**«Сны» о Венеции в русской литературе золотого и серебряного веков»**

…пленительная смесь

Из грусти пушкинской и средиземной спеси...

О. Мандельштам. “Ариост”

Из незавершенных замыслов Пушкина ни один так не волнует воображение, как набросок стихотворения о старом доже и молодой догарессе. Фактически это четверостишие, известное в разных публикаторских вариантах:

Ночь светла; в небесном поле

Ходит Веспер золотой,

Старый Дож плывет в гондоле

С Догарессой молодой1 .

В голубом эфира поле

Блещет месяц золотой.

Старый дож плывет в гондоле

С догарессой молодой2 .

В голубом небесном поле

Светит Веспер золотой…3

Ночь тиха, в небесном поле

Светит Веспер золотой…4

Стихи о доже и догарессе остались на черновом листке, не получив не только авторского продолжения, но и утвердившихся под пером автора первых строк. Пушкин подбирал один за другим варианты начала, затем отвергал их, зачеркивал, вписывал новый и так и не довел работу до чистовика. Его варианты отразились в изданиях разных лет, в автографе же навсегда остался пробел как в первых словах, так и в продолжении стихотворения. Впоследствии его неоднократно пытались заполнить: издатели — чтобы придать стихам завершенный вид, другие поэты — чтобы дописать не оставляющее равнодушным начало. Искушение прикоснуться к магии этих строк до сих пор остается неодолимым5 .

Первым из русских поэтов, обративших внимание на этот отрывок, был Аполлон Майков. В 1888 году он написал балладу “Старый дож”, начинавшуюся обрамленным кавычками четверостишием:

“Ночь светла; в небесном поле

Ходит Веспер золотой;

Старый дож плывет в гондоле

С догарессой молодой...”

К первой строфе было сделано примечание: “Эти четыре строчки найдены в бумагах Пушкина, как начало чего-то. Да простит мне тень великого поэта попытку угадать: что же было дальше?” Майков развил сюжет следующим образом:

Занимает догарессу

Умной речью дож седой...

Слово каждое по весу —

Что червонец дорогой...

Тешит он ее картиной,

Как Венеция, тишком,

Весь, как тонкой паутиной,

Мир опутала кругом <...>

Но то, что занимает мысли честолюбивого дожа, — власть и богатства, завоеванные при его правлении Венецианской республикой, — не интересует молодую догарессу.

Не дослушав его хвастливых речей, она тихо засыпает на его плече.

“Всё дитя еще!” — с укором,

Полным ласки, молвил он,

Только слышит — вскинул взором —

Чье-то пенье... цитры звон...

И всё ближе это пенье

К ним несется над водой,

Рассыпаясь в отдаленье

В голубой простор морской...

Гондолу с дожем и догарессой обгоняет другая гондола, где кто-то, таинственно скрытый маской, поет:

“С старым дожем плыть в гондоле...

Быть его — и не любить...

И к другому, в злой неволе,

Тайный помысел стремить...

Тот “другой” — о догаресса! —

Самый ад не сладит с ним!

Он безумец, он повеса,

Но он — любит и любим!..”

Дерзкая песня поднимает в душе старого дожа “целый ад”, его терзают муки ревности. Баллада заканчивается рядом вопросов, за которыми стоит один невысказанный, но главный: виновна или нет догаресса в супружеской измене?

В 1924 году свою версию продолжения пушкинского наброска под названием “Романс” опубликовал Владислав Ходасевич. Он взял за основу другой вариант первой строки и использовал пятую пушкинскую строку, к этому времени расшифрованную, — “Догаресса молодая”. Стихотворение вышло более приближенным к пушкинской лексике, чем у

А. Майкова, но развиваемая сюжетная схема пересекалась с майковской балладой:

“В голубом эфира поле

Ходит Веспер золотой.

Старый дож плывет в гондоле

С догарессой молодой.

Догаресса молодая”

На супруга не глядит,

Белой грудью не вздыхая,

Ничего не говорит.

Тяжко долгое молчанье,

Но, осмелясь наконец,

Про высокое преданье

Запевает им гребец.

И под Тассову октаву

Старец сызнова живет,

И супругу он по праву

Томно за руку берет.

Но супруга молодая

В море дальнее глядит.

Не ропща и не вздыхая,

Ничего не говорит.

Охлаждаясь поневоле,

Дож поникнул головой.

Ночь тиха. В небесном поле

Ходит Веспер золотой.

С Лидо теплый ветер дует,

И замолкшему певцу

Повелитель указует

Возвращаться ко дворцу.

Известны также опыты в этом роде Г. Шенгели, С. Головачевского, М. Фромана и уже в конце ХХ века — художника Льва Токмакова, сочинившего в 1994 году продолжение пушкинского наброска для своего литературного рассказа “Миссия”. О стихотворении Токмакова рассказал в подборке пушкинских материалов “Литературной газеты” в 1996 году Андрей Чернов. По его же свидетельству, эта версия была признана достойной Пушкина такими авторитетами, как академик Д. С. Лихачев и поэт Александр Кушнер:

Догаресса молодая

На подушки прилегла,

Безучастно наблюдая

Танец легкого весла.

Что красавице светила?

Что ей ход небесных сфер?

Молчалив супруг постылый.

Безутешен гондольер.

Не о том ли в знак разлуки

Над Венецией ночной

Льются горестные звуки

Баркаролы заказной?

А. Чернов назвал токмаковский текст “шедевром”, в сравнении с которым, по его словам, “майковский текст кажется неумной пародией”. Тем не менее и стихи Токмакова сохраняют ту же логику и последовательность движения сюжета, что и предыдущие поэтические опыты.

