



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo**

**Graduate School**

**Dottorato di ricerca**

**in Lingue, Culture e Società**

**Ciclo 24**

**Anno di discussione 2011**

***Il testo veneziano nella poesia russa del Novecento***

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-LIN/21

Tesi di Dottorato di **Alina Kunusova**, matricola 955902

**Coordinatori del Dottorato**

**Prof. Isaev G.G.**

**Prof.ssa Possamai D.**

**Tutore del Dottorando**

**Prof. ssa Egorova O.G.**

**Co-tutore del Dottorando**

**Prof. ssa Giaquinta R.A.**

ФЕДЕРАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«АСТРАХАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
UNIVERSITÀ CA FOSCARI DI VENEZIA

*На правах рукописи*

КУНУСОВА АЛИНА НАГИЕВНА

**ВЕНЕЦИАНСКИЙ ТЕКСТ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА**

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание учёной степени  
кандидата филологических наук  
по специальности 10.01.01 – русская литература

**Научные руководители:**  
доктор филологических наук,  
профессор О.Г. Егорова

доктор филологии, доцент  
Р.А. Джакуинта

**Астрахань–2011**

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ГЛАВА 1. ВЕНЕЦИАНСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ: ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ И РУССКАЯ ТРАДИЦИИ.....	17
1.1. Особенности русского венецианского претекста.....	17
1.2. Парадигма петербургского текста в поэтической венециане .....	38
ГЛАВА 2. ТОПИКА РУССКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ВЕНЕЦИАНЫ XX ВЕКА.....	56
2.1. Художественное пространство Венеции в русской лирике.....	56
2.2. Феномен смертности в венецианском тексте русской поэзии XX века.....	78
2.3. Алиментарные и анималистические мотивы и образы поэтической венецианы XX века .....	104
ГЛАВА 3. ПРИНЦИПЫ МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ В ВЕНЕЦИАНСКОМ ТЕКСТЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА .....	124
3.1. Семантика цветообозначений в русской литературной венециане	124
3.2. Функции экфрасиса в русских поэтических текстах о Венеции .....	144
3.3. Стилиевые маркеры венецианского текста.....	156
Заключение.....	168
Список литературы .....	175
Приложение.....	206

## Введение

Одним из приоритетных направлений исследований современного литературоведения считается изучение городского текста. Истекшее десятилетие XXI века характеризуется мощным научным потенциалом в области имагологии – науки, объектом изучения которой выступает город как экспликация культурных и материальных артефактов человеческого общества.

Активный интерес к изучению города возник в конце XIX столетия на Западе. Этот феномен становится предметом исследования истории, философии, семиотики, социологии, культурологии, архитектуры и обоснован в трудах Р. Барта, К. Леви-Стросса, Г. Зиммеля, Я. Шимова, Д. Кларка, Н. Трифта, К. Линча. В работах вышеназванных учёных репрезентантами города стали понятия «семиотика пространства» (Р. Барт), «образ города» (К. Линч), «текст», «код», «знак», «синтаксис», «семантика пространства архитектуры» (Ч. Дженкс) и др. Зарубежные исследования, ориентированные на геоурбанистику, представляют собой не только общетеоретические изыскания междисциплинарного характера (Э. Амин, Н. Трифт, Э. Сойя и др.), но и имеют узколокальную направленность на конкретные города: Прага (Я.В. Шимов), Москва (Н.Г. Калашников), Венеция, Флоренция (Г. Зиммель).

Активный интерес к изучению городского пространства обусловлен, на наш взгляд, интенсивным развитием урбанистики в целом: активизацией промышленности, бурным строительством городов и т.д. Первоначально ассоциируясь с физическим образом архитектурного пространства, восприятие города со временем усложняется в связи с обращением к символике топоса и тем самым привлекает интерес и представителей гуманитарного направления.

