

УДК 82.091.03

О.Б. Лебедева

**ОБРАЗ НЕАПОЛЯ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ А.С. ПУШКИНА.  
СТАТЬЯ III. АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТ НЕАПОЛЯ:  
«Я НЕАПОЛИТАНСКИЙ ХУДОЖНИК...»**

*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», десятая глава 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.*

Десятая глава романа «Евгений Онегин» не только ставит заключительный акцент в развитии одного из смысловых пластов пушкинской неаполитаны 1821–1824 гг. Возникновение образа, объединяющего ландшафтный и политический мотивы: «Волкан Неаполя пылал» [1. Т. VI. С. 523] в спасенных от огненной смерти пушкинским шифром стихах открывает цепочку рефлексов неаполитанской темы в жизни и текстах Пушкина первой половины 1830-х гг. Вероятно, последним логическим звеном этой цепочки как раз и стало самое многосмысленное воплощение пушкинских представлений о Неаполе в персонификации топонима, в образе неаполитанского художника-импровизатора, героя незавершенной повести «Египетские ночи», который предлагает антропологический извод неаполитанской темы в творчестве Пушкина.

Болдинской осенью 1830 г., сначала работая над текстом десятой главы романа, потом сжигая ее, а потом шифруя отдельные стихи и строфы погибшего в огне текста и перенося некоторые из них в стихотворение «Герой», входящее в корпус произведений, которые формируют наполеоновскую легенду, Пушкин, по всей вероятности, вспоминал то время, когда «<...> даль свободного романа // Через магический кристалл // Еще неясно различал» [1. Т. VI С. 190]. Исследовательская традиция возводит генезис романного замысла Пушкина к поэме «Кавказский пленник» [2. С. 94–96; 3. С. 60; 4. С. 4, 10–11.], над которой поэт работал в 1820–1821 гг., в разгар неаполитанского восстания карбонариев, переписывать же поэму набело он начал не где-нибудь, а именно в Каменке, в тот самый момент, с которого начинается отсчет его неаполитаны, – предположительно в декабре 1820 г.; в конце первой белой рукописи стоит дата: «23 февр<аля> 1821. Каменка» [1. Т. VI. С. 363] (см. также: [5. С. 253]). Перифрастический образ восставшего города, осно-

ванный на уподоблении социального катаклизма природному, как кажется, стал свидетельством подспудных воспоминаний о событиях и впечатлениях тех лет: косвенное и прямое уподобление восстания карбонариев извержению Везувия, как это уже было отмечено в первой статье цикла – один из выразительных мотивов и официальной политической хроники, и ассоциативного хода мысли южных декабристов.

Через два года после сожжения десятой главы, которая разделила судьбу Помпеи и Геркуланума, не только погибших в огне извержения Везувия, но и сбереженных этим огнем (и то, что уцелело в них от разрушения пеплом и временем, дает такой же простор для воображения и реконструктивных домыслов, как пушкинские отрывки), неожиданная встреча в петербургском салоне в конце 1833 г. снова воскресит в памяти Пушкина южную ссылку и политические бури 1820-х гг.:

24 ноября. <...> Вечером Rout у Фикельмонт – странная встреча. Ко мне подошел мужчина лет 45 в усах и с проседью. <...> Это был Суццо бывший молдавский господарь. <...> он напомнил мне, что в 1821 году был я у него в Кишеневе вместе с Пестелем. Я рассказал ему, каким образом Пестель обманул его и предал Этерию – представя ее отраслью карбонаризма [6. С. 1].

Одним из самых сильных эстетических впечатлений Пушкина в следующем, 1834 г. стала картина К.П. Брюллова «Последний день Помпеи», которой посвящен стихотворный набросок «Везувий зев открыл...», где словесная перекодировка визуальной образности картины несет на себе очевидный отпечаток политической мысли поэта, ср.: «<...> пламя // Широко развилось, как боевое знамя. // Земля волнуется <...> // Кумиры падают <...>» [1. Т. III. С. 332] – как прием, это метафорическое отождествление природного катаклизма с социальным (война), представляет собой очевидную зеркальную инверсию аналогичного метафорического образа десятой главы «Евгения Онегина»: «Волкан Неаполя пылал», отождествляющего политический катаклизм с природным. Типологию образности и фразеологию наброска, посвященного картине Брюллова (словосочетание «кумиры падают», глагол «шататься»), Ю.М. Лотман соотнес с аналогичными лексическими мотивами стихотворения «Недвижный страж дремал на царственном пороге», завершающего неаполитану 1820-х гг. образом восставшего Неаполя [7. С. 295].