Отчасти эта логика задана самим пушкинским наброском, точнее, его оппозицией: “старый дож” — “молодая догаресса”. Сюжетное сходство баллады Майкова и “Романса” Ходасевича уже отмечалось: сравнивавший эти стихи Бенедикт Сарнов утверждал, что сходство сюжета здесь обусловлено “пресловутым конфликтом”, который “содержится уже в самих пушкинских строчках”6 . Но тексты-продолжения совпадают и в сюжетных деталях. Детали же эти таковы, что определенно ведут еще к одному источнику, служившему, видимо, первоисточником и для Пушкина. Причем этот допушкинский источник был указан при первой же публикации загадочного пушкинского отрывка.

Впервые набросок о доже и догарессе был опубликован в 1856 году в июльском номере журнала “Современник”. Там же публикатор Лонгинов сделал пояснения: “...отрывок найден был братом поэта, Л. С. Пушкиным, от которого я узнал его. Кажется, это начало стихотворения под заглавием “Марино Фальеро””7 .

Из пояснений Лонгинова неясно, кому принадлежит этот первый историко-литературный комментарий насчет “Марино Фальеро” — ему или Л. С. Пушкину. Но факт остается: с первой же публикации незавершенный замысел Пушкина связывался в сознании читателей с историей знаменитого венецианского дожа Марино Фальери. В России эта история получила особую известность после публикации в 1823 году новеллы Э. Т. А. Гофмана “Дож и догаресса”. Новелла является составной частью романа Гофмана “Серапионовы братья”, но в русском переводе была опубликована как самостоятельное произведение. Ее сюжету и следовали позднейшие поэты, что неизбежно рождало сходство сюжетных деталей в их поэтических опытах.

В новелле Гофмана представлены два варианта сюжета о доже и догарессе. Первый — сюжет картины члена Берлинской академии художеств Кольбе, привлекающей внимание посетителей на академической выставке: “Дож в великолепной, богатой одежде ведет под руку вдоль балкона не менее роскошно одетую догарессу. Он — старец, с седой бородой и темно-красным, с резкими чертами, лицом, выражающим одновременно и силу, и слабость, и гордость, и утомление.

Она — молодая, цветущая женщина, с выражением затаенной печали и мечтательных стремлений <...> В глубине — море, на нем украшенная венецианским флагом гондола с двумя гребцами, а на заднем фоне — сотни парусов и выделяющиеся на синем небе башни и дворцы прекрасной, встающей из волн Венеции”. Сжатый, как пружина, сюжет картины далее развертывается в литературное повествование. Его события относятся к 1354 году, когда блестящий полководец, честолюбивый политик Марино Фальери был избран правителем Венецианской республики. Одновременно с избранием 80-летний дож (в реальности — 76-летний) женился на 19-летней Аннунциате. Разница в возрасте, а также необыкновенная красота догарессы вызвали немало злых шуток со стороны склонных к насмешкам венецианцев. Аннунциату скоро окружило множество воздыхателей, чьи домогательства неизменно оставались безуспешными. Самым настойчивым преследователем молодой догарессы был красавец-патриций Микаэль Стено. Отвергнутый, как и все другие, Аннунциатой, Стено оклеветал ее, а потом оскорбил и самого дожа. Взбешенный Марино Фальери обратился к сенату с требованием покарать обидчика, но наказание оказалось ничтожным. Оскорбленный дож составил заговор против республики, чтобы низложить правление знати и стать самодержавным герцогом Венеции. Накануне восстания по доносу предателя Фальери и его сторонники были схвачены, главные заговорщики повешены, а Фальери два дня спустя обезглавлен, и седая голова его скатилась по ступеням “лестницы великанов” дворца дожей.

Как и в реальной истории, в новелле Гофмана семейная драма венецианского дожа переплетена с политикой. Но есть одна тайная любовная линия, создающая особое романтическое напряжение повествования. Есть еще один молодой герой — гондольер Антонио, известный венецианцам своим “веселым нравом и уменьем петь песни”. Он с детства любит Аннунциату, встреченную лишь однажды, когда она была еще маленькой девочкой. И она смутно помнит “хорошенького мальчика”, в разлуке с которым, как ей кажется, у нее потом “не было ни одной счастливой минуты”. Выросшие Антонио и Аннунциата узнают друг друга. В создающемся любовном треугольнике назревает конфликт, отраженный впоследствии во всех поэтических версиях о доже и догарессе. В тексте новеллы вычитывается тот эпизод, который лег в основу стихов как Майкова, так и других авторов. Антонио узнаёт, что один из его товарищей, Пьетро, каждый день катает дожа и догарессу в своей гондоле. Сговорившись с приятелем, юноша переодевается в бедное матросское платье, подкрашивает лицо, цепляет фальшивую бороду и, не узнанный, плывет как второй гребец в одной гондоле с любимой. В отличие от других поклонников, он робок, боготворит Аннунциату, его наполняет безмерным счастьем одно лишь присутствие возле нее. Для Аннунциаты же эта прогулка становится роковой, неожиданно несет ей новые, незнакомые впечатления. Вот как рассказано об этом у Гофмана:

“Старый Фальери был весел. Он шутил, смеялся, целовал маленькие ручки Аннунциаты, обнимал рукой ее гибкий стан. Гондола между тем выплыла в открытое море, откуда вся прекрасная Венеция с ее гордыми башнями и дворцами открылась перед путниками как на ладони. Фальери гордо поднял голову и сказал, самодовольно озираясь: “Ну, что, моя дорогая, не правда ли: весело плыть по морю с его властителем и супругом? <...> не правда ли, хорошо и приятно плыть по морю с его повелителем?” В ту минуту, как дож сказал эти слова, к ним донеслись издали звуки музыки. Тихий мужской голос, далеко разносимый по волнам, пел:

Ah! senza amare

Andare sul mare,

Col sposo del mare,

Non puo consolare!

(“Ах! не любя, / Плыть по морю / С супругом моря, — / Нет утешенья!”)