Итак, на рубеже XIX – XX веков происходят изменения в восприятии образа города и определение его одним из векторных, концептообразующих понятий в системе пространственных координат цивилизации в целом и человеческой жизни в частности.

Важнейшим теоретико-методологическим ориентиром для изучения феномена города в русской литературе стали работы Р. Барта. Французский семиотик ввёл значимое для литературоведения понятие текстовых кодов, интерпретирующихся как структурообразующие и смыслопорождающие элементы городского текста, которые включают в себя определённые доминанты и коннотации, конституирующие художественное произведение.

В российском литературоведении XX века создаётся достаточно обширное количество научных исследований, охватывающих, как и зарубежная наука, разные аспекты изучения городского пространства: от общетеоретических положений («Образ города в культуре: метафизические и мистические аспекты» С.П. Гурина и др.) до обращения к конкретным локусам («Быль и миф Петербурга» Н.П. Анциферова, «Петербургский текст русской литературы» В.Н. Топорова, «Символика Петербурга и проблемы семиотики города» Ю.М. Лотмана и др.).

В XXI веке научные изыскания, касающиеся образа города, продолжают развиваться в русле общекультурных тенденций: городской топос рассматривается учёными в соотношении с другими пространственными координатами (А.Г. Лошаков «Сверхтекст: семантика, прагматика, типология», Н.Ю. Деткова «Малый провинциальный город как текст культуры»).

Появление большого количества научных работ по изучаемому вопросу характеризуется амбивалентностью их характера. С одной стороны, это позволяет спектрально рассмотреть образ города, а с другой

стороны, вносит некоторые неясности, в частности, в терминологическую систему. Так, отечественное литературоведение характеризуется разнородностью дефинирования понятия «городской текст»: одни учёные (М.П. Гребнева) приравнивают его к локальному; другие именуют его провинциальным (Н.Ю. Деткова); третьи рассматривают в рамках гипертекста с присущими ему всеобъёмностью, гетерогенностью, сложноустроенностью, антиномичностью, пространственной зафиксированностью и способностью порождать новые тексты (Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, М. Визель). Кроме того, существует ряд работ, определяющих городской текст как составляющую сверттекста<sup>1</sup> (Н.Е. Меднис, Н.А. Купина, Г.В. Битенская). На наш взгляд, в большинстве случаев понятия «локальный текст», «сверттекст» и «гипертекст» являются родовыми по отношению к термину «городской текст», а «провинциальный» – видовым. Однако локальный и городской тексты могут выступать и в качестве синонимов, если речь идёт о репрезентации

В нашем исследовании под городским текстом мы, вслед за Л.Г. Кихней и Н.Ю. Шмидт, понимаем «комплекс образов, мотивов, сюжетов, который воплощает авторскую модель городского бытия как специфического феномена культуры» [Кихней, Шмидт, с. 44].

Формирование итальянского интерпретационного кода рассмотрено в рамках литературоведческих исследований как собственно итальянского текста (И.П. Алонцева, Н.П. Комолова, С.Л. Константинова, О.С. Крючкова, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян, Дж. Берти, С. Гардзонио, Э. Ло Гатто, П. Деотто, В. Страда), так и его составляющих: римского (Т.В. Владимирова), флорентийского (М.П. Гребнева), венецианского (Н.Е. Меднис, О.В. Соболева, П. Каццола).

---

<sup>1</sup> Под сверттекстом понимается «совокупность высказываний, ограниченная темпорально и локально, объединённая содержательно и ситуативно, характеризующаяся цельной модальной установкой, достаточно определёнными позициями адресанта и адресата, с особыми критериями нормативного / аномального» [Н.А. Купина, Г.В. Битенская, с. 215]

Интерес к итальянскому тексту обусловлен рядом причин. Одним из таких катализаторов является огромный текстопорождающий потенциал русских поэтов и писателей, начиная с XVIII века.