Наконец, эту непрерывную цепочку приходящих извне впечатлений, которые в начале 1830-х гг. оживляют пушкинские воспоминания о бурном начале третьего десятилетия XIX в., завершает один в высшей степени символический факт. Разумеется, книга, изданная в 1834 г., необязательно должна была в том же самом году появиться в библиотеке Пушкина, но столь же вероятно предположить, что время, отделяющее момент ее выхода в свет от того момента, когда Пушкин взял ее в руки, было не столь уж продолжительным, а то обстоятельство, что книга разрезана, хотя помет и не содержит, удостоверяет если не чтение, то, по крайней мере, просмотр. В 1834 г. в Неаполе был напечатан перевод поэмы Пушкина «Кавказский пленник»: *Il prigioniero del Caucaso. Poemetto Russo di Alessandro Poushchine. Tradotto in italiano da Antonio Rocchigiani. Napoli, dalla stamperia e Cartiera del Fibreno. 1834*; экземпляр этого издания описан Б.Л. Модзалевским в каталоге книг Пушкина под номером 1282 [8. С. 314]. Если же еще раз вспомнить о том, что

Пушкин практически синхронно с неаполитанским восстанием карбонариев работал над поэмой, которая стала эталонным воплощением и сквозной для русской поэзии тех лет ситуацией узничества, и пламенным гимном свободе, а в своем эпилоге содержит мотивы, напоминающие о судьбах всех освободительных движений Европы в начале 1820-х гг., ср.:

И смолкнул ярый крик войны,  
Все русскому мечу подвластно.  
Кавказа гордые сыны,  
Сражались, гибли вы ужасно,  
Но не спасла вас наша кровь,  
Ни очарованные брони,  
Ни горы, ни лихие кони,  
Ни дикой вольности любовь! <...>  
И возвестят о вашей казни  
Преданья темные молвы [1. Т. IV. С. 114] –

если вспомнить обо всем этом, то сам факт издания итальянского перевода поэмы не где-нибудь, а в Неаполе и появления этого издания в библиотеке Пушкина не когда-нибудь, а на исходе первой половины 1830-х гг., бесспорно, оказывается фактом из числа тех, которые сам Пушкин именовал «странными сближениями», – но странным он может показаться только на первый взгляд, так же как только на первый взгляд странна поэма «Граф Нулин», написанная в день декабрьского восстания.

Представляется, что в этом контексте, сформированном пунктиром как бы незначительных фактов, которые отдельно друг от друга кажутся вполне проходными и изолированными, вместе же обретают и взаимосвязь, и осмысленную телеологию, обнаруживается подспудное и неявное, но непрерывное и векторно направленное течение пушкинской мысли, устойчивый комплекс смыслов которой суммарно и лаконично обозначен в сознании поэта топонимом «Неаполь». И неудивительно, что смыслы, ищущие выражения в тексте, обретают его к середине 1830-х гг.: подспудный ассоциативный контекст топонима порождает как бы открытый текст повести «Египетские ночи», в котором, впрочем, вполне достаточно скрытых и неявных элементов.

Разумеется, в первую очередь это утверждение относится к одному из центральных образов повести – образу неаполитанского импровизатора, относительно источников которого высказано уже так много предположений и для которого найдено уже так много прототипов в персоналиях эпохи и литературных образах [9. С. 187–204; 10. С. 173–182; 11. С. 216; 12. С. 16; 13. С. 22–50; 14. С. 168–175; 15. С. 299–300], но при этом почти никому из исследователей (за одним исключением, о котором речь еще впереди), почему-то не пришел в голову самый простой вопрос: почему Пушкин сделал одного из своих наиболее принципиальных в эстетическом и идеологическом отношении героев, поэта-импровизатора, именно неаполитанцем, а не римлянином, тосканцем, венецианцем, наконец, вообще просто итальянцем (и этот последний вариант был бы совершенно естественным в случае, когда речь идет об искусстве импровизации: как демонстрируют многочисленные источниковедческие штудии «Египетских ночей», материалы русской периоди-

ки 1810–1830-х гг., посвященные импровизаторам, как правило, атрибутируют этот род эстетической деятельности нации в целом)?

Причем это решение пришло к Пушкину достаточно быстро и оказалось бесповоротным – обозначение национальной и территориальной принадлежности героя этим общим этнонимом предлагает всего один, первый, сразу же отвергнутый черновой вариант саморепрезентации героя при первом его появлении («Я [итальянец] неаполитанец говорил незнакомый» [1. Т. VIII/2. С. 843]).

Представляется, что исследовательское внимание и любопытство отвлечено от обозначенной проблемы целым рядом факторов: напряженной дихотомией эстетической мысли Пушкина, которая воплощена в повести сложным перекрестно-амбивалентным соотношением образов Чарского и импровизатора, загадочной творческой историей повести и отсутствием пушкинского дефинитивного текста, в силу чего «Египетские ночи» в своем как бы каноническом текстовом составе являются, в сущности, редакторской реконструкцией гипотетически предполагаемого замысла поэта. Все это отодвигает на второй план изначальные вопросы, которые требуют не только реального комментария, но и попытки проникновения в неявную семантику текста: ведь очевидно же, что, сделав своего героя уроженцем Неаполя, Пушкин тем самым вложил в свой текст некий принципиально важный – как минимум характерологический – смысл, отнюдь не ограничивающий дальнейших возможностей смыслопорождения.

Единственным возможным путем в поисках этого смысла представляется реконструкция ассоциативных обертонов топонима «Неаполь» в творческом сознании русского поэта. Но ведь пушкинские тексты, в совокупности которых реализован его индивидуальный «неаполитанский» концепт, суть отражение второго порядка, поскольку их источником является не сам топоним, а его образ, «пресуществление» пространства в духовную субстанцию текста, неизбежно несущего на себе еще и отпечаток индивидуальности своего автора – минимальный в том случае, когда текст относится к категории документальных, максимальный, когда это текст художественный. Поэтому весьма выразительным комментарием к психологической характеристике пушкинского героя вполне могут послужить этнографические и нравоописательные наблюдения русских травелогов, особенно же в своих пересекающихся и повторяющихся мотивах, отмечаемых большинством их (травелогов) авторов.

Далее, поскольку пушкинский герой – это истинный художник, знакомый и с поэтическим вдохновением, и с муками творчества, и со сложностями положения поэта в обществе, то надо полагать, что его этническая и топологическая принадлежность тоже должна иметь свое значение в том варианте рефлексии Пушкина на эти вечно животрепещущие темы, который предлагает повесть «Египетские ночи», подхватывающая и развивающая основные мотивы пушкинских эстетических манифестов 1820-х – начала 1830-х гг.

Что же касается идеологического аспекта, автоматически предполагаемого с учетом того сугубо политического контекста, в котором сформировались первые ассоциативные цепочки смыслов, связанных в сознании Пушкина со звучанием слова «Неаполь», то, может быть, прояснить его, хотя бы в гипотетической модальности, поможет еще один вопрос, которым исследователи

незавершенной пушкинской повести (за одним – тем же самым, что и вышеупомянутое – исключением) до сих пор тоже почему-то не задавались: а в какое историческое время происходит действие «Египетских ночей»? Это принципиальный вопрос применительно к Пушкину, как известно, не только любителю и мастеру «расчислять время по календарю» [1. Т. VI. С. 193], но и художнику, оперирующему категорией исторического времени как важным ассоциативным смыслопорождающим фактором.

Если говорить о характерологическом аспекте записок о Неаполе вообще, и в частности тех, которые могли быть известны Пушкину, – а это уже неоднократно упомянутые и привлеченные к нашему исследованию «Путешествие г. Дюпати в Италию в 1785 году», «Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1801, 1802 и 1803 годах» Ф.П. Лубяновского и «Письма морского офицера» В.Б. Броневского, то в них, при общей тенденции путешественников первой половины XIX в., более интересующихся красотами природы и культурной историей Италии, нежели нравами ее населения, ограничиваться лишь скупыми нравоописательными наблюдениями, все же можно выделить ряд сквозных мотивов, сама повторяемость которых является практически гарантией от риска принять случайность, зависящую от индивидуальности наблюдателя, за закономерность, от нее не зависящую.

Нравоописательные наблюдения над характером неаполитанцев, в той или иной форме присутствующие в большинстве записок о путешествии, неукоснительно отмечают их эмоциональную подвижность, которой свойственны яркие мимические и физические проявления:

Неаполитанцы <...> требуют чувствований во всех предметах. Необходимо нужно заставлять их чувствовать <...> [16. С. 196];

Неаполитанец ни в чем не знает середины: шут может уморить его со смеху; чрез минуту пред Распятием он вздыхает, бьет в грудь себя, плачет <...>;

Ум здесь как огонь, который, брошен будучи, гаснет. <...>;

Искусство говорить телодвижениями здесь в совершенстве. <...> Знаки телодвижениями всегда уже предшествуют речи [17. С. 92, 96].

И если добавить к этим более или менее развернутым характеристикам Дюпати и Лубяновского брошенные вскользь на ту же тему замечания В.Б. Броневского, отмечающего способность неаполитанцев «<...> вспылить, покричать и скоро успокоиться» [18. С. 10], а также «вечный восторг народа» [19. С. 212] по всякому поводу, «столь легко возбуждаемый», и «<...> разговор, облагороженный приятными телодвижениями <...>» [18. С. 10, 14], то между нравоописательными наблюдениями очевидцев и опорными элементами психологической характеристики пушкинского импровизатора обнаружится явное типологическое соответствие:

А это главное! – вскричал итальянец, изъявляя свою радость живыми движениями, свойственными южной его породе <...>;

<...> пылкие строфы, выражение мгновенного чувства <...> [1. Т. VIII/1. С. 268];

<...> эту быстроту впечатлений, эту тесную связь между собственным вдохновением и чуждою внешнею волею <...> [1. Т. VIII/1. С. 270].

Далее, один из сквозных мотивов травелогов составляют многочисленные, хотя и лаконичные, заметки на тему естественного образа жизни неапо-

литанцев, диктуемого самыми простыми жизненными необходимостями: в частности, бесконечно варьирующиеся рассуждения о том, что заставить неаполитанца взяться за работу может только жестокая нужда и что за работу эту неаполитанец всегда стремится получить как можно больше. Как правило, простодушные проявления подобной естественности производят на авторов записок самое неприятное впечатление:

И так растительная человеческая сила имеет в Неаполе все свое естественное плодородие <...>; <...> тут жизнь столь удобна! она тут столь естественна! <...> В Неаполе ничего еще не очистили, ничего не испортили, ничего не усовершенствовали. Пороки, добродетели, все это еще грубо, и вдруг, так сказать, выходит из сердца человеческого [16. С. 190, 204, 205];

Большая часть его [народа] ни больше ни меньше не работает, кроме сколько надобно, чтоб не умереть с голоду [16. С. 198];

Нечего есть ни ему, ни семейству; заставит его нужда работать: он тянет гуж тогда как вол, но берет хорошую плату, и пятидневную работою покупает ленивый и праздный покой на целый месяц. <...> природа всем тут человека обогатила: человек ей ни в чем не помогает. [17. С. 91, 99];

Беспечность и празднолюбие жителей сего счастливого края лучше всех книг доказывают, что *нужда есть мать произведений* [20. С. 3];

Невозможно исчислить всех средств к пропитанию, употребляемых Неаполитанцами: здесь здоровый мужчина, который мог бы работою прокормить себя и семью <...> став посреди площади, смешит кривлянием своим народ, потом забавляет его соблазнительными сказками, и наконец, истощив все свои дурачества <...> толкует о политике. <...> Лазароны трудятся только тогда, когда есть нечего <...> [18. С. 9];

<...> он еще поспешнее принес из кельи хорошего вина и не постыдился взять в десять раз дороже [19. С. 217].

Эти же самые свойства обнаруживает и неаполитанский импровизатор в своем естественном поведении, которое своей абсолютной неэтикетностью вызывает у Чарского реакцию, совершенно аналогичную неодобрительной и осуждающей реакции русских путешественников, отразившейся в интонационной окраске цитированных выше дескрипций:

Невозможно было нанести тщеславию Чарского оскорбления более чувствительного. Он спесиво взглянул на того, кто назывался его собратом <...> [1. Т. VIII/1. С. 265];

Он [импровизатор] простодушно разговорился о своих предположениях. Наружность его не была обманчива; ему деньги были нужны; он надеялся в России коё-как поправить свои домашние обстоятельства [1. Т. VIII/1. С. 266];

Неприятно было Чарскому с высоты поэзии вдруг упасть под лавку конторщика <...>. Итальянец при сем случае обнаружил такую дикую жадность, такую простодушную любовь к прибыли, что он опротивел Чарскому <...> [1. Т. VIII/1. С. 270].

Вероятно, самой главной эстетической проблемой, связанной с образными вариациями пушкинской типологии творческой личности в повести «Египетские ночи», является проблема противоречивости этой личности, остро акцентированная в своей дисгармоничности двойственная природа поэта, существа по преимуществу экзистенциально-духовного и потому свободного в высшем смысле, но при этом (или поэтому) особенно болезненно зависимого от социальных и материальных условий существования. Эта противоречивая двойственность равным образом характеризует и позицию светского петербуржца Чарского, прячущего свое творческое вдохновение от глаз толпы в маниакальном стремлении избежать «несносного прозвища» сочинителя, и позицию бедного неаполитанского импровизатора, выставяющего это вдохновение на всеобщее обозрение и не скрывающего своих «меркантильных

расчетов». В последнем случае эстетическая проблема тоже обретает свою опору в наблюдениях очевидцев над ярко выраженными противоречиями неаполитанской вариации национального характера вообще:

Находясь в течение многих веков под властью победителей <...> неаполитанцы получили от них много пороков и сохранили мало собственных добродетелей; посему и неудивительно, что в характере их есть странные противоположности. Привыкши к повиновению, не могут они сносить ни малейшего притеснения; суеверны, но не фанатики; жадны к приобретению, а между тем ленивы; подозрительны, а иногда доверчивы. <...> Кровь их горяча, как пламень Везувия, а воображение чисто и прелестно, как их небо [18. С. 7].

Вероятно, далеко не случайно это пронизательное рассуждение внимательного наблюдателя начинается именно с социально-политического и общественного мотива: независимо от личности авторов записок, амбивалентный концепт «свобода – рабство» неукоснительно сопровождает их размышления о типологическом характере неаполитанцев. При этом любопытно проследить, как национальная принадлежность вышеупомянутых авторов сказывается в чисто интонационном плане оценок: если французу Дюпати стихийное свободолобие неаполитанцев очень импонирует и эта симпатия заставляет его с тем большим пафосом возмущаться раболепными чертами типологического характера, ср.:

На что жаловаться народам, когда они далее простирают свое рабство, нежели правители тиранство? [16. С. 209], –

то русским путешественникам Лубяновскому и Броневскому, наоборот, кажется весьма предосудительной вольность и независимость некоторых его проявлений. Однако это не меняет ни абсолютной величины, ни собственного лексического смысла слов «свобода» и «вольность», периодически применяемых к неаполитанцам *in toto*, будь это лаконичные замечания по поводу или же развернутые характерологические заметки:

В простом народе совершенно циническая вольность <...> [17. С. 91];

<...> леность и свобода дурачиться [19. С. 212];

Словом, и здесь, как и в Англии, можно свободно мыслить и удовлетворять своим прихотям [18. С. 9];

Вот несколько примечаний о жителях неаполитанского королевства. Первое, что меня поразило, когда я посмотрел на род человеческий в Италии, было то, что <...> тут народ вольной. <...>

Всякому позволено говорить, проповедывать, открыто вооружаться против всех исповеданий, и даже против католического <...> [16. С. 188, 193].

Если говорить об эстетическом аспекте «Египетских ночей», то оппозиция «свобода–зависимость», несомненно, определяет концептуальную насыщенность образов обоих поэтов, Чарского и импровизатора, в равной мере свободных и в столь же равной мере зависимых: символом этой общности становится тема, заданная Чарским импровизатору: «<...> *поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением*» [1. Т. VIII/1. С. 268]. Но если для образа Чарского эта идеологема является до некоторой степени скрытым текстом, то в определении, которое сам импровизатор дает своему искусству как «тесной связи между собственным вдохновением и чуждою внешнею волею» [1. Т. VIII/1. С. 270], неслиян-

ность-нераздельность категорий свободы и неволи выходит на поверхность. Однако же представляется, что свобода творчества и независимость вдохновения – это не единственный, а только очевидный внешний семантический уровень мотива. Вот здесь, при попытке заглянуть в возможные глубины неисчерпаемых смыслов пушкинского текста, и наступает самое подходящее время для того, чтобы задаться вторым из поставленных нами вопросов – о времени действия «Египетских ночей».

Ни одна из реалий пушкинской повести не дает бесспорных оснований для отнесения времени действия отрывка ко времени его создания, т.е. к середине 1830-х гг., за исключением одной из тем для импровизации, заданных публикой неаполитанцу, – «L'ultimo giorno di Pompeia» [1. Т. VIII/1. С. 272] – эта тема, формулировка которой является точным итальянским эквивалентом названия картины К.П. Брюллова «Последний день Помпеи», традиционно интерпретируется как рефлекс сенсации, произведенной полотном русского художника, экспонировавшимся в России во второй половине 1834 г. [21. Т. 6. С. 778]. Напротив, целый ряд других реалий ассоциативно связан с пушкинскими текстами первой половины 1820-х гг. Еле заметный пунктир мотивов характеристики Чарского довольно недвусмысленно проецирует его образ на образ Евгения Онегина первой главы романа, время действия которой, по хронологической росписи Ю.М. Лотмана, приурочено ко второй половине 1819 – первой половине 1820 г. [7. С. 482].

Чарский – «один из коренных жителей Петербурга» [1. Т. VIII/1. С. 263], Онегин «родился на берегах Невы» [1. Т. VI. С. 6]; залогом благосостояния Чарского явился «покойный дядя его», который «оставил ему порядочное имение» [1. Т. VIII/1. С. 263], а «наследника всех своих родных» [1. Т. VI. С. 5] Онегина романное действие застаёт в тот момент, когда он готовится вступить во владение имением дяди-старика; интерьер кабинета, обители уединенной духовно-интеллектуальной жизни, в обоих случаях более приличествует будуару и туалетной комнате: «В кабинете его, убранном как дамская спальня, ничто не напоминало писателя <...>. Картины, мраморные статуи, бронзы, дорогие игрушки <...>» [1. Т. VIII/1. С. 264, 266], кабинет же, из которого его владелец выходит «Подобный ветреной Венере», украшают «Янтарь на трубках Цареграда, // Фарфор и бронза на столе <...>» [1. Т. VI. С. 15]; наконец, к обоим персонажам, истинному поэту Чарскому и неспособному постичь законов русской версификации Онегину применен один и тот же экстерьерный эпитет: одетый как «dandy лондонский» [1. Т. VI. С. 6] Онегин с виду ничем не отличается от «<...> надменного dandy» [1. Т. VIII/1. С. 266] Чарского. Таким образом, отправная точка пушкинского повествования в «Египетских ночах» ассоциативно увязана с тем самым периодом, который положил начало и роману «Евгений Онегин», и пушкинскому неаполитанскому тексту в его общественно-политическом изводе.

Далее временные рамки повествования ограничиваются с другого конца: «<...> здешнее общество никогда еще не слыхало импровизатора» [1. Т. VIII/1. С. 267]. Многочисленные исследования источников пушкинского образа импровизатора дают возможность конкретизировать эту хронологическую привязку: из числа упоминаемых в этих исследованиях импровизаций, доступных русскому обществу в пределах отечества, самая первая принадле-

жала Адаму Мицкевичу и могла прозвучать в России, самое раннее, поздней осенью 1826 г. [22. С. 266; 14. С. 174].

Наконец, еще один хронологический ориентир дает «меркантильный» эпизод «Египетских ночей», своего рода ударный слог пушкинского текста:

Какую цену можно будет назначить за билет, чтобы публике не было слишком тяжело и чтобы я между тем не остался в накладе? Говорят, la signora Catalani брала по 25 рублей? Цена хорошая... [1. Т. VIII/1. С. 270].

Знаменитая итальянская певица Анджелика Каталани гастролировала в России трижды: в 1820, 1824 и 1825 гг. Ее первый концерт, потрясший русскую публику не только экстраординарным талантом и красотой голоса певицы, но и неслыханной по тем временам ценой билетов, которая ровно в 2,5 раза превысила обычную, состоялся 26 мая 1820 г., через несколько дней после высылки Пушкина на юг [23. С. 188]. В творческом сознании Пушкина имя певицы, возможно, тоже могло до некоторой степени ассоциироваться с неаполитанской темой. В этом отношении особого внимания достоин такой любопытный факт: в № 33 журнала «Сын Отечества» за 1820 г. было опубликовано стихотворное посвящение Анджелике Каталани, принадлежащее поэту Н.Д. Иванчину-Писареву:

*Госпоже Каталани*

Когда ж воспела ты спокойные долины,  
Мой дух летел к полям Сатурновой земли,  
Где глас Вергилия раздался лебединый,  
Где боги и тебя ко смертным низвели;  
Где вечная весна Природу украшает,  
Где взор покоится в лазурных небесах,  
Где все великое все чувства возвышает,  
И все нам говорит, и камни – самый прах.  
Мечтой носился я в Тибуре;  
Друг Делии в тиши беседовал со мной;  
То слышал Тасса я звук лиры золотой,  
То вздох Петрарки по Лауре [24. С. 325–326].

На мысль о том, что Пушкину, скорее всего, попало на глаза это стихотворение, наводит общий контекст его публикации: в нижней части с. 326, непосредственно вслед за текстом стихотворения, напечатан анонс отдельного издания поэмы Пушкина «Руслан и Людмила», заключающийся обещанием критического разбора поэмы (статья, принадлежащая А.Ф. Воейкову, опубликована в № 34–37 следующей, 64-й части), а со с. 327 начинается отдел политической хроники, который, как обычно в этом году, заполнен известиями о революции карбонариев и «делах неаполитанских». Поскольку знакомство Пушкина с этими номерами «Сына Отечества» практически не подвержено сомнению (по его собственному свидетельству в письме Н.И. Гнедичу от 4 декабря 1820 г. из Каменки [1. Т. XIII. С. 20–21]), представляется вполне вероятным, что этот произвольный композиционный блок журнальных публикаций мог задержаться в сознании поэта подспудной ассоциацией имени Каталани с событиями восстания карбонариев.

И если теперь учесть, что текст, для которого прозаический сюжет «Египетских ночей» должен был составить обрамляющее повествование, а имен-

но самый ранний вариант пушкинского стихотворения «Клеопатра», впоследствии многократно переработанный, создан в 1824 г., а в повести он вложен в уста неаполитанского импровизатора как «выражение мгновенного чувства» [1. Т. VIII/1. С. 268], сиюминутно излившегося из недр поэтической души, увлеченной порывом вдохновения, то в определении наиболее вероятного времени действия повести серединой 1820-х гг. (1824–1826) не будет, как кажется, никакой особенной ереси.

А. Ахматова, единственная из всех исследователей, которые обращались к пушкинскому отрывку, задавшаяся вопросом о времени действия повести, определила его как вторую половину 1820-х гг., бросив попутно следующее замечание, весьма загадочного на первый взгляд свойства: «Полагаю, что одна из тем, “La primavera, veduta da una prigione” [Весна из окон тюрьмы], дана Чарским, который знал обстоятельства импровизатора. Однако это уже другая тема» [22. С. 196]. Ахматовские работы о Пушкине подчас отличаются поистине конгениальной их объекту «бездной пространства» тех интеллектуальных смыслов, которые таятся за их более чем лаконичными строчками, и тема, которую поэтесса назвала «другой», на самом деле та самая, которая неизбежно вызывается к жизни фактором исторического времени, если отнестись к нему как к смыслопорождающему элементу текста: какой именно смысл Пушкин вложил в свой прозаический отрывок, сделав одного из его героев неаполитанцем, при условии, что его сюжет разворачивается в середине – второй половине 1820-х гг.?

Пожалуй, на этот вопрос теперь можно дать гипотетический ответ, который будет звучать так: смысл этот по преимуществу общественно-политический, и связан он именно с тем концептом свободы – неволи, который изначально организовал пушкинскую рецепцию топонима «Неаполь». Если принять за отправную точку предположение о времени действия повести как о середине 1820-х гг., то сочетание некоторых словесных мотивов характеристики неаполитанского импровизатора с проскальзывающими в тексте повести чуть заметными несообразностями, обретает свою внутреннюю логику:

Встретясь с этим человеком в лесу, вы приняли бы его за разбойника; в обществе – за политического заговорщика; в передней – за шарлатана, торгующего эликсирами и мышьяком. <...> [1. Т. VIII/1. С. 265];

<...> обстоятельства принудили меня оставить отечество. <...> [1. Т. VIII/1. С. 265];

<...> ему деньги были нужны; он надеялся в России коё-как поправить свои домашние обстоятельства. <...> [1. Т. VIII/1. С. 266];

<...> в назначенный день, с семи часов вечера, зала была освещена <...>. У подъезда стояли жандармы [1. Т. VIII/1. С. 271].

Особенно эти последние, чье явление на авансцене русской литературы всегда судьбоносно и в высшей степени семантически убедительно: зачем понадобилась тайная политическая сыскная полиция по случаю обыкновенного светского увеселения? В функции корпуса жандармов никоим образом не входила охрана общественного порядка при массовых скоплениях публики, но, напротив, в них входил надзор за неблагонадежными и инакомыслящими. И если предположить наличие такового элемента среди присутствующих на выступлении импровизатора в гостинной княгини \*\*, то им, скорее

всего, окажется сам «неаполитанский художник», похожий одновременно на разбойника и политического заговорщика (в русской политической хронике 1820-х гг., как мы уже имели случай убедиться, это – полные синонимы применительно к «революционистам неаполитанским»). Какие именно обстоятельства могли принудить неаполитанца около середины 1820-х гг. покинуть отечество, понятно – политические гонения и репрессии, воследовавшие за восстанием карбонариев; почему ему деньги были нужны, известно – манифест короля Фердинанда IV обещал амнистированным участникам заговора освобождение от телесных наказаний, но не гарантировал сохранения должностей и имущества, и очевидно, что поправить свои домашние обстоятельства, не покидая отечества, при таком положении вещей было практически невозможно.

В русле этой логики обретает внутреннюю мотивировку и закономерность еще одна тонкая психологическая черта в характере неаполитанского импровизатора, а именно та непринужденность, с которой он относится к сословным барьерам и социальному или профессиональному успеху, именуя петербургского аристократа «собратом» и уравнивая себя, никому не известного искателя средств к пропитанию, с европейской знаменитостью Анджеликой Каталани. С одной стороны, эту позицию можно интерпретировать как проявление гордости самосознающего таланта, с другой – как врожденное чувство естественного равенства всех людей, природный демократизм уроженца тех мест, где «жизнь так естественна», поддержанный политическим демократизмом карбонария – поборника парламентской республики, наконец, с третьей – как отличительную черту именно неаполитанского типологического характера, зафиксированную именно в том тексте из корпуса русских травелогов, известность которого Пушкину более всего вероятна:

Неаполитанцы и в дурных, невыгодных для себя обстоятельствах, сохраняют какую-то надменность. Нельзя не удивляться, с какою гордостью похваляются они любовию к отечеству <...> [18. С. 16].

Таким образом, персонифицированный в лице пушкинского героя образ неаполитанского топоса, имевший в своей изначальной модификации недвусмысленный общественно-политический денотат и организованный концептом политической свободы, который в пейзажной лирике и прозе середины 1820-х гг. приобрел натурфилософскую коннотацию естественно-свободного состояния человека и природы, в финале своего развития, в середине 1830-х гг., возвращается через свой эстетический извод в проблеме свободы творчества к этому же общественно-политическому мотиву на несравненно более высоком антропософском уровне, позволяющем установить двустороннюю амбивалентную связь между характером, топосом и эпохой, которые в равной мере формируют друг друга и формируемы друг другом.

Однако же смысловая насыщенность и образная реализация понятия «свобода» в «Египетских ночах» не исчерпывается только прозаической частью незавершенной повести: это универсальный сюжетобразующий концепт, к которому имеют равное и непосредственное отношение все композиционные элементы пушкинского текста.

По эдиционной традиции, начало которой положено В.А. Жуковским при первой публикации «Египетских ночей» в VIII томе «Современника» за 1837 г., в прозаический текст повести включаются, в качестве двух импровизаций неаполитанского поэта, две стихотворные вставки: переработанные строфы из незавершенной поэмы «Езерский» и стихотворение «Клеопатра» в редакции 1828 г. [25. С. 136–137]. И если присмотреться, то оба поэтических текста, при всей на первый взгляд разности проблематики и сюжетов, внутренне объединены именно мотивом свободы, интерпретированным на его высшем, экзистенциальном уровне: свобода творчества, с которой в первой импровизации *«поэт сам избирает предметы для своих песен»* [1. Т. VIII/1. С. 268], корреспондирует со свободой жизнестроительства во второй, ибо герои поэмы о Клеопатре, воин Флавий, эпикуреец Критон и безымянный влюбленный юноша, покупающие ночь любви прекрасной египетской царицы ценою жизни, *сами свободно* избирают свой жребий.

И это не единственный проблемно-тематический уровень, на котором две импровизации неаполитанского поэта внутренне соотношены друг с другом: мотив роковой, убийственной в буквальном смысле слова страсти, сюжетно развернутый во второй импровизации, потенциально заключен уже и в первой упоминанием имени Дездемоны (*«Зачем арапа своего // Младая любит Дездемона, // Как месяц любит ночи мглу?»*) [1. Т. VIII/1. С. 269]). Если учесть, что трагедия Шекспира называется «Отелло, венецианский мавр», то в тексте первой импровизации обнаруживается ассоциативный призыв одного из двух доминантных пушкинских итальянских кодов – венецианского, вносящего, следовательно, обертон конкретно-локального характерологического колорита в универсально-атопическую рефлексия о свободе поэтического вдохновения.

В таком случае поэма о роковой, буквально убийственной любви египетской царицы не прячет ли под своей иной топологической приуроченностью тоже некую итальянскую ассоциацию? По логике вещей, учитывая приоритетное значение именно венецианского и неаполитанского кодов для пушкинских представлений об Италии, такая ассоциация должна бы быть неаполитанской. Этот вопрос возвращает нас к тому времени, когда впервые возник замысел о Клеопатре, более чем на 10 лет ретроспективно отстоящий от последней пушкинской попытки его оформления в незавершенной повести «Египетские ночи».

И здесь нельзя не заметить, что эволюция пушкинской неаполитаны осуществляется по крайне характерной для текстов поэта композиционной модели кольца, замыкающей конец на начало, возвращающей финал к истоку. С одной стороны, именно этот структурно-смысловый макроуровень пушкинской собирательной неаполитаны подтверждает текстовый статус образа Неаполя в наследии русского поэта, поскольку, во-первых, в его рецепции топоним «Неаполь» разворачивается в своих смыслах по типологической композиционной модели пушкинского текста вообще и, во-вторых, он обнаруживает свойство быть вербальным знаком не столько местности, сколько устойчивого смысла. Следовательно, ему присущ главный текстообразующий признак: способность совершать «пресуществление материальной реальности в духовные ценности» [26. С. 7] в акте сотворения индивидуального топологического мифа. В пуш-

кинском случае это топологический миф свободы в максимальном объеме понятия, реализованного в образности пушкинского неаполитанского текста с исключительной полнотой всех его возможных аспектов – политического, натурфилософского, эстетического, антропологического.

Но этот вывод, которым можно было бы и закончить наше исследование персонального топологического мифа в пределах письменного наследия Пушкина, не единственный, на который уполномочивает констатация кольцевой композиции его неаполитаны, потому что, с другой стороны, циклическая структура вообще и циклический хронотоп в частности являются одним из основных признаков мифологической или мифопоэтической картины мира [27. С. 171–178]. Поэтому вполне закономерным представляется тот факт, что композиционное кольцо пушкинского, вполне эзотерического, неаполитанского текста размыкается в подхватившую один из его константных элементов русскую литературную традицию именно в этом, одновременно начальном и конечном своем звене, которое характеризуется и наибольшей интенсивностью мифопоэтических принципов миромоделирования: в 1840–1850-х гг. сюжету незавершенного пушкинского замысла о Клеопатре предстоит неоднократно откликнуться в стихотворениях русских поэтов.

#### Литература

1. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 17 т. М., 1937–1953.
2. Бродский Н.Л. «Евгений Онегин»: Роман А.С. Пушкина. М., 1964.
3. Медведева И.Н. Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6. М.; Л., 1936.
4. Фомичев С.А. У истоков замысла романа в стихах «Евгений Онегин» // Болдинские чтения. Горький, 1982.
5. Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. 1799–1826 / сост. М.А. Цявловский. СПб., 1991.
6. Дневник Пушкина. 1833–1835 / под ред. и с прим. Б.Л. Модзалевского. М.; Пг., 1923.
7. Лотман Ю.М. Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи // Лотман Ю.М. Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб., 1995.
8. Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С. Пушкина. СПб., 1910.
9. Казанович Е.П. К источникам «Египетских ночей» // Звенья. М.; Л., 1934.
10. Сидяков Л.С. К изучению «Египетских ночей» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 4. М.; Л., 1962.
11. Пушкин. Итоги и проблемы изучения / под ред. Б.П. Городецкого, Н.В. Измайлова, Б.С. Мейлаха. М.; Л., 1966.
12. Гиллельсон М.И. Пушкин в итальянском издании дневника Д.Ф. Фикельмон // Временник Пушкинской комиссии. 1967–1968. Л., 1970.
13. Петрунина Н.Н. «Египетские ночи» и русская повесть 1830-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 8.
14. Степанов Л.А. Об источниках образа импровизатора в «Египетских ночах» // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10.
15. Дебрецени П. Блудная дочь: Анализ художественной прозы Пушкина. СПб., 1995.
16. [Дюпати Шарль] Путешествие г. Дюпати в Италию в 1785 году. СПб., 1800. Ч. 2.
17. Лубяновский Ф.П. Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1801, 1802 и 1803 годах. СПб., 1805. Ч. 2.
18. [Броневский В.Б.] Письма из Неаполя // Благонамеренный. 1824. Ч. 24, № 7.
19. [Броневский В.Б.] Письмо о Неаполе // Сын Отечества. 1821. Ч. 69, № 19.
20. Шаховской А.А. Письма из Италии // Сын Отечества. 1817. Ч. 36, № 7.
21. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М., 1964.

22. Ахматова А. О Пушкине. Л., 1977.
23. Путеводитель по Пушкину. СПб., 1997.
24. Сын Отечества. 1820. Ч. 63. № 33.
25. Сидяков Л.С. Художественная проза А.С. Пушкина. Рига, 1973.
26. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003.
27. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2000.