного Князя Лудовика и старалась присвоить себе власть неограниченную; ей препятствовали две особы, от которых она решилась избавиться *посредством яда*, и сама попала в сети коварства, на пагубу другим расставленные [5. С. 321–322]. (За сведения об этой публикации и предоставление текста заметки я выражаю глубокую благодарность Н.Е. Меднис. – О.Л.).

Оставляя в стороне, как отдаленную перспективу, очевидные переклички прозаического текста предстоящих «Египетских ночей» с содержанием этой заметки, а также и предположение пушкинистов о том, что в 1832 г. Пушкин, возможно, узнал от гр. Д.Ф. Фикельмон об имевшей место в Неаполе и произнесенной по просьбе неаполитанского короля импровизации Скриччи на тему «Смерть Клеопатры» [6. С. 57–58; 7. С. 16], обратим внимание на сюжет его импровизации 1824 г. История Бьянки Капелло, великой герцогини тосканской, возможно, виновной в гибели своего первого мужа (причиной чему была страсть, внушенная ею великому герцогу Тосканскому Франческо Медичи) и, кроме того, обвинявшейся если не историей, то преданием в попытке отравить своего деверя, кардинала Фернандо Медичи [8. Т. IV. С. 300], а впоследствии умершей при подозрительных обстоятельствах, тоже позволяющих предположить отравление, явно перекликается с пушкинской вариацией сюжета о любви египетской царицы своим объективным сюжетным смыслом – мотивами смертоносной любви и губительной женственности; по структуре

же своей (кольцевой повтор мотива яда в начале и финале – истории? легенды?) она хорошо согласуется с типом эстетического мышления Пушкина.

Но это лишь предположение. Если обратиться в поисках аналогичных смыслов к безусловным фактам, т.е. непосредственно к тому творческому контексту, в котором создавалась первая редакция стихотворения, то невозможно не отметить, что «Клеопатра» 1824 г. охвачена плотным хронологическим кольцом работы Пушкина над текстом поэмы «Бахчисарайский фонтан». Поэма была закончена в 1823 г., а в 1825 г. был написан «Отрывок из письма к Д.», сюжетно-тематически связанный с поэмой и вошедший в состав ее текста в третьем отдельном издании 1830 г. Более того, в том же 1824 г., в том же октябре, когда Пушкин непосредственно работал над первой редакцией «Клеопатры», написано лирическое посвящение «Фонтану Бахчисарайского дворца» [9. Т. 2. С. 421, 425]: в сущности, эта поэтическая рефлексия на тему достоверной реальности, которую поэтическая эмоция переплавляет на огне творческого воображения в как бы «исторический» сюжет, не уступающий, однако, реальному факту по силе психологической убедительности, является своего рода косвенным эстетическим комментарием не только к южной поэме, но и к стихотворению «Клеопатра», где принцип соотношения реальности и вымысла остается тем же – только место реальности заступает историческое свидетельство:

Или Мария и Зарема
Одни счастливые мечты?

Иль только сон воображенья
В пустынной мгле нарисовал
Свои минутные виденья,
Души неясный идеал? (4. Т. II. С. 343).

И более того, в конце октября – начале ноября 1828 г., когда Пушкин вернулся к замыслу поэмы о Клеопатре, он снова вспомнил о Крыме, Гиреях, фонтане, Бахчисарае и увлекательности поэтического вымысла, заново перебрав эти лирические темы своей южной поэмы в незавершенном стихотворении «В прохладе сладостной фонтанов...», написанном практически одновременно со второй редакцией «Клеопатры» [4. Т. II/2. С. 1169].

В поисках источников интерпретации образа Клеопатры именно эта неявная, но неразрывная ассоциативная связь двух текстов (сюжетов) в сознании их автора заставляет обратить на поэму «Бахчисарайский фонтан» самое пристальное внимание – и немедленно убедиться в том, что это пушкинское произведение, образно-лексические мотивы которого неизменно сопутствуют замыслу поэмы о Клеопатре, густо насыщено мотивами имплицитного неаполитанского кода, причем именно теми, которые способны особенно выразительно прокомментировать поэму о смертоносной любви царицы. Указующим перстом в данном случае становится один из фактов творческой истории поэмы «Бахчисарайский фонтан», «Отрывок из письма к Д.», который содержит неаполитанские мотивы и в открытом тексте, и в ассоциативном подтексте.

Реминисцентная связь первой редакции стихотворения «Клеопатра» с крымскими впечатлениями Пушкина, которые легли в основу поэмы «Бахчисарайский фонтан» и навели поэта на цикл крымских элегий 1824 г., уже неод-

нократно отмечалась в пушкиноведении – но только в плане психологического сходства главных героев [10. С. 289–290; 3. Т. 2. С. 313]. К этим наблюдениям можно добавить и типологически сходный характер зачина двух текстов – вечерний пир, веселье которого омрачено роковым событием или моральным замыслом. И наконец, самое главное: общее направление развития замысла поэмы о Клеопатре – это последовательное от редакции к редакции проявление меридиональных орнаментально-декоративных элементов ее сюжета (топологическая конкретизация исторического средиземноморского колорита, ландшафта и интерьера), а поэма «Бахчисарайский фонтан» изначально и органично вписана своим южным крымским локальным колоритом в ту линию пушкинской ландшафтной лирики, которая развивается под знаком интерференции крымского и неаполитанского топосов. Ландшафтный элемент лирического эпилога поэмы, являясь одной из многочисленных вариаций сквозного лейтмотива пушкинской меридиональной лирики, содержит очевидные реминисценции из незавершенной элегии «Кто видел край...», конституирующей лирическую пейзажную неаполитану поэта:

«Бахчисарайский фонтан»

Волшебный край! очей отрада!
Все живо там; холмы, леса,
Янтарь и яхонт винограда,
Долин приютная краса
И струй, и тополей прохлада...
(4. Т. IV С. 171).

«Кто видел край...»

Все живо там, все там очей отрада,
Сады татар, селенья, города; <...>
Янтарь висит на лозах винограда;
В лугах шумят бродящие стада <...>
И шелковиц, и тополей прохлада <...>
(4. Т. II/1. С. 190–191).

Однако отнюдь не эта очевидная соотнесенность ландшафтной живописи «Бахчисарайского фонтана» с крымскими этюдами Пушкина дает возможность усмотреть в поэме (и, соответственно, в связанном с ней замысле о любви Клеопатры) имплицитный неаполитанский код: сам внешний стимул к созданию южной поэмы предлагает ситуацию перетекания зрительно-эмотивного впечатления в художественный текст, чрезвычайно близко коррелирующую с одним из эпизодов русской неаполитаны конца XVIII – начала XIX в., который заключает в себе аналогичный смысло- и текстопорождающий потенциал.

Отправной точкой замысла и текста «Бахчисарайского фонтана» стал архитектурно-исторический памятник, «В забвенье дремлющий дворец» [4. Т. IV. С. 169], пустующая бахчисарайская резиденция крымских ханов, а в нем – гробница ханской возлюбленной и связанная с этими памятниками прошлого местная легенда о страстной любви и безвременной смерти. Совершенно аналогичную филиацию идей содержат претексты неаполитанского травелога русской словесности рубежа XVIII–XIX вв., повествующие о заброшенном необитаемом дворце неаполитанской королевы эпохи Треченто Иоанны (Джованны) I, который живописными руинами возвышался в XVIII–XIX вв. на самом берегу Неаполитанского залива, далеко выдаваясь своим фасадом в море. В истории этого дворца (или в его исторической легенде – подробнее об этом ниже) тоже есть гробница и связанное с ней историческое предание о королевской любви и смерти, до некоторой степени сюжетно мотивированное особенностями архитектуры и местоположения самого здания. И все эти три литературные обработки исторического предания: коллектив-

ный миф русских путешественников о королеве Иоанне, пушкинские интерпретации легенды Бахчисарайского дворца и свидетельства Аврелия Виктора о Клеопатре – обнаруживают между собой явное сходство не только объективных сюжетных мотивов, но и самих способов трансформации сюжета исторического предания в реализующем этот сюжет литературном тексте.

Реконструкцию ассоциативного ореола, который в русском эстетическом сознании окружил дворец королевы Джованны I, целесообразно начать с по возможности максимально объективного свидетельства – энциклопедической справки:

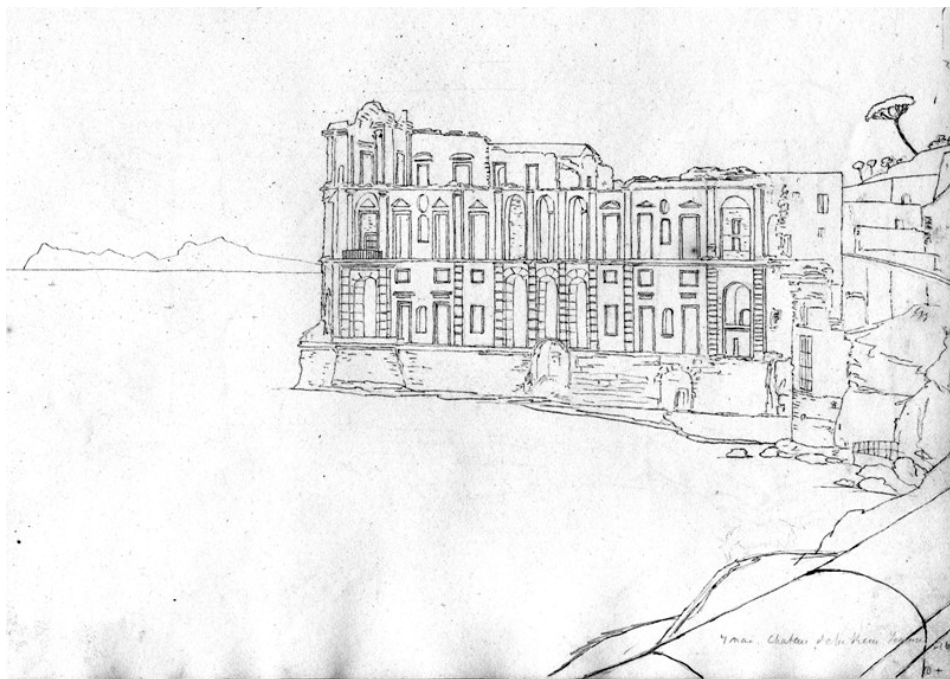
Иоанна I – королева неаполитанская, в 1343 г. наследовала престол после деда своего Роберта <...>. Первый муж И., Андрей Венгерский, был задушен по ее повелению. Когда явился в Неаполь венгерский король Людовик I, чтобы отмстить за брата, многие немедленно перешли на его сторону; но после возвращения его в Венгрию общественное мнение склонилось на сторону И., которая, между тем, вышла замуж за Людовика Тарентского (1346) и снова приняла правление, а в 1352 г. была признана и Венгрией. Блеск, которого достиг ее двор благодаря покровительству литературе и искусству, составлял резкий контраст с бедностью и угнетенным состоянием народа. Когда во время великого церковного раскола И. примкнула к партии авиньонского папы Климента VII, противник его, римский папа Урбан VI, отлучил И. от црк. и, как ленный властитель Неаполя, признал королем Карла Дураццо Младшего, под именем Карла III. И., бывшая в третьем браке за Иаковом III, королем Майорки, а затем вступившая в четвертый брак с авантюристом Оттоном Брауншвейгским, усыновила и объявила своим наследником герцога Людовика Анжуйского; но прежде чем он успел оказать ей помощь, она была захвачена Карлом III и задушена, в 1382 г. [11].

Уже это простое перечисление фактов биографии Джованны I обнаруживает в судьбе неаполитанской королевы эпохи Треченто потенциальный «романический» (романтический) сюжет, исполненный роковых страстей: кольцевая композиция ее жизни (виновная в удушении своего первого мужа, она погибла той же смертью, на которую обрекла свою жертву – ср. Бьянка Капелло, отравительница, умершая от яда), очевидный нумерологический соблазн, в который вводят цифры, отмечающие продолжительность ее царствования (40 лет) и количество ее браков (4), равно как и сама способность четного числа вызывать подспудные архетипические представления об акцентированной искуcительнo-губительнoй женственности демонического толка – все это отодвигает на второй план, так сказать, «политическую» сторону царствования неаполитанской королевы (весьма, между прочим, бурную) и сосредоточивает внимание на «поэтических» сторонах ее личности и судьбы, в которых явственно эксплицированы идея незаурядной абсолютной величины личностного потенциала и провиденциальная идея возмездия, навлеченного на носительницу этого потенциала его антигуманным отрицательным рядом.

Конечно, далеко не случайно то обстоятельство, что в европейскую литературную традицию вообще имя королевы Джованны I вошло именно в то время, которое было особенно чувствительно к такого рода сюжетам: на пике

славы готического романа (ср. готический стиль дворца на берегу Неаполитанского залива), на переломе литературных эпох от сентиментализма к романтизму. Этот «романический» потенциал сюжета никоим образом не миновал русскую словесность, постепенно, но неуклонно проявляя в ней свои имплицитные смыслы.

Он очевиден уже в том внимании, которое русские путешественники первой половины XIX в. неукоснительно проявляли к дворцу неаполитанской королевы: памятник неаполитанского Средневековья, готический palazzo di Donn'Anna, неоднократно упомянут именно теми русскими посетителями Неаполя, чья молодость пришлась на первые годы XIX в., а тип эстетического сознания был сформирован в эпоху сентиментализма и раннего романтизма. В дневниках В.А. Жуковского 1833 г. записи от 19/1 мая и 22/4 мая отмечают «<...> путешествие по Кияе до замка королевы Иоанны (Дон'Анна)», предпринятое «<...> при очаровательном свете месяца», и «<...> виды по берегам на Неаполь, сияющий в заходящем солнце, на равнины дворца Иоанны, замки, на Капри, лодки, виллы внизу, lazzaroni» [12. С. 366, 368]; в архиве Жуковского, в альбоме неаполитанских зарисовок, сохранился выполненный в его характерной графической манере «au trait» великолепный эскиз, на котором запечатлен palazzo di Donn'Anna [13. Оп. 2. № 57].



Н.С. Всеволожский, совершивший в 1836–1837 гг. двухлетний круиз по Южной Европе, в качестве буквально первого неаполитанского впечатления как заметную деталь открывающейся с моря панорамы города упоминает «<...> разрушающийся живописный дворец Королевы Иоанны» [14. Т. 2. С. 9]. В 1843 г. руины замка мгновенно и радостно узнает впервые увидев-

ший панораму Неаполя с моря Н.И. Греч: «Вот старинный дворец Королевы Иоанны!» [15. Т. 2. С. 95].

Для всех этих людей (принадлежавших, заметим, к самому близкому пушкинскому кругу общения) источником заочного знакомства с историческим памятником Неаполя и осведомленности о связанном с ним предании стало изложение истории королевы Джованны I в невероятно популярной в России на рубеже XVIII–XIX вв. и уже неоднократно нами упоминавшейся книге Шарля Дюпати «Письма об Италии» («Lettres de l'Italie», 1785) [16. С. 255–272], письмо CXL ч. II которой посвящено именно гибельным роковым страстям двух неаполитанских королей этого имени.

Для большинства русских читателей эпохи преромантизма это просветительское путешествие было первым систематическим знакомством с историей Италии и итальянского искусства; для русской литературной традиции оно стало одним из эталонов сентименталистского нарратива, оказавшего большое влияние на формирование концепции повествователя русского травелога: образ склонного к мечтательной меланхолии и исповедующего культ природы «чувствительного путешественника», знатока и любителя исторических преданий, ищущего в современности следы прошлого, унаследован русской литературой путешествий от Дюпати через «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина [17. С. 48].

В изложении истории Джованны I Дюпати, опуская «политические» факты ее биографии, акцентирует факты «поэтические», а именно убийственную страсть королевы, толкнувшую ее на преступление, и мотив роковой предопределенности ее трагического конца, последовавшего, по интерпретации французского писателя, не в результате банальной борьбы за власть, но вследствие неумолимого провиденциального мщения, замкнувшего жизнь королевы своего рода композиционным кольцом:

Я видел в церкви Св. Януария гробницу несчастного Андрея II, Короля Неаполитанского <...> бывшего, среди двора своего, накануне коронования, жертвою измены молодой своей супруги, коея преступление внушено было любовью, поощрено молодостию, извинено красотою, уполномочено политикою и оправдано Папою за золото; но которого никогда не простили ни природа, ни совесть, ни Лудовик II, король Венгерский <...> для отмщения за своего брата прибежал из Германии с черным знаменем и сорок лет преследовал, угрожал или согладал ту преступную главу, которая наконец, составивши в несчастии и угрызениях совести, пала со своею короною, будучи еще обагрена кровию первого из четырех своих супругов, под железным мщением.

Сей несчастный Андрей II убит в Аверсе и выброшен из окна. Кормилица его искала и нашла тело его чрез три дня и, согласясь с одним монахом церкви Святого Януария, перенесла его ночью в сию церковь, в которой великодушный священник, оросив его верными слезами, тайно похоронил, а потом на свой счет поставил над ним сей достопамятный монумент <...> [18. Ч. 2. С. 241–244].

Безусловно, еще до того, как в России вышел первый полный перевод «Писем об Италии» (1800), принадлежащий И.И. Мартынову и впоследствии

неоднократно переиздававшийся, книга Дюпати была известна просвещенным русским читателям в оригинале. И весьма симптоматичен тот факт, что именно письмо СХL, единственное из всего неаполитанского раздела книги Дюпати, было переведено на русский язык одним из самых талантливых русских преромантиков, Андреем Тургеневым, умершим в ранней молодости. Перевод сохранился в архиве его ближайшего друга В.А. Жуковского, и, несомненно, именно этим обстоятельством вызвано особое внимание «Коломба русского романтизма» к руинам дворца Иоанны при вышеупомянутом посещении Неаполя в 1833 г. – кроме своей собственной достопримечательности, дворец Иоанны для Жуковского, весьма чувствительного к таким сюжетам, был связан и с воспоминанием о безвременно умершем друге юности [13. Оп. 2. № 323. Л. 10 об. – 12].

Уникальным доказательством популярности книги Дюпати в России является одно из самых ранних русских послекарамазинских литературных путешествий. Это изданная в 1805 г. книга Ф.П. Лубяновского «Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1801, 1802 и 1803 годах» [19]. Путешествие, в ней описанное, в полной мере заслуживает эпитета «литературное», поскольку оно совершалось не только по реальному географическому и культурному пространству Италии, но и по страницам литературного текста, это пространство описывающего: итальянские главы записок Лубяновского являются очень близкой, хотя и вполне оригинальной, транскрипцией соответствующих глав книги Дюпати. История королевы Иоанны I изложена в записках следующим образом:

<...> гроб Короля Андрея II. Властолюбивая Иоанна I, жена его, огорченная крутым нравом своего мужа, посягнула на жизнь его. <...> В цвете юности, среди торжеств и удовольствий, накануне своего коронования, сей несчастный король лишен жизни. Тело его выброшено за окно, и было бы добычею птиц и зверей, еслибы его кормилица, сохранив к Государю своему любовь одна между толпою придворных <...> не отыскала его уже на третий день после смерти. Какой-то добрый и великодушный монах, разделив и горесть ее, и участие в жалостном жребии своего Государя, предал из сострадания земле его тело, и на свой счет поставил ему памятник <...>.

Вскоре Иоанна увидела черное знамя, приближающееся к ней с Дунайских берегов; слышала в своих областях звук Венгерского оружия и мстительный голос раздраженного брата погибшего мужа ее, который <...> вторгся в ее царство и требовал отчета о пролитой крови своего брата. Почти сорок лет меч его висел над головою сей несчастной Королевы; почти сорок лет она в жестоком страхе избегала удара, пока, наконец, уничтоженная тою самою рукою, которую сама столько хотела возвысить, погибла жертвою мщения и неблагоприятности [19. Ч. 2. С. 30–35].

В созданной носителем русского эстетического сознания транскрипции неаполитанского сюжета, первоначально изложенного французом, примечательны два на первый взгляд чуть заметных сдвига: это его делокализация (исчезновение топонима «Аверс», обозначающего место преступления, облегчает возможность перенести место действия в palazzo di Donn'Anna), и изменение мотивировки преступления – эротическая страсть королевы под-

менена политической («властолюбие» вместо «любви»). Но какими бы незначительными эти сдвиги ни казались, в истории сюжета, рецептированного русским эстетическим сознанием, им предстоит сыграть свою роль.

Интерпретация истории королевы Джованны I, в которой русские читатели последовательно познакомились с ней по книгам Дюпати и Лубяновского, примечательна еще и тем, что жизнь и судьба героини влекут за собой исторические ассоциации «чувствительного путешественника»: в качестве амбивалентной аналогии-контраста к судьбе королевы Джованны I Дюпати представил судьбу второй неаполитанской королевы этого имени:

Как я сказал вам об Иоанне первой и гробнице ее супруга, то кстати здесь сказать и об Иоанне второй, и гробнице ее любовника <...> того Жана Караччиоли, коего судьба была почти подобна судьбе славного Ессекса. Жан Караччиоли, как и Ессекс, имел несчастье еще в молодых годах понравиться пожилой уже Королеве; хотел любочестием наградить скуку, с таким союзом сопряженную, слишком понадеялся на крайнюю страсть женщины, и ужасно обругал Королеву, думая, что он ругает только любовницу; и – так же как Ессекс – обагрил кровию свою ешафот, по повелению любовницы, для которой, по несчастию, все было возможно. Но и Иоанна, равно как Елисавета, умерла спустя несколько времени после смерти своего любовника, истощась от любви и сожалений, перед тою обожаемою и окровавленной главою, которую видела она денно и ночью [18. Ч. 2. С. 242–243].

Та же самая ассоциативная связь судеб Джованны I и Джованны II, хотя и без ссылки на Елизавету Английскую, воспроизведена и в версии Лубяновского:

<...> гробница Караччиола, бывшего обладателем сердца и царства Королевы Иоанны II. Несчастный наперсник огорчил Королеву; зависть давно ловила минуту, когда могла бы свободно его низвергнуть: тут погиб он от жестокого ее удара. Но тот самый удар, который прервал его жизнь, возбудил в сердце Королевы прежнюю нежность. Она впала в отчаяние и к сей гробнице приходила искать утешения от сведавших ее угрызений; обнимала в слезах и скорби любезную тень, от нее всегда убежавшую, и сама тихими шагами шла за нею во гроб [19. Ч. 2. С. 35].

Следуя логике обобщающей художественной мысли, Дюпати, а вслед за ним и его русский транскриптор, явно погрешили здесь против исторических фактов: секретарь и фаворит Иоанны II (1370–1435), Джованни Караччиоли был казнен отнюдь не по воле своей царственной любовницы, а заведомо против нее: после того как он в течение 16 лет (1416–1432) пользовался огромной властью и держал в страхе всех подданных Иоанны II, он был убит заговорщиками. Что же касается смерти королевы, воспоследовавшей через 3 года после казни ее фаворита, то она, безусловно, не могла быть следствием раскаяния в преступлении, в котором королева была не повинна, а о том, была ли эта смерть вызвана тоской по возлюбленному, история умалчивает – впрочем, умерла Иоанна II в достаточно неромантическом, приблизительно 65-летнем возрасте [11].

Однако же результатом свободного художественного домысла стал заключительный абзац письма CXL, который своей глубокой эмоциональной насыщенностью не просто мог, но неизбежно должен был произвести глубокое впечатление на русских читателей «Писем об Италии», о чем свидетельствует незначительно варьирующий его повтор в книге Лубяновского:

<...> я пошел гулять по скату Павсилиппы, на морской берег, и прошел мимо ветхого дворца Иоаннина, оставленного волнам, его омывающим, и времени, его разрушающему. Тут я остановился; сел на камне, и при лунном сиянии слушал шум волн, у ног моих умирающих. Не могу изобразить вам, какая глубокая и сладостная меланхолия тогда мною овладела: при воспоминании сих гробниц и кровопролитной любви Королев, при сем трагическом имени Иоанны, при виде сего древнего пустого дворца, при сем Елисейском сиянии луны, при сей вечерней прохладе, наконец, при шуме валов, которые прибегали ко мне, разбивались и раздавались во внутренности дворца, между его развалинами, – из очей моих полились слезы [18. Ч. 2. С. 243–244].

Сошедши с горы, отдыхал я в развалинах дому Королевы Иоанны. Утро было прекрасное; ни треску, ни шуму городского там не слышно, а только волны с минуты на минуту разбиваются о стены падающего здания и глухой рев их умирает в его обширности [19. Ч. 2. С. 80].

Эта концовка, поразительно созвучная заключительным строкам «готической» повести Н.М. Карамзина «Остров Борнгольм» (1794), повествующей о столь же фатальных разрушительных страстях, зрелище которых вызывает столь же меланхолическую реакцию автора, не могла не отозваться в сердцах русских читателей книги Дюпати, для которых повесть Карамзина была свежей литературной новостью. Но главное даже не это. Эмфатика пассажа переводит в план личного переживания повествователя, а вслед за ним и читателя, ассоциативно-образную цепочку исторических фактов и художественных домыслов, которая остро акцентирует смысл циклического сюжетного лейтмотива «кровопролитной любви Королев». Начав свое развитие от исторического факта (повинная в смерти мужа Иоанна I), немедленно влекущего за собой художественный домysel (повинная в смерти возлюбленного Иоанна II), в финале он вновь возвращается в область исторических фактов: казнь фаворита Елизаветы, королевы Английской, графа Эссекса по повелению его царственной возлюбленной.

И если теперь учесть, что изданная на французском языке в 1785 г. книга Дюпати стала известна русским читателям еще при жизни императрицы Екатерины II, что русский перевод «Писем об Италии» вышел в свет через 4 года после ее смерти (1800) и что через 5 лет после этого о губительных следствиях королевской страсти (какой бы она ни была – политической или эротической) напомнили путевые записки Лубяновского, то причины особенного внимания русских путешественников по Неаполитанскому региону к истории и дворцу королевы Иоанны I становятся предельно объяснимы. Выстроенная французским писателем ассоциативная цепочка фактов европейской истории и преданий об убийственной опасности любви самовластной венценосной

женщины, обрекающей на гибель мужа или фаворита из политических расчетов или по непреодолимой страсти, органично и естественно дополняется еще одним, ассоциативным русским звеном: по не подтвержденному фактами преданию, Екатерина II, возможно, тоже была повинна в смерти своего мужа Петра III, и, вероятно, по обоим причинам – эротической и политической; что же касается фаворитов, то в этом отношении жизнь русской императрицы была ничуть не менее бурной, чем жизнь Джованны I, Джованны II или Елизаветы Английской.

И если теперь вернуться к тем пушкинским текстам, которые послужили отправной точкой нашего экскурса в русскую неаполитану начала XIX в., то в них обоих – и в поэме «Бахчисарайский фонтан», написанной с 1821 по 1823 г., и в стихотворении «Клеопатра», начавшем писаться в 1824 г., со всей рельефностью выступают и аналогичные приемы обработки фактических источников, и смысловые аналогии двух, казалось бы, совершенно разных пушкинских сюжетов с историей королевы Иоанны I.

Все отдельные прижизненные издания поэмы «Бахчисарайский фонтан» сопровождает выписка из книги И.М. Муравьева-Апостола «Путешествие по Тавриде», в которой изложена легенда Бахчисарайского дворца. Однако же это изложение ни словом не упоминает о каких бы то ни было фатальных обстоятельствах страстной любви крымского хана, воздвигнувшего памятник своей безвременно умершей любимой жене:

<...> мавзолеей прекрасной грузинки, жены хана Керим-Гирея. Новая Заира, силою прелестей своих, она повелевала тому, кому все здесь повиновалось; но не долго: увял райский цвет в самое утро жизни своей, и безотрадный Керим соорудил *любезной* памятник сей, дабы ежедневно входить в оный и утешаться слезами над прахом незабвенной. <...> Странно очень, что все здешние жители непременно хотят, чтобы эта красавица была не грузинка, а полячка, именно какая-то Потоцкая, будто бы похищенная Керим-Гиреем [4. Т. IV. С. 174–175].

Сюжетная линия Заремы и Марии, в которой реализуется мотив предания о грузинке-полячке, ни силой запечатленной в ней убийственной страсти, ни своей недосказанной роковой таинственностью (возможно, именно Зарема повинна в смерти Марии) никак не согласуется ни с простой констатацией факта расхождения местного предания с историческим свидетельством, ни с сообщением о хоть и безвременной, но вполне естественной смерти ханской возлюбленной, кем бы она ни была – грузинкой или полячкой:

Между ними
Давно грузинки нет. Она
Гарема стражами немymi
В пучину вод опущена.
В ту ночь, как умерла княжна,
Свершилось и ее страданье.
Какая б ни была вина,
Ужасно было наказание! [4. Т. IV. С. 168].

Однако в этих гибельных страстях, т.е. в сюжетной линии Заремы – Марии и в мотиве казни Заремы по воле ее властительного возлюбленного, хана

Гирея, невозможно не увидеть как прямого, так и зеркально-инвертированного ассоциативных отблесков сюжета, живописующего «кровопролитную любовь» неаполитанской королевы Джованны I. И, в частности, стоит обратить внимание на одну маленькую топографическую несообразность цитированного фрагмента: это способ казни Заремы «В пучину вод опущена», вызывающий представление об утоплении тела в море по неотменной семе русского словосочетания «пучина вод». Но о каком море или даже реке может идти речь применительно к такому безводному месту, как Бахчисарай?

Зато именно над морем заканчивается неаполитанский эпизод записок о путешествии, повествующий о замке Иоанны: эмоционально насыщенная концовка, приводящая читателя вслед за путешественниками по неаполитанскому прошлому к прибрежному palazzo di Donn'Anna как немому свидетелю и памятнику некогда свершившегося в нем события – чтобы здесь, над морем, он мог предаться меланхолической грусти у подножия руин, корреспондирует с долгим, как прерывистый вздох, и столь же эмоционально насыщенным эпилогом пушкинской поэмы, который тоже завершается морскими мотивами:

Я посетил Бахчисарая
В забвенье дремлющий дворец.
Среди безмолвных переходов
Бродил я там, где бич народов,
Татарин буйный пировал
И после ужасов набега
В роскошной лени утопал <...>
Где скрылись ханы? Где гарем?
Кругом все тихо, все уныло <...>
Невольно предавался ум
Неизъяснимому волненью,
И по дворцу летучей тенью
Мелькала дева предо мной!
.....
Чью тень, о други, видел я? <...>
И зеленеющая влага
Пред ним и блещет и шумит
вокруг утесов Аю-Дага... [4. Т. IV. С. 168–170].

Заброшенный пустующий дворец на берегу Неаполитанского залива не только был побудительным стимулом для изложения связанного с ним предания в текстах путевых записок; особенностями своей архитектуры и местоположения и своим локальным мифом он даже оказался до некоторой степени способен генерировать их смыслы так же, как пустующий дворец крымских ханов вызвал к жизни поэму Пушкина.

Документальных подтверждений знакомства Пушкина с книгами Ш. Дюпати и Ф.П. Лубяновского не сохранилось. Но личное знакомство поэта с автором русской транскрипции «Писем об Италии» Ф.П. Лубяновским (это знакомство относится к 1830-м гг.: в апреле 1834 г. Пушкин в один день с Лубяновским был представлен императрице Александре Федоровне; в 1836–1837 гг. Лубяновский был его соседом в доме на Мойке [20. С. 241]), а также чрезвычайная популярность «Писем об Италии» Дюпати среди людей, принадлежавших к близкому пушкинскому кругу общения 1810–1830-х гг. (В.А. Жуковский, П.И. Шаликов, И.П. Пнин, Н.С. Всеволожский, К.Н. Ба-

тешков, А.А. Бестужев-Марлинский, Н.И. Греч [16. С. 267–268]), и актуальность этого источника сведений об Италии именно для пушкинского поколения русских литераторов позволяют предположить, что Пушкин был осведомлен об их содержании хотя бы понаслышке.

И если предположить факт внутренней ассоциативной связи пушкинских текстов с, очень возможно, известными ему изложениями легенды о дворце неаполитанской королевы, то прототипический смысл хронологически первого звена в этой литературной цепочке становится совершенно очевидным: история королевы Джованны I и своим конкретно-историческим содержанием, и тем смыслом, который она приобрела в качестве литературного сюжета, предлагает убедительный эстетический фон для южной поэмы.

И не только для нее. Если посмотреть сквозь призму истории Иоанны I на замысел поэмы о Клеопатре, который возник и начал осуществляться в плотном хронологическом кольце текстов, основанных на крымском предании, то и он тоже обнаруживает очевидные корреляты с неаполитанской легендой. На фоне принципиальной разницы между однозначно преступным деянием неаполитанской королевы и по-своему честным условием пушкинской Клеопатры, чьи жертвы изначально осведомлены о том, что их ждет, и свободно выбирают свой жребий, обращает на себя внимание последовательность опорных сюжетных мотивов незавершенной поэмы Пушкина, весьма реминисцентная аналогичным мотивам истории королевы Иоанны I: вечерний пир прекрасной королевы – всплеск страсти – ночь любви – смерть любовника ранним утром.

Что же касается психологического, событийного и провиденциального смыслов неаполитанского предания (властолюбие, мужеубийство, возмездие), то в стихотворении «Клеопатра» последовательно воспроизведены две из трех его основополагающих идеологем: психологической мотивировкой условия Клеопатры является именно властолюбие – только не в политически-бытовой, а в субстанциально-бытийной модификации, мужеубийство же репрезентировано как событийный потенциал сюжета. В сфере гадательной, за рамками написанного текста незавершенной пушкинской поэмы о Клеопатре, осталась развязка – судьба самой Клеопатры после того, как она со своей стороны выполнит свое ужасное условие. Однако при том, что Пушкин ни в одной из редакций этого замысла не продвинулся дальше описания претендентов на ночь любви Клеопатры, ассоциативный отблеск судьбы королевы Иоанны I, умершей той же смертью, на которую она обрекла своего первого мужа и которая была изначально представлена русским читателям в неразрывной соотнесенности с судьбами Иоанны II Неаполитанской и Елизаветы Английской, умирающих от тоски по казненным ими фаворитам, позволяет сделать осторожное предположение о том направлении, в котором поэту мог мыслиться финал его текста и на которое отчасти намекают заключительные стихи реализованной части замысла:

Последний имени векам
Не передал. Его ланиты
Пух первый нежно отенял;
Восторг в очах его сиял;
Страстей неопытная сила
Кипела в сердце молодом...
И грустный взор остановила
Царица гордая на нем [4. Т. VIII/1. С. 275].

Эта мелодия искреннего и непосредственного человеческого чувства, зазвучавшая в партии Клеопатры к концу доработанной части пушкинского замысла, возможно, предвещает аналогичный исход аналогичного сюжета: заложница своей клятвы, после ночи любви египетская царица казнит своего минутного возлюбленного – но не переживет его смерти подобно неаполитанской и английской королевам.

Характерным признаком индивидуального топологического мифа, в который оформились пушкинские представления о Неаполе, как уже неоднократно говорилось, является его эзотерический характер, во многом обусловленный тем, что случаи прямого словоупотребления топонима и его производных за очень редкими исключениями сосредоточены в незавершенных текстах поэта – фрагментах, набросках, нереализованных замыслах; как правило, такие вещи остаются неизвестными современникам и входят в литературный процесс только после смерти их автора. Что же касается ассоциативных отблесков неаполитанского кода в пушкинских текстах завершённой поэтики (таких как поэма «Бахчисарайский фонтан» или роман в стихах «Евгений Онегин»), то их идентификация требует глубокого погружения в творческую лабораторию поэта – что опять-таки современникам недоступно. Поэтому неудивительно, что персональный неаполитанский миф Пушкина оказал на русскую литературную неаполитану первой трети XIX в. минимальное влияние и остался индивидуальным явлением в русской литературной традиции этой эпохи: организующий его смыслы концепт свободы – это вполне уникальная модификация топонима в национальном эстетическом сознании.

Однако же один элемент этого персонального мифа – и именно тот, который по самой поэтике оформляющего его текста ближе всего соответствует поэтике мифологического мирообраза, – незавершённый замысел поэмы о Клеопатре – имел в русской литературной традиции продолжение и развитие, которое можно, пожалуй, счесть своего рода косвенным доказательством действительного наличия неаполитанского кода в этом пушкинском произведении.

Повесть «Египетские ночи» со стихотворными вставками, впервые сделавшими стихотворение «Клеопатра» достоянием широкого круга читателей, была опубликована, как уже упоминалось, в год смерти Пушкина, в VIII томе журнала «Современник». И может быть, то исключительное внимание, с которым вся читающая (и, что немаловажно, пишущая) Россия следила за новыми публикациями неизвестных ей при жизни поэта текстов, послужило причиной того, что образ коварной царицы, имевшей обыкновение искушать мужчин своей красотой и заставлять расплачиваться жизнью за ночь любви, возымел свое почти немедленное продолжение в русской поэтической традиции на исходе первой половины XIX в., а повесть Пушкина «Египетские ночи», глубоко причастная к неаполитанскому метатексту русской словесности, оказалась у истоков своего рода балладного метасюжета русской поэзии об убийственной любви венценосной женщины.

Хронологически ближайшую к стихотворению Пушкина версию аналогичного локального мифа – только не египетского или неаполитанского, а кавказского – предлагает стихотворение М.Ю. Лермонтова «Тамара» (1841), написанное на сюжет грузинской легенды «<...> о коварной царице Дарье,

замок которой находился в Дарьяльском ущелье. Царица волшебной силой заманивала путников к себе в замок и после ночи любви убивала их, сбрасывая затем трупы в Терек. <...> В истории Грузии не было царицы Дарьи. Лермонтов, возможно, слышал другой вариант легенды, связанный с именем имеретинской царицы Тамары, жившей во второй половине XVII в. и соединявшей в себе редкую красоту и очарование с хитростью и вероломством» [21. Т. 1. С. 617].

Трудно сказать, был ли Лермонтов знаком также и с историей неаполитанской королевы Иоанны I, но то, что ему были известны и поэма «Бахчисарайский фонтан», и повесть «Египетские ночи», сомнений не вызывает: «Образ коварной царицы, предающей смерти своих любовников, был подготовлен «Египетскими ночами» Пушкина» [21. Т. 1. С. 617].

Однако же вариация сюжета в балладе Лермонтова, сопоставимая с пушкинской «Клеопатрой» лишь в самом общем содержании (царица, убивающая любовника наутро после ночи любви), в разработке деталей имеет гораздо больше точек соприкосновения именно с неаполитанским преданием о королеве Иоанне I: с ним корреспондируют, во-первых, отправная точка повествования и генератор сюжета – башня на границе земной тверди и водной зыби («В глубокой теснине Дарьяла, // Где роется Терек во мгле, // Старинная башня стояла, // Чернея на черной скале»), весьма напоминающая этой своей пограничностью palazzo di Donn'Anna; во-вторых, мотив ночного пира («И странные, дикие звуки // Всю ночь раздавались там»; ср.: «<...> среди торжеств и удовольствий, накануне своего коронования»); в-третьих, разумеется, роковая утренняя развязка:

Но только что утра сиянье
Кидало свой луч по горам,
Мгновенно и мрак и молчанье
Опять воцарилися там.

Лишь Терек в теснине Дарьяла
Гремя нарушал тишину;
Волна на волну набегала,
Волна подгоняла волну;

И с плачем безгласное тело
Спешили они унести;
В окне тогда что-то белело,
Звучало оттуда: прости [21. Т. 1. С. 482–483].

В финале баллады Лермонтова синтезированы мотивы, по крайней мере, трех претекстов метасюжета: мотив мертвого тела, выброшенного из окна, восходит к истории Иоанны I («Сей несчастный Андрей II убит в Аверсе и выброшен из окна»), тело выброшено в воду подобно тому, как в «Бахчисарайском фонтане» совершается казнь Заремы («В пучину вод опущена»), а хронологическая последовательность событий (ночь любви – утро смерти) воспроизводит сюжетный рисунок стихотворения «Клеопатра» («Но только утренней порфирой // Аврора вечная блеснет, // Клянусь – под смертной секирой // Глава счастливых упадет» [4. Т. VIII/1. С. 276]).

В отличие от пусть невероятно сильных, но все же вполне земных человеческих страстей Джованны I, героев поэмы «Бахчисарайский фонтан» и

египетской царицы Клеопатры, в балладе Лермонтова очень внятно звучит обертон демонической, сверхъестественной притягательности и очарования царицы Тамары («Прекрасна, как ангел небесный, // Как демон, коварна и зла»; «И слышался голос Тамары: // Он весь был желанье и страсть, // В нем были всесильные чары, // Была непонятная власть») и еле слышно – намек на, может быть, призрачный и ирреальный характер ночи любви – в отличие от несомненной утренней смерти:

И странные, дикие звуки
Всю ночь раздавались там,

Как будто в ту башню пустую
Сто юношей пылких и жен
Сошлись на свадьбу ночную,
На тризну больших похорон [21. Т. 1. С. 483].

Баллада о царице Тамаре была написана в мае-июне 1841 г. А в апреле 1841 г., перед своим последним отъездом на Кавказ, Лермонтов написал альбомное посвящение поэтессе Е.П. Ростопчиной; и помимо симптоматичной морской южной символики этого посвящения, весьма ассоциативной константам неаполитанского топоса в его отражении русской словесностью –

Так две волны несутся дружно <...>
В пустыне моря голубой:
Их гонит вместе ветер южный;
Но их разрознит где-нибудь
Утеса каменная грудь... [21. Т. 1. С. 470],

это посвящение обращает на себя внимание мотивом поэтического единомыслия, звучащим в его зачине и уподобляющим типы творческого воображения двух поэтов:

Я верю: под одной звездой
Мы с вами были рождены;
Мы шли дорогою одною,
Нас обманули те же сны [21. Т. 1. С. 470].

Трудно сказать, насколько эти ритуальные альбомные *concetti* соответствовали истине лермонтовских представлений о соприродности его собственного типа поэтического сознания характеру творческого воображения и поэтическим пристрастиям Ростопчиной, но тем не менее написанное ею в 1846 г. стихотворение «Еще о Неаполе» своей центральной композиционной частью, посвященной королеве Джованне I, свидетельствует о том, что Ростопчина действительно была склонна «обманываться» теми же «снами» поэтического воображения, что и Лермонтов: очевидно также и то, что эту поэтическую грезу о древних роковых страстях навяли двум поэтам одни и те же тексты.

С балладой Лермонтова «Тамара», впервые опубликованной в 1843 г., равно как и с пушкинскими произведениями, особенно с незавершенной поэмой о Клеопатре, Ростопчина была, несомненно, знакома: чтобы увидеть в текстах Пушкина и Лермонтова художественные источники ее интерпретации образа королевы Джованны, достаточно сравнить между собой эти три последовательные разработки сюжета:

Потом спускайся вниз по берегу крутому,
До пенистой волны, до разноцветных скал:
Здесь в средние века из лона вод восстал
Готический дворец в удобность молодому
Самодержавию Джiovанни. Здесь она
Меж башен и террас, в ограде стен зубчатых,
В убранных прихотью и роскошью палатах,
Прибоем вечных волн жила окружена.
Здесь, на любовное свиданье приглашенный,
По выбору ее бесчисленных затей,
Являлся за полночь к владычице своей
То рыцарь пламенный, то трубадур смиренный,
И начинался пир!.. И долго длился он,
То поцелуями, то ласками прерванный...
И море слышало из тайных зал Джiovанни
Обрывки песней, слов, и полных кубков звон.
Потом, когда заря румяно загоралась, <...>
Стрельчатое окно без шума отворялось
Средь башни угловой, и что-то из окна
Вдруг в море падало... Потом два-три плесканья,
Глухих проклятий звук иль вопль негодованья,
И погружалось все во глубь морского дна...
Наутро в городе жилья не доставало,
И только!.. Но о нем никто не вспоминал...
В Джiovаннинином дворце *другой* его сменял
И пропадал, как он!.. И про того молчала
Покорная молва!.. [22. С. 214–216].

Историко-литературная элегия Ростопчиной являет собою на редкость полный синтез всех претекстов, так или иначе вовлеченных в наше исследование. Прежде всего, здесь зафиксирован личный характер визуального впечатления поэтессы: руины дворца Иоанны описаны с точки зрения очевидца предельно наглядно и узнаваемо – подобно тому, как их описывают авторы путевых записок рубежа XVIII–XIX вв. Из них же в поэтический текст Ростопчиной переходит и мотив мертвого тела, выброшенного из замкового окна; только в травелогах Дюпати и Лубяновского убийство Андрея Венгерского – это единичное событие, и происходит оно в Аверсе, а поэтическая версия истории перемещает преступное деяние в palazzo di Donn'Anna, и даже понятно, почему: на эту аберрацию фактов просто-таки соблазняют вырастающие прямо из моря угловые башни палаццо, прорезанные на высоте узкими стрельчатыми окнами.

Поэтический текст Ростопчиной сохраняет и другие следы несомненного знакомства автора со всеми литературными источниками предания и косвенными поэтическими вариациями протосюжета: почерпнутые в повествовании травелогов сюжетные мотивы убийства во время праздничного пира и тела, выброшенного из окна (причем именно в воду, как в «Бахчисарайском фонтане» и «Тамаре»), диалога морских волн с залами дворца и усиленные до своего крайнего предела психологические мотивы властолюбия, всеобщего равнодушия к преступлению и полного забвения жертвы дополнены тем же самым художественным приемом амплификации сюжета, который Дюпати изначально использовал в «Письмах об Италии». Только в поэтических текстах русской литературной традиции этот прием находит себе несколько иное выражение: ассоциативную цепочку, объединяющую в общий сюжет три судьбы (двух неаполитанских и английской королев) на основании сбли-

жающего их единичного эпизода, заменяет циклический (троекратный) повтор основной сюжетной ситуации с одной героиней в центре. Именно эта модификация приема видоизменяет характер сюжета тем, что окончательно трансформирует его по законам поэтики мифа [23. С. 171–178] и в пушкинской незавершенной поэме о Клеопатре (три ночи), и в балладе Лермонтова (замкнутое циклическое время мифа с многократным – троекратным, ср.: «воин, купец и пастух» – повтором ситуации), и в интерпретации Ростопчиной, выстроенной на том же самом троекратном циклическом повторе основной сюжетной ситуации («То *рыцарь* пламенный, то *трубадур* смиренный», «В Джiovаннинном дворце *другой* его сменял»), усиленном, как и в балладе Лермонтова, несовершенным видом глаголов.

Да и сама психологическая характеристика Джованны I, которая никак не согласуется в стихотворении Ростопчиной с прозаическими повествованиями травелогов о мгновенном непреодолимом импульсе страсти (при всей своей беллетристической свободе авторы путевых записок, излагающие историю королевы Джованны I, все же не столь существенно отклоняются от истории), свидетельствует об опоре поэтессы не только на беллетристически-документальные тексты. Образ властолюбивой «молодой коварной королевы», имевшей обыкновение искушать мужчин своей красотой, заманивать их в свой замок и заставлять расплачиваться жизнью за ночь любви, т.е. заведомо лелеющей злокозненные замыслы подобно пушкинской Клеопатре, предстает у Ростопчиной в том же демоническом ореоле, который окружает героиню баллады Лермонтова (ср. «непонятная власть»).

И наконец, в стихотворении Ростопчиной окончательное оформление получает именно та подспудная оппозиция типов реальности, которая концептуально организует весь цикл пушкинских текстов, входящих в мифологическое ответвление его индивидуальной неаполитаны: это противопоставление реальностей исторической и поэтической, подлинной и вымышленной. Вторые позиции этой антитезы не только конкурируют с первыми своей психологической убедительностью – они даже способны их оттеснить и замещать, обладая в то же время очевидным аксиологическим преимуществом. Безусловно, противопоставление образа безотрадного современного Неаполя «чудным» поэтическим преданиям и историческим легендам его античной и средневековой эпох имеет в стихотворении Ростопчиной тот же самый смысл, которым внутренне организована дихотомия прозы и стихов в двух пушкинских отрывках, написанных в качестве обрамляющего прозаического повествования для стихотворного сюжета о любви Клеопатры:

Вотще вдоль берега везде смотрю, ищу я, –
 Нет мраморных дворцов, нет храмов вековых...
 Вотще у пристани веселых песен жду я, –
 Народ уж позабыл напев отцов своих!.. <...>
 От дивных тех времен здесь только уцелели
 Обломки, статуи, развалины, да то,
 Что Тацит написал, что песнопевцы пели...
 Для жалких дикарей мир древний ни во что!..
 Не помнят уж они торжественных преданий,
 Ни чудных вымыслов, ни былей вековых!..
 Своим сокровищам не знают и названий,
 Забыли даже звук речей отцов своих!.. [22. С. 213].

Реминисцентный характер стихотворения русской поэтессы по отношению к пушкинским и лермонтовскому претекстам становится особенно очевидным в финальной части изложения легенды о королеве Джованне:

Минуло много лет,
Не стало молодой коварной королевы,
В покинутом дворце замолкли все напевы,
Затихли все пиры... Пропал в нем жизни след...
Дворец обрушился... Очнулося преданье
И ходит по устам: рыбак и пешеход
Не приближаются заржавленных ворот
И божутся, что в ночь зловещее сиянье
Огня *нездешнего* мелькает из окна
Той башни угловой, что адские виденья
Свершают тризны там, творят поминовенья
По грешной красоте, что и сама она
Уныло голосит в час темной полуночи...
Рассказ для путника заманчив; он идет
Смотреть развалины, покои, мрачный свод,
Чего-то по углам его все ищут очи, –
Вотще, Джiovанны нет!! [22. С. 215].

Таким образом, эксплицитно неаполитанский поэтический текст Ростопчиной, коррелирующий через балладу Лермонтова своим общим сюжетом с пушкинским стихотворением «Клеопатра» и перебирающий мотивы эпилога поэмы «Бахчисарайский фонтан» (заброшенный дворец, видение, возникающее в поэтическом воображении, паломничество к руинам, хранящим воспоминание о прошлом, и др.) как бы возвращает скрытые неаполитанские ассоциации подтекста пушкинских произведений по их исконному топографическому адресу – в виде явных реминисценций этих пушкинских текстов.

Своего рода иронический катарсис темы приблизительно через 10 лет после того, как была написана элегия Ростопчиной «Еще о Неаполе», предлагает третье стихотворение поэтического цикла Аполлона Майкова «Неаполитанский альбом», в котором образ дворца королевы Иоанны колеблется на грани поэтического предания и прозаического утилитаризма, с которым новое меркантильное время использует его живописное местоположение:

Вот, смотрите, о мисс Мери,
Весь на арках, весь сквозной
Королевы Иоанны
Замок темный и немой.

Днем в тот замок ходят даже
Кушать устрицы – там вид
Чудный к морю и беседка
Виноградная стоит [24. С. 329].

Этот изначально материальный (гастрономический) угол зрения безнадёжно дискредитирует образ смертельно прекрасной и смертельно опасной королевы и окончательно уводит легенду о любви Иоанны и смерти ее первого мужа в сферу баснословного вымысла – но это уже не трагически-возвышенное предание, а комически травестированный почти что анекдот:

Слух идет о королеве,
Будто черт, поспоря с ней,
По ночам ей обаялся
Приводить богатырей;

Что в своих объятьях много
 Их замучила она,
 Но доселе не сказала:
 «Мне довольно, сатана»... [24. С. 329].

Что же касается мотива загробного явления «летучей тени», ночью, «при сем Елисейском сиянии луны», витающей в пустых руинах «в забвенье дремлющего дворца» и манящей путника предаться сладостной меланхолии или романтическим грезам воображения и уверовать в истину видения, то и он в этом своем последнем повторе русской поэзией XIX в. совершенно утрачивает свою поэтическую увлекательность и способность отодвинуть и заместить материальную реальность. Однако даже и в таком откровенно травестированном пародийном облике этот мотив все же сохраняет очевидную ассоциативную память о своем высоком пушкинском претексте:

И в урочный час, сияя
 Красотой могучих жен <...>

В замок свой она приходит...
 Стражи тут тревогу бьют,
 Видно, как пажы в аркадах
 С канделябрами бегут,

И безумцев так и тянет
 С ней – женой богатырей –
 Испытать и пыл, и негу
 Нам неведомых страстей.

Раз и я был, о мисс Мери,
 Этой чарою объят.
 Долго ждал я, скоро ль в окнах
 Канделябры заблестят.

И когда б тут не промчался
 Мистер Джона экипаж,
 И при белом лунном свете
 Не мелькнул мне образ ваш <...>

Я, клянусь вам, о, мисс Мери,
 В эту ночь, с ее луной,
 С этой негой – я не знаю,
 Что бы сделалось со мной! [24. С. 329–330].

Таким образом, связанный с дворцом королевы Джованны I локальный миф русской неаполитаны совершил в национальной словесности полный круг своего эстетического бытования – от первых фактических сведений в просветительских записках о путешествии до иронической пародийной дискредитации в шутиливом стихотворении, написанном на переломе русской литературной традиции от сентиментализма и романтизма к натурализму и реализму второй половины XIX в. Повесть Пушкина «Египетские ночи», включающая в себя наряду с явным антропологическим неаполитанским мотивом – образом неаполитанского поэта-импровизатора, неявный неаполитанский мифопоэтический мотив «кровопролитной любви Королев» – историю египетской царицы, на интерпретацию которой, возможно, оказала влияние история? легенда? palazzo di Donn'Anna, занимает ключевую срединную позицию в этом лейтмотивном сюжете русской неаполитаны XIX в.

Именно под пером Пушкина более или менее адекватно зафиксированный в неаполитанском травелоге русской словесности исторический факт обрел перекодировку в поэтическом образе и реинтерпретацию в категориях мифопоэтики, в результате чего факт и оказался способен обрести свойственную образу необозримую способность неограниченного варьирования и ассоциативного смыслопорождения.

И последнее замечание, с которого, может быть, стоило бы начать этот этюд, замечание, проясняющее смысл вопросительных знаков при двойной жанровой номинации предания о королеве Иоанне I: история? легенда? Сюжет, связанный с дворцом королевы Иоанны I в его интерпретации русской словесностью, способен репрезентативно демонстрировать сам процесс творения локального мифа далеко не случайно: как никакая другая историко-культурная реалья неаполитанского топоса, он чисто генетически заключает в себе неограниченный потенциал мифопоэтических модификаций именно потому, что, в отличие от более или менее достоверной истории жизни королевы Джованны I (и она сама, и убийство ее первого мужа по ее распоряжению – это несомненный исторический факт), ее дворец, зрелище (или описание) живописных руин которого явилось отправной точкой абсолютно всех модификаций этого локального мифа, на самом деле, в невымышленной реальности, вовсе не является ее дворцом. Более того, название «Palazzo di Donn'Anna» имеет в виду совсем не средневековую королеву (Джованна), а его потенциальную, но несбывшуюся хозяйку, не имеющую к Джованне I никакого отношения.

В невымышленной реальности здание, именуемое дворцом королевы Иоанны, было выстроено лишь спустя три века после смерти якобы обитавшей в нем неаполитанской королевы эпохи Треченто, руинами оно никогда не было, поскольку не было достроено, и вообще в нем никто никогда не жил вплоть до неустановленного, но, несомненно, достаточно позднего времени его реставрации. К сожалению, выяснить, когда именно дворец был реставрирован, мне не удалось, но относящееся к началу 1860-х гг. стихотворение Майкова свидетельствует о том, что на протяжении большей части XIX в. так называемый замок королевы Джованны I оставался в том самом полуразрушенном состоянии, в котором его впервые описали путешественники рубежа XVIII – начала XIX в. В настоящее время здание отреставрировано и является вполне обитаемым частным владением; ср. сведения об этом архитектурном памятнике в современном путеводителе по Неаполю:

A Mergellina ha inizio la *via di Posillipo* [...]; più avanti a sin., la *Villa Quercia*, e, poco dopo, pure a sin., il severo *Pal. Di Donn'Anna*, costruito nel 1642 da Cos. Fanzago per donna Anna Carafa, moglie del viceré Filippo Ramiro Guzman, rimasto incompiuto, poi restaurato [25. С. 313].

[У Мерджеллины начинается Виа Позиллипо <...>; несколько впереди, налево, расположена Вилла Кверча, немного дальше, также налево, суровый Дворец Донны Анны, построенный в 1642 г. архитектором Коз. Фандзаго для донны Анны Карафа, жены вице-короля Филиппо Рамиро Гусмана; остался недостроен, впоследствии реставрирован. Перевод мой. – О.Л.]

Это своего рода прагматическая точка, которую со всей определенностью ставит в нашем исследовании XX в., безусловно предпочитающий исторический факт поэтическому вымыслу в сентиментально-романтическом (романическом) сюжете. Трудно сказать, был ли этот несомненный исторический факт известен тем людям, которые на рубеже XVIII–XIX вв. положили начало одному из наиболее поэтичных, эстетически продуктивных и устойчивых в национальной эстетической традиции сквозных мотивов русской неаполитаны, по этой линии своей эволюции перетекающей из локального текста периферийных областей русской словесности в магистральное русло развития русской литературы.

Важнее, однако, другое: способность и неаполитанского пространства – самой своей организацией, и неаполитанского локального объекта – своим внешним обликом – генерировать сквозной литературный сюжет в иноментальном поэтическом воображении. И вибрация этого сюжета, в единстве его основных опорных мотивов, на грани «чужого» и «своего», равно как и его способность продуцировать многочисленные вариации, не утрачивающие ассоциативной памяти о своем первоисточнике, являет собой исключительно точную и полную картину процесса адаптации «чужого» и претворения его в «свое»: мотивы и образы, которые русская изящная словесность отбирала из неисчислимой совокупности неаполитанских впечатлений, изобилие и разнообразие которых заставляло разбегаться непривычные глаза и переполняло до степени экзальтации меру восприимчивости русских путешественников XVIII–XIX вв., а затем переплавляла в художественные лирические и прозаические тексты своего первого ряда, становятся органическим элементом национального эстетического сознания даже при том, что оно может утратить представление об источнике этих мотивов и образов.

По этому свойству элементы массовой русской неаполитаны, прошедшие через горнило пушкинской рецепции и оставившие след в сюжетосложении и образной системе русской лирики опосредованной памятью о его текстах, можно уподобить цитате из классического текста или крылатому выражению: когда они отвлекаются от породившего их литературного контекста и входят в повседневный обиход разговорного языка, они становятся своего рода фразеологическими оборотами – благодаря своей способности значить больше, чем говорят составляющие их слова, и заключать в себе ассоциативную память обо всем породившем их интертексте.

Литература

1. Гофман М.Л. Египетские ночи с полным текстом импровизации италианца, с новой четвертой главой – Пушкина и с Приложением (заключительная пятая глава). Париж, 1935.
2. Брюсов В.Я. Египетские ночи // Брюсов В.Я. Мой Пушкин. М.; Л., 1929.
3. Томашевский Б.В. Пушкин: в 2 т. М., 1990.
4. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 17 т. М., 1937–1953.
5. Вестник Европы. 1824. № 7.
6. Kauchtschischwili N. Il diario di Dar'ja Fëdorovna Ficquelmont. Milano, 1968.
7. Гиллельсон М.И. Пушкин в итальянском издании дневника Д.Ф. Фикельмон // Временник Пушкинской комиссии. 1967–1968. Л., 1970.
8. Enciclopedia Rizzoli Larousse. Edizione speciale per il “Corriere della sera”. Milano, 2003.
9. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М., 1964.

10. Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Л., 1987.
11. Брокгауз и Эфрон. Энциклопедия: в 86 т. М.: Адепт, 2003.
12. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 14 т. М., 2004. Т. 13.
13. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 286 (В.А. Жуковский).
14. Всеволожский Н.С. Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 гг.: в 2 т. М., 1839.
15. Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии: в 3 т. СПб., 1843.
16. Лаппо-Данилевский К.Ю. К истории русских переводов «Писем об Италии в 1785 году» Ш.М. Дюпати // XVIII век. Сб. 23. СПб., 2004.
17. Роботи Т.А. Литература путешествий // Русская проза. Л., 1926.
18. Путешествие г. дю Пати в Италию в 1785 году: в 4 ч. / пер. И.И. Мартынова. СПб., 1800.
19. Лубяновский Ф.П. Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1801, 1802, 1803 годах. Ч. 1–2. СПб., 1805.
20. Черейский Л.А. Пушкин и его окружение. Л., 1988.
21. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Л., 1979.
22. Росточина Е.П. Стихотворения. Проза. Письма. М., 1986.
23. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2000.
24. Майков А. Неаполитанский альбом // Отечественные записки. 1862. № 12.
25. Guida d'Italia del Touring club italiano: Napoli e dintorni. Milano, 1960.