Раздались другие голоса и пропели песню еще несколько раз. Наконец звуки замерли, разнесенные ветром. Фальери не слыхал ничего и продолжал рассказывать Аннунциате историю происхождения торжества, когда дож с высоты Буцентавра бросает в море свой обручальный перстень. Он говорил о победах республики, о том, как ею были завоеваны Истрия и Далмация <...> и как с тех пор был введен обычай обручения с морем. Но если пропетая песня прошла не замеченной для ушей Марино Фальери, то так же не замеченным прошел для Аннунциаты его рассказ. Она была глубоко поражена унесшимися вдаль звуками и смотрела кругом блуждающим взглядом, как тот, кто, внезапно пробудясь, не может еще дать себе отчета в мыслях. — “Senza amare! senza amare! — Non puo consolare!” — шептали уста, и слезы, как перлы, блеснули в прекрасных глазах, между тем как глубокий вздох вырвался из взволнованной груди”.

Сопоставление этого отрывка из Гофмана со стихотворениями Майкова, Ходасевича и других авторов, выявление степени сходства и различий между ними, общности и оригинальности, может быть предметом отдельного исследования. Наша цель иная: проследить преемственность между новеллой Гофмана и пушкинским наброском о доже и догарессе. В данном случае плодотворной оказывается не только перспектива, но и ретроспектива: последующие опыты проливают свет на не вполне проясненный более ранний замысел, договаривают не успевшее высказаться в нем. Очевидно, что все послепушкинские продолжения, открывающиеся пушкинским четверостишием, использовали в качестве первоосновы гофмановскую канву. Каждый автор делал это в меру собственной творческой индивидуальности, поэтического таланта и т. п., но при этом не столь далеко отходил от Гофмана, чтобы утратить с ним связь. Опыт пушкинских продолжателей лишний раз подтверждает органичную связь между замыслом Пушкина и новеллой Гофмана как литературным источником. Тут вступает в силу уже не столько исследовательский, сколько творческий аргумент, когда сами феномены творчества выстраиваются как звенья единой литературной цепи: на одном конце — Гофман, на другом — продолжатели Пушкина, а пушкинское звено — посередине; затронешь одно из звеньев — отзовутся другие…

После эпизода морской прогулки сюжет новеллы Гофмана быстро движется к развязке. Песня гондольера открывает Аннунциате неведомые ранее чувства — любовного блаженства и любовной муки. Не проходит и двух дней, как в Венеции раскрыт заговор против республики, заговорщики преданы казни. Аннунциата, “терзаемая и горем, и блаженством”, наконец-то может быть неразлучна со своим Антонио: “Среди поцелуев и слез поклялись они в вечной верности, забыв прошедшие ужасы. Глаза их, обращенные к небесному блаженству, уже не видели земной скорби, просветленные раем любви”. В сопровождении старой няньки Маргариты они бегут из Венеции и выходят в лодке в открытое море, “но тут море поднялось, как ревнивая вдова обезглавленного Фальери, охватило, наконец, лодку исполинскими пенящимися волнами и погребло всех троих в своей холодной, шумящей бездне!” Таково финальное разрешение изначально заданной у Гофмана оппозиции: старый дож — молодая догаресса.

Помимо новеллы Гофмана, существовал и другой источник, на который могли ориентироваться пушкинские продолжатели. Ближе всех к нему подошел Ходасевич, включивший в свой “Романс” такие подробности: во время прогулки гондольер запевает “про высокое преданье” —

И под Тассову октаву

Старец сызнова живет,

И супругу он по праву

Томно за руку берет.

Упоминание о “Тассовой октаве” ведет к “Евгению Онегину”, первой главе, строфам XLVIII—XLIX, где говорится о сладостном напеве октав итальянского поэта Торквато Тассо и рисуется следующая воображаемая картина:

Ночей Италии златой

Я негой наслажусь на воле

С венецианкою младой,

То говорливой, то немой,

Плывя в таинственной гондоле;

С ней обретут уста мои

Язык Петрарки и любви.

В пору создания “Евгения Онегина”, указывал Ю. Лотман, “образы условно-романтической Венеции с обязательными атрибутами: гондольерами, поющими Тассо, венецианками и пр. — были широко распространены. Кроме IV песни “Чайльд-Гарольда” Пушкин мог запомнить слова Ж. Сталь: “Октавы Тассо поются гондольерами Венеции” (“О Германии”), а также строки А. Шенье, К. Делавиня и многих других”8 . В. Набоков, переведя и комментируя “Евгения Онегина” для англоязычных читателей, выделил строку “Напев Торкватовых октав” и сопроводил ее таким пояснением: “Эта строка и следующие за ней стихи обаятельны, они для меня насквозь осветили и окрасили полжизни, я до сих пор слышу их весной во сне сквозь все вечерние схолии — но как согласовать с далью и музыкой сухой факт, что эти гондольеры, поющие эти октавы, сводятся к одному из самых общих мест романтизма? Тут и Пишо-Байрон, “Чайльд-Гарольд” (4, III), 1820, и мадам де Сталь (“О Германии”, стр. 275, изд. 1821), и Делавинь (“Les Messйniennes”, 1823), и великое множество других упоминаний о поющих или переставших петь гондольерах”9 .

В списки, составленные Лотманом и Набоковым, не вошел Гофман с его новеллой “Дож и догаресса”, хотя привлечение этого источника обогатило бы историко-литературный комментарий. Вместе с тем сведйние темы к “одному из самых общих мест романтизма”, казалось бы, позволяет и не конкретизировать каждый источник. В этой ситуации перед исследователем всегда возникает проблема: что послужило автору первотолчком — “общее место” или конкретный случай? Вопрос этот небезразличен и применительно к пушкинским продолжателям: что побудило Майкова, Ходасевича и других включить сцены с поющими гондольерами в свои стихотворения — “общее место романтизма” или конкретно Пушкин и Гофман? Принимая во внимание, что множество упоминаний как-никак складывается из отдельных частных примеров, предпочтительней думать, что все-таки — Пушкин и Гофман.

Примечательно, что видйние золотой итальянской ночи и плывущей “таинственной гондолы” с “младой венецианкой” рождается в “Евгении Онегине” как антитеза картине ночного Петербурга, северного города, известного своими туманами и непогодой:

С душою, полной сожалений,

И опершися на гранит,

Стоял задумчиво Евгений,

Как описал себя Пиит.

Всё было тихо; лишь ночные

Перекликались часовые;

Да дрожек отдаленный стук

С Мильонной раздавался вдруг;

Лишь лодка, веслами махая,

Плыла по дремлющей реке:

И нас пленяли вдалеке

Рожок и песня удалая…

Но слаще, средь ночных забав,

Напев Торкватовых октав!

И далее рисуется картина венецианской “неги” и силуэт романтической пары, плывущей в одной лодке под ночным небом.

Каких только грез и призраков не навевает этот фантастический город — заметит позднее о Петербурге герой “сентиментального романа” Ф. Достоевского “Белые ночи”. Роман имеет уточняющий подзаголовок — “Из воспоминаний мечтателя”. Человек без имени, называющий себя мечтателем, герой Достоевского день за днем, год за годом погружается в “бесконечный рой восторженных грез”, уводящих его от жалкой реальной жизни. Далеко не случайно в этих грезах особое место занимают мечты “о дружбе с Гофманом”. Одна из самых сокровенных фантазий мечтателя, настоящий любовный роман, развивает вполне банальный сюжет, в котором, однако, можно распознать и вариант истории Антонио и Аннунциаты. Это история о настрадавшихся в прошлом влюбленных, которые наконец-то обретают друг друга на том самом роскошном юге, какой только может быть создан воображением северянина: “далеко от берегов своей родины, под чужим небом, полуденным, жарким, в дивном вечном городе, в блеске бала, при громе музыки, в палаццо (непременно в палаццо), потонувшем в море огней, на этом балконе, увитом миртом и розами, где она, узнав его, так поспешно сняла свою маску и, прошептав: “Я свободна”, задрожав, бросилась в его объятия...” (курсив мой. — А. Г.).

Откуда бы взяться этим “миртам и розам”, расцветающим в воображении петербургского мечтателя? На первый взгляд это еще одно из общих мест романтизма. В русской сентиментально-романтической традиции задолго до героя Достоевского подобные мечты вынашивал другой мечтатель, герой

Н. Карамзина Эраст, невольный погубитель “бедной Лизы”: “Он читывал романы, идиллии; имел довольно живое воображение и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как горлицы, отдыхали под розами и миртами и в счастливой праздности все дни свои провождали” (курсив мой. — А. Г.).

Но есть гораздо более близкий герою Достоевского источник — упоминаемый им и “дружественный” ему Гофман. В новелле “Дож и догаресса” бывшая нянька Антонио, похожая на колдунью Маргарита, предсказывает ближайшее будущее; она предвидит кровавую кончину дожа, после чего Антонио сможет соединиться с прекрасной догарессой: “Видишь ты эти кровавые пятна на мостовой? <…> Но из крови вырастут розы! розы для твоего венца! для той, которую ты любишь! О, творец небесный! Кто же эта красавица, которая смотрит на тебя так нежно, с такой ласковой улыбкой? Белые, как лилии, руки простираются тебя обнять. О, Антонио! счастливый Антонио! Будь смел, будь смел! На светлой заре сорвешь ты белые мирты для твоей невесты, для вдовы, оставшейся невестой!” Антонио воспринимает эти слова старухи как бессмыслицу: “что же болтаешь ты теперь о красавицах, вдовах, оставшихся невестами, розах и миртах?” (курсив мой. — А. Г.). Но пророчество исполнится, только в нем еще не осознан тот трагический конец, который сужден не только Фальери, но всем троим — Антонио, Аннунциате и самой предсказательнице.

В сентиментальных размышлениях героя Карамзина “розы и мирты” — аллегория идиллической безмятежности. В бредовых пророчествах Маргариты “розы и мирты” — эмблема преодоленного страдания. Мечтателю Достоевского, фантазирующему историю о страдавших в разлуке, а ныне вознаграждаемых судьбой влюбленных, ближе, конечно, гофмановская символика. Тем не менее все эти мечтатели, перекликающиеся друг с другом: Эраст в “Бедной Лизе” — Антонио в “Доже и догарессе” — рассказчик “Белых ночей”, — герои одного литературного ряда. После Достоевского этот ряд пополнит герой “Рассказа неизвестного человека” А. Чехова.

В “Рассказе неизвестного человека” переплетутся мотивы и пушкинского стихотворения о доже и догарессе, и “Белых ночей” Достоевского. Чеховская повесть по месту действия делится на две части: северную — петербургскую и южную — Венеция, Флоренция, Ницца. Северная в большей мере содержит отсылки к Достоевскому, а южная — к Пушкину. В венецианской части прямо названо имя старого дожа: “А во дворце дожей меня все манило к тому углу, где замазали черной краской несчастного Марино Фальеро”. Во время поездки по Италии весной 1891 года Чехов видел своими глазами зал большого совета дворца дожей, где находится фриз, украшенный 76 портретами правителей республики. Среди них 48-е место предназначалось для изображения Фальери, но в назидание потомству здесь было оставлено пустое место, обтянутое черным сукном, с латинской надписью, означающей: “Это место Марино Фальери, обезглавленного за преступления”10 . По свидетельству Д. Мережковского, общавшегося с Чеховым в итальянском путешествии, Чехов собирался написать драму из жизни Марино Фальери. Год спустя, в марте 1892 года, Чехов признавался А. Суворину: “…мне ужасно хочется поехать в Венецию и написать… пьесу”. Комментаторы не без оснований связали это намерение писать пьесу с историей Марино Фальери11 .

В южной части “Рассказа неизвестного человека” дается ряд объяснений, проливающих свет на события петербургской поры именно через аллюзии на Достоевского. В Венеции чеховскому герою, в недавнем прошлом — тайному террористу, проживавшему в Петербурге по чужому паспорту, начинает представляться, что и он, и увезенная им за границу, обманутая любовником Зинаида Федоровна — “что оба мы участвуем в каком-то романе”. Пояснений, какого толка этот роман, долго ждать не приходится: “она — злосчастная, брошенная, а я — верный, преданный друг, мечтатель...”. Чеховский Неизвестный даже будет жить какое-то время в ожидании, что исполнится та заветная фантазия, о которой мечтатель Достоевского рассказывал с увлажняющимися глазами: о невинной, чистой любви двух одиноких людей, которые в конце концов найдут свое счастье “далеко от берегов своей родины, под чужим небом”, на увитом цветами балконе палаццо, потонувшего в море огней. Сюжет чеховской повести складывается так, что ее герои действительно оказываются далеко от родины, под полуденным небом, на высоком венецианском балконе: “Я смотрю вниз на давно знакомые гондолы, которые плывут с женственною грацией <...> Пахнет морем. Где-то играют на струнах и поют в два голоса. Как хорошо! Как не похоже на ту петербургскую ночь, когда шел мокрый снег и так грубо бил по лицу!” Их вечерние прогулки совершаются в обстановке, совмещающей грезы мечтателя с пушкинскими мотивами, — под звездным южным небом, в одной гондоле, в окружении моря музыки и огней: “...наша черная гондола тихо качается на одном месте, под ней чуть слышно хлюпает вода. Там и сям дрожат и колышутся отражения звезд и прибрежных огней. Недалеко от нас в гондоле, увешанной цветными фонарями, которые отражаются в воде, сидят какие-то люди и поют. Звуки гитар, скрипок, мандолин, мужские и женские голоса раздаются в потемках...”.

Но, в отличие от финала фантазии, посреди этой сказочной обстановки героиня Чехова не “сняла свою маску”, не прошептала “Я свободна” и не бросилась в объятия героя... Среди гондол, огней, музыки и песен ее гнетут прежние “до невероятного унылые, жуткие и, как снег, холодные воспоминания”. В фантастических видениях Мечтателя настрадавшиеся герои “в один миг забыли и горе <...> и все мучения”, но в реальной жизни все складывается иначе. Неизвестный, в ком так силен “мечтатель”, не сразу осознает это: ему долго кажется, что вдали от Петербурга у Зинаиды Федоровны возникнет “страстная жажда жизни” и как следствие — чувство духовного родства с ним, ее защитником и другом. Только несколько месяцев спустя он начинает понимать, что играет совсем иную — “странную, вероятно, фальшивую роль”. И это понимание наносит ему как “мечтателю” самый чувствительный удар: “мечты свернулись и сжались, как листья от жара”. Так с помощью мотива, явственно восходящего к Достоевскому, подготавливается очередное поражение чеховского героя: после его банкротства в сферах общественной и политической деятельности — несостоятельность и в новой роли защитника “оскорбленного существа”.

Изображая такие итоги судьбы героя, Чехов отнюдь не полемизирует с Достоевским. Этот финал был также предсказан в “Белых ночах” — в предчувствиях молодого мечтателя, что недалеко то время, когда в расплату за бесплодный самообман придет к нему неотвязная “черная дума”, когда не будет ему покоя ни днем, ни ночью от “угрызений совести, угрызений мрачных, угрюмых...”. “И спрашиваешь себя, — предвидел герой Достоевского, — где же мечты твои? и покачиваешь головою, говоришь: как быстро летят годы! И опять спрашиваешь себя: что же ты сделал с своими годами? куда ты схоронил свое лучшее время? Ты жил или нет? <...> Побледнеет твой фантастический мир, замрут, увянут мечты твои и осыплются, как желтые листья с деревьев...”

В сложном характере безымянного рассказчика из “Белых ночей” мечтательность сочетается с поражающей трезвостью, патетичность — с почти неприкрытой самоиронией. Cвою задушевнейшую фантазию он сопровождает ироническим комментарием: “уж, разумеется, Настенька”; “непременно в палаццо” — наподобие комментария повествователя в пушкинской повести “Метель”: “была воспитана на французских романах и следственно была влюблена”; “само по себе разумеется, что...” и т. д.; он готов в один миг и расплакаться, и расхохотаться над собственным вымыслом. В чеховской повести характер Неизвестного человека отмечен тем же сложным сочетанием самообмана и трезвости, сентиментальности и патетики. В данном случае в творчестве Чехова очевидны не просто традиции психологизма Достоевского, но и прямое воздействие “Белых ночей”.

С другой стороны, в “Рассказе неизвестного человека” прослеживаются два важных мотива, перекликающихся с сюжетом о Марино Фальери. С образом Неизвестного в чеховскую повесть вошел мотив государственного преступления, личного и общественного мятежа; с образом Зинаиды Федоровны — мотив супружеской измены, столь существенный во всей истории о венецианском доже. Чехов развил эти мотивы по-своему, принципиально избавив их от романтического ореола. Но очарование южной ночи под звездным небом, медленно плывущей гондолы и страстного любовного томления коснулось страниц и его повести. Здесь будет уместно вспомнить, что после возвращения из Италии он не только лелеял мечту опять побывать в Венеции, но и не расставался с привезенной из путешествия раскрашенной фотографией “Вид Венеции”. Чехов вставил ее как картину в резную черную рамку, и несколько лет она находилась в его кабинете, а после переезда в Ялту украшала гостиную ялтинского дома. На фотографии-картине синие сумерки окутывают величественные дворцы с колоннами и ступенями, спускающимися к воде, среди колоннады мягко горит золотистый свет огней. Глядя на нее, и в самом деле можно захотеть написать пьесу из венецианской жизни.

Изображение на фотографии, привезенной Чеховым, может служить иллюстрацией к другому литературному тексту — стихотворению П. Вяземского “Фотография Венеции” (1863). У Вяземского воспроизведена та же зримо воспринимаемая картина города на воде с точно переданной графикой и цветовым колоритом:

Кругом волшебные картины

И баснословный мир чудес:

Из лона зеркальной пучины,

Под синей крышею небес,

Встают изящные громады,

Искусства смелые труды;

И поражает мысль и взгляды

Сей мир, возникший из воды.

Но, что более важно, в стихотворении Вяземского воспроизведено то вдохновляющее воздействие Венеции на сознание чужеземца, благодаря которому в воображении рисуются сцены ее легендарного прошлого:

Как все таинственно, как странно

В сем царстве дивной красоты:

На все ложится постоянно

Тень поэтической мечты.

И жадно выжидают очи,

Что жизнью облекутся сны,

Что выступят из мрака ночи

Дела и лица старины.

“Снов” о Венеции хватило бы на весомый том мировой антологии. Существенную часть в нем заняли бы отклики русских авторов — отклики, рожденные не только непосредственными личными впечатлениями, но и некогда прочитанными литературными страницами. Через полвека после “Фотографии Венеции” Вяземского Осип Мандельштам напишет о себе и вместе с тем обо всем своем поэтическом поколении:

Я получил блаженное наследство —

Чужих певцов блуждающие сны…

Среди этих “снов” были и “сны” о Венеции — “блаженное наследство”, ставшее достоянием сформировавшегося нового, серебряного века. В стихотворении Мандельштама “Веницейская жизнь” (1920) сойдутся разные пласты текстов, среди которых различимы аллюзии и на Гофмана, и на Пушкина. Четвертая строфа “Веницейской жизни”:

…нет спасенья от любви и страха,

Тяжелее платины сатурново кольцо.

Черным бархатом затянутая плаха

И прекрасное лицо —

воскрешает старинную историю о казненном венецианском доже и прекрасной догарессе. А в последней, седьмой строфе “Веницейской жизни” упоминание о “Веспере” (“Черный Веспер в зеркале сверкает…”) безошибочно ведет к Пушкину, его неоконченному стихотворению о доже и догарессе.

“Пленительная смесь из грусти пушкинской и средиземной спеси” кружила головы поэтов от пушкинской плеяды до плеяды серебряного века. При этом в русской литературе сложилась своя отличительная особенность, истоки которой также просматриваются у Пушкина. Выше цитировались строфы XLVIII—XLIX из первой главы “Евгения Онегина”, где видйние Адриатики возникало как замещение сумеречной картины невских берегов. В послепушкинской поэзии, напротив, картины Адриатики часто наводили на ассоциации с петербургскими реалиями. В 1920-е годы Ходасевич написал стихотворение “Брента”, поставив к нему вдохновительный эпиграф из “Евгения Онегина”: “Адриатические волны! О, Брента!..” Но, “поэтическая” у Пушкина, у Ходасевича Брента предстала “рыжею речонкой”, “мутные” струи которой неотличимы от “прозаической” пасмурной Невы; туда, на невские берега, и переносится в конце концов мысль поэта:

С той поры люблю я, Брента,

Одинокие скитанья,

Частого дождя кропанье

Да на согнутых плечах

Плащ из мокрого брезента,

С той поры люблю я, Брента,

Прозу в жизни и стихах.

Похоже, что подобную “прозаизацию” впечатлений пережил и Чехов во время своего пребывания в Италии в 1891 году. Наблюдавшая его “веницейскую жизнь” Зинаида Гиппиус вспоминала, как спутник Чехова по путешествию Суворин “показывал ему Европу, Италию. Слегка тыкал носом и в Марка, и в голубей, и в какие-то “произведения искусства”. Ироничный и умный Чехов подчеркивал свое равнодушие” и стремился найти такое место, чтобы было “можно где-нибудь на травке полежать!”

Думается, Гиппиус не ошиблась, когда после этого сделала вывод, что у Чехова на “чудеса Европы” сложился “свой, чеховский, взгляд”12 . В контексте ее воспоминаний приобретает особую характерность одно из чеховских выражений в письме к родным, отправленном из Венеции: “Лупит во всю ивановскую дождь. Venezia bella перестала быть bella” (27 марта 1891 года). И настойчивый поиск подмосковного ландшафта (“травки”), и эта “ивановская” могут быть расценены как следы своеобразной трансформации в восприятии Чехова знаменитых европейских чудес на русский лад.

В поэтической традиции ассоциативные связи между Венецией и Петербургом складывались легко и естественно, — Петербург также был городом воды, мостов, дворцов и своих сложившихся легенд. Так, в стихотворении Вяземского “Из фотографии Венеции”, написанном в 1863 или 1864 году, композиционный центр впечатлений составляет ряд образов, представляющих собой характерные приметы города на Неве:

Всё призрачно глядит: и зыбь на влажном лоне,

Как марево глазам обманутых пловцов,

И город мраморный вдоль сжатых берегов,

И Невский сей проспект, иначе Канал-гранде,

С дворцами, перлами на голубой гирлянде <…>

Мир фантастический, причудливый, прелестный!

Кому твои мечты и таинства известны…

В этом описании важна не только прямая ассоциация Канал-гранде с Невским проспектом. В таком изображении Венеция предстает фантастическим, таинственным и призрачным городом, знакомым по “петербургским повестям” Гоголя, петербургским текстам Достоевского. Ей придан колорит, узнаваемый каждым жителем северной русской столицы, да и сама она воспринята как будто через призму сознания целого ряда мечтателей Достоевского — героев “Белых ночей”, “Слабого сердца”, “Петербургских сновидений”, “Подростка”. Герой романа “Подросток” говорил: “…замечу, что считаю петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре, — чуть ли не самым фантастическим в мире <…> Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: “А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот <…> город, подымется с туманом и исчезнет как дым <…> может быть, все это чей-нибудь сон <…> Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится, — и все вдруг исчезнет””.

Такими же приметами наполняется образ Венеции в стихотворении Николая Гумилева, написанном уже в 10-е годы ХХ века:

Этот город воды, колоннад и мостов,

Верно, снился тому, кто, сжимая виски,

Упоительный опиум странных стихов,

Задыхаясь, вдыхал после ночи тоски.

Восприятие Венеции здесь явственно перекликается с восприятием Петербурга героем “Подростка” — как “сна”, способного исчезнуть с пробуждением спящего.

Автограф этих стихов Гумилева был сохранен Анной Ахматовой, — в этом видится определенная жизненная справедливость и литературная закономерность. Ахматова заняла свое место в отечественной культуре как поэт, связавший разные эпохи и разные имена — “От императора до Блока, от Пушкина до Кузмина”, как определил протяженность этой связи в стихах ее памяти Ярослав Смеляков. Фактически же временной и именной контекст творчества Ахматовой несравненно обширнее. “Ахматова явно берет на себя ответственность за эпоху, за память умерших и славу живущих”13 , — еще в 1927 году сделала запись в своем дневнике Л. Гинзбург. В этом отношении особенно показательно итоговое ее произведение, от начала до конца, как считал сам автор, “продиктованное Музой”, — “Поэма без героя”. “Это, несомненно, одно из самых “литературных” произведений мировой художественной письменности”14 , — справедливо утверждал Лихачев. Наряду с голосами классиков — “от античности до ХХ ве-

ка” — здесь “слышны голоса современников — Блока, Гумилева, Мандельштама, Кузмина, Андрея Белого, Брюсова, Хлебникова”15 и многих других; серебряный век смыкается с эпохами Петра I и Достоевского:

В Летнем тонко пела флюгарка,

И серебряный месяц ярко

Над серебряным веком стыл <…>

И, царицей Авдотьей заклятый,

Достоевский и бесноватый,

Город в свой уходил туман...

Петербургским ассоциациям в этом широчайшем литературном контексте принадлежит особая роль. Первая часть трехчастной поэмы имеет тот же подзаголовок, что и пушкинская поэма “Медный всадник”, — “Петербургская повесть”; эпиграфом к третьей части поставлена строчка из “Медного всадника”: “Люблю тебя, Петра творенье!” Рассмотревший один из аспектов темы “Ахматова и Петербург” Лихачев отмечал: ““Поэма без героя” насыщена огромным количеством перекрещивающихся ассоциаций с произведениями литературы, главным образом посвященных теме Петербурга”. “Характерно, что все произведения о Петербурге, с которыми связана “Поэма без героя”, в свою очередь, соединены между собой теснейшими ассоциативными связями. “Поэма без героя” — развитие единой “петербургской саги””16 .

В эту характерную “ассоциативную литературность” (Лихачев) органично вплетаются венецианские и гофмановские мотивы. В первой части в новогоднюю петербургскую ночь вторгается карнавал, словно перенесенный из “Венеции дожей”:

И я слышу звонок протяжный,

И я чувствую холод влажный,

Каменею, стыну, горю…

И, как будто припомнив что-то,

Повернувшись вполоборота,

Тихим голосом говорю:

“Вы ошиблись: Венеция дожей —

Это рядом…”

А вместе с ним разыгрывается “полночная гофманиана”, неотличимая от “петербургской чертовни”:

Ту полночную гофманиану

Разглашать я по свету не стану <…>

За окошком Нева дымится,

Ночь бездонна и длится, длится —

Петербургская чертовня…

Венецианские ассоциации возникают и во второй части “Поэмы без героя”, где “будущее” всех — и автора, и героев — уже превратилось в “прошлое”:

Между “помнить” и “вспомнить”, други,

Расстояние, как от Луги

До страны атласных баут.

Баута — это венецианская шапочка с капюшоном, так что “страна атласных баут” — это метонимия Венеции; расстояние до нее как от Луги, так и от любой другой точки России неизмеримо велико, — но только не от Петербурга: в Петербурге “Венеция дожей — это рядом…”

В “петербургской повести” Ахматовой мотив “Венеции рядом” получает лирическое и драматическое разрешение. Попутно отметим, что тот же мотив содержит в себе и большие комические возможности — например, в новелле О. Генри “Грошовый поклонник” из сборника “Голос большого города” именно представление о “Венеции рядом” определяет неожиданную юмористическую развязку сюжета. Но у Ахматовой и ее поэтических собратьев любые юмористические вариации на эту тему представляются совершенно невозможными. Если в их творчество и проникали элементы комического, то отнюдь не юмор, а гротеск и сатира. Именно к этим средствам прибегает Александр Блок в своем знаменитом стихотворении “Незнакомка” (1906), адаптирующем популярные венецианские мотивы применительно к петербургским окрестностям начала ХХ века:

И каждый вечер, за шлагбаумами,

Заламывая котелки,

Среди канав гуляют с дамами

Испытанные остряки.

Над озером скрипят уключины

И раздается женский визг,

А в небе, ко всему приученный,

Бессмысленно кривится диск.

Такое описание воспринимается как петербургский вариант Венеции, искаженной кривыми отражениями: на месте дворцов встают прозаические шлагбаумы, зеркальные каналы превращаются в канавы, поющие гондольеры перевоплощаются в пошлых остряков, а романтические красавицы — в непристойно визжащих женщин. Легкое скольжение проворных гондол сменяется раздражающим скрипом уключин. И наконец, один из важнейших образов — многократно воспетая поэтическая луна (вариант: золотой Веспер) деформируется в бессмысленно кривящийся диск — своего рода эмблему деформированного времени и пространства. Чем не очередная “полночная гофманиана”, разыгрываемая в новейшем петербургском хронотопе!

Образ искаженного небесного светила становится символом восприятия новой действительности не только у Блока, но и у многих его современников. В творчестве Блока этот образ будет варьироваться, причем, что особенно важно, повторится в стихах, определенно сориентированных на Пушкина, сопоставимых с пушкинским наброском о доже и догарессе. В цикле “Жизнь моего приятеля” (1913—1915), составленном из восьми стихотворений и включенном в состав более крупного цикла “Страшный мир”, второе стихотворение созвучно пушкинскому четверостишию в той его версии, которая известна по суворинскому и некоторым другим изданиям:

В голубом эфира поле

Блещет месяц золотой.

Старый дож плывет в гондоле

С догарессой молодой.

Блок отзывается на это четверостишие, изображая своего современника:

Поглядите, вот бессильный,

Не умевший жизнь спасти,

И она, как дух могильный,

Тяжко дремлет взаперти.

В голубом морозном своде

Так приплюснут диск больной,

Заплевавший всё в природе

Нестерпимой желтизной.

Во второй строфе стихов Блока сохранены и пушкинские начальные слова “В голубом…”, и пушкинская ритмика, и пушкинская рифма. Но при этом эпитет золотой сменяется отталкивающей желтизной, а вместо молодой подбирается созвучие больной. Пушкинское начало, пересекаясь с современным “страшным миром”, превращается в жуткую фантасмагорию. В нее втягиваются и аллюзии на Достоевского, в поэтике которого желтый цвет враждебен человеку и доминирует в петербургских картинах в романе “Преступление и наказание”. И с другой стороны, в нее уже вхожи реалии мира Владимира Маяковского, поддержавшего блоковский образ “заплевавшего всё в природе” лунного диска собственным сравнением звезд с “плевочками” в декларативном стихотворении “Послушайте!”. В блоковском четверостишии сопрягаются два столетия, смыкаются, говоря его же формулировками, “начала и концы”, “ад и рай” (“Возмездие”). Стремясь адекватно выразить экспрессивность нового времени, Блок не отказался от узнаваемой пушкинской формы.

“Экспрессивность в поэзии может быть двух родов: экспрессивность восприятия действительности и экспрессивность выражения”, — писал Лихачев17 . В тот же год, когда Блок оформил цикл “Жизнь моего приятеля”, Маяковский выразил свое восприятие действительности в поэме “Флейта-позвоночник” (1915) в следующих образах:

Версты улиц взмахами шагов мну.

Куда уйду я, этот ад тая!

Какому небесному Гофману

Выдумалась ты, проклятая?!

По экспрессивности восприятия “небесная гофманиана” Маяковского вполне сопоставима с тем, что творится “в голубом морозном своде…” в стихотворении Блока. Различает же их экспрессивность выражения: Маяковскому важно продемонстрировать отказ от пушкинской формы, Блоку — сохранить ее в изменившемся мире. Результат творческого намеренья Блока парадоксален: именно близость блоковского отрывка “В голубом…” к пушкинскому наброску о доже и догарессе делает столь разительным контраст их содержания. В результате происходит не сближение двух поэтических миров, а стремительное отдаление одного от другого; расстояние между ними не сокращается, а безмерно раздвигается. Мера этой протяженности выработана самой поэзией: как от “помнить” — до “вспомнить”; как от Луги — до “страны атласных баут”; как от “морозного свода” над скованной льдами Невой — до адриатического эфира над плывущей “таинственной гондолой”.

**Список литературы**

1 Пушкин А. С. Соч. в 6 тт. Т. 1. СПб., 1859. С. 583.

2 Пушкин А. С. Соч. в 10 тт. Т. 3. СПб., 1887. С. 236.

3 Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 тт. Т. 2. М., 1959. С. 617.

4 Пушкин А. С. Соч. в 3 тт. Т. 1. М., 1985. С. 594.

5 См.: Лацис А. Загадка чернового листка // Известия. 1987.

8 января; Чернов Андрей. Стихи из ноосферы, или Как Пушкин смеется над нами // Литературная газета. 1996. 14 февраля.

6 Сарнов Б. Ганч или кич? // Вопросы литературы. 1987. № 5.

С. 218.

7 Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 19 тт. Т. 3. Кн. 2. М., 1997. С. 1293.

8 Лотман Ю. М. Роман А.С.Пушкина “Евгений Онегин”: Комментарий. Л., 1983. С. 172—173.

9 В. В. Набоков: Pro et contra / Сост. Б. Аверина и др. СПб., 1997. С. 112.

10 Энциклопедический словарь. Т. XXXV. СПб.: изд. Брокгауза—Ефрона, 1902. С. 266.

11 См.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 тт. Письма в

12 тт. Т. 5. М., 1977. С. 366—367.

12 Гиппиус Зинаида. Благоухание седин // Путешествие к Чехову. М., 1996. С. 525.

13 Гинзбург Л. Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки. Л., 1987. С. 177.

14 Лихачев Д. С. Избр. работы в 3 тт. Т. 3. Л., 1987. С. 342.

15 Лосиевский Игорь. Анна Всея Руси. Жизнеописание Анны Ахматовой. Харьков, 1996. С. 117.

16 Лихачев Д. С. Указ. изд. С. 347, 346.

17 Лихачев Д. С. Указ. изд. С. 384.