Непосредственно культурному взаимодействию России и Италии уделяли внимание как отечественные, так и зарубежные исследователи. Значительный вклад в изучение данного вопроса внесли итальянские ученые Дж. Берти, Э. Ло Гатто, в работах которых предлагается обширный перечень российских деятелей культуры, посетивших Италию; отражен интерес русских к эпохе итальянского Возрождения. В научном издании «Русские в Италии» под редакцией профессора В. Страды рассматривается процесс развития итальянской культуры в России. В этот сборник вошли работы славистов, освещавших проблемы русского присутствия на Апеннинском полуострове. Кроме того, в Италии издан библиографический словарь «Русские и Италия», составленный П. Тодескини (под редакцией П. Каццолы). Богатый материал по истории русской культуры и русско-итальянских связей содержится в «Русско-итальянском архиве» под редакцией Д. Рицци. Та же проблематика находится в фокусе научных изысканий П. Деотто («Итальянский контекст в русской литературе XIX – начала XX века»; «Материалы для изучения итальянского текста в русской культуре», «Un viaggio per realizzare un sogno. L'Italia e il testo italiano nella cultura russa»).

Изучению культурных взаимоотношений между Россией и Италией уделялось большое внимание ещё советскими исследователями. В этом контексте в первую очередь следует выделить имена П. Анциферова, его преемника И. Гревса. Кроме того, значительный вклад в исследование данной проблематики внесли Д.Д. Благой, З.М. Потапова, И.И. Пищальников и др.

Изучение локальных текстов итальянской «принадлежности» в современном литературоведении прежде всего сфокусировано на двух городах: Риме и Венеции. Особое внимание исследователей обращено и на совокупность текстов о Флоренции в русской словесности. Однако в современной российской науке флорентина не приобрела ещё статус текста и рассматривается в рамках мифа. Кроме того, в литературоведческом фокусе оказался и другой итальянский город: к исследованию текстов о Равенне в русской литературе обращается итальянский славист П. Деотто. В литературно-географической парадигме итальянского текста особое место отводится венецианскому тексту – кругу произведений, в которых представлена система образов, тем, идей, сюжетов и мотивов, так или иначе связанных с Венецией. В отечественной науке для дефинирования венецианского литературного текста предложен термин «венециана» (Н.Е. Меднис), впоследствии ставшего основой для образования новых терминов для других пластов итальянского текста: римлиана (Т.Л. Владимирова), флорентина (М.П. Гребнева).

Место венецианы в иерархии текстов об Италии неоднозначно. С одной стороны, она (наряду с римским, флорентийским, равеннским пластами) представляет собой часть общеитальянской системы; с другой – в силу особой семиотической маркированности имени самого города – выступает в качестве автономной единицы, внутренняя иерархичность которой неоспорима. Так, в составе венецианского текста можно выделить ряд его многоаспектных субтекстов, также, в свою очередь, претендующих на автономность: 1) хронологический, основанный на разграничении текстов по временному признаку (по историческим и литературным эпохам); 2) видовой, базирующийся на детерминировании литературного, музыкального, графического, кинематографического пластов венецианского текста; 3) национальный, предполагающий разделение

текстов по ментальной культуре (русской, итальянской, американской, французской, немецкой и др.); 4) персональные тексты, демонстрирующие своеобразие авторского видения Венеции (венецианский текст А. Шенье, Д.Г. Байрона, И. Гёте, А. Пушкина, А.Ахматовой, О. Мандельштама, И. Бродского, Е. Рейна и др.).<sup>2</sup> Однако несмотря на приобретённый статус самостоятельного городского текста венецианский текст не может абстрагироваться от итальянского и априори рассматривается в русле его тенденций и особенностей становления как антиномия части и целого. В связи с этим представляется уместным рассматривать не только венецианский претекст, но и специфику рецепции образа Италии в художественных произведениях. Изучение феномена венецианского текста в отечественном литературоведении, несмотря на обширный текстовый материал и его безусловную культурную ценность, носит фрагментарный характер и требует монографического исследования. В работах Т.В. Цивьян, О.В. Крюковой, Н.Е. Меднис, С.Л. Константиновой и др. задача системного изучения проблемы не решена в полной мере. Генезис отдельных составляющих итальянского текста представлен в исследованиях монографического плана (О.В. Соболева, М.П. Гребнева, Т.В. Владимирова), однако ряд вопросов, раскрывающих художественные особенности русской поэтической венецианы XX века, остается открытым. Так, практически не исследовано взаимодействие петербургского и венецианского мифов в русской лирике XX века, а наблюдения, характеризующие топические единицы венецианского текста, которые отмечались в предшествующих работах, носят эпизодический характер и нередко сводятся к констатации факта. Описание сигнатур венецианского текста не сопровождается достаточно развернутым аналитическим комментарием, а также выявлением их функциональной значимости в

---

<sup>2</sup> В основе нашей типологической парадигмы венецианского текста лежит классификация, предложенная Н.Е. Халитовой.

формировании литературного мифа о Венеции. Между тем выявление константных элементов венецианского текста русской поэзии XX века существенно расширяет представления о семантике и поэтике как отдельных авторских произведений, так и «венецианской» лирики в целом. Подобный системный взгляд на художественную природу текста позволяет определить новые возможности его интерпретации, способствует раскрытию его своеобразия с точки зрения проблемы структурного единства.

В свете сказанного **актуальность** диссертационной работы определяется потребностью расширения контекста поэтической венецианы кругом малоисследованных авторов; необходимостью монографического описания русского венецианского поэтического текста XX века в связи с недостаточной изученностью заявленной проблематики.

**Объектом** исследования являются «венецианские» произведения русской лирики XX столетия.

**Материалом** исследования послужили стихотворения, наиболее репрезентативные с точки зрения описания венецианского текста. Полнота и объективность анализа поэтической картины определяется рядом факторов. Во-первых, к нашему исследованию привлечено около ста пятидесяти лирических произведений более шестидесяти авторов. Кроме того, в работе анализируется венецианский текст как наиболее известных поэтов XX века (А. Ахматова, А. Блок, И. Бродский, В. Брюсов, И. Бунин, М. Волошин, Н. Гумилёв, В. Иванов, М. Кузмин, О. Мандельштам, Д. Мережковский, Б. Пастернак, И. Северянин, С. Соловьёв и др.), так и творчество авторов, находящееся на периферии современных исследований (С. Андреева, М. Анисимова, Е. Рейн, Д. Смагин, М. Шмулевич, А. Пурин, В. Перельмутер, В. Комаровский, А. Гейнцельман, В. Марков, А. Радашкевич, С. Шервинский и др.).

Дополнительным материалом стал корпус разностилевых и разножанровых текстов мировой литературной венецианы, в том числе русских произведений XVII–XXI веков.

В качестве **предмета** исследования выступают константные элементы венецианского поэтического текста XX века.

**Цель** работы заключается в выявлении сигнатур венецианского текста русской поэзии XX века как многомерного, гетерогенного, но целостного феномена отечественной культуры.

Реализация поставленной цели потребовала решения следующих исследовательских **задач**:

- установить признаки венецианского текста, позволяющие определить корпус произведений русской поэзии XX века, формирующих его единство;
- рассмотреть систему образов и мотивов «венецианской» лирики XX века;
- исследовать особенности рецепции Венеции в русской поэзии прошлого столетия, обозначив специфику её контекстного соотнесения с петербургским мифом как типологически схожим с венецианским;
- выявить доминирующие приёмы миромоделирования в русской «венецианской» поэзии XX века;
- проследить эволюцию образа Венеции в русской поэзии XX века в контексте эстетики реализма, модернизма и постмодернизма.

**Теоретическая значимость** диссертационного исследования определяется тем, что оно способствует расширению представлений об историко-литературном процессе XX века; позволяет вписать «венецианскую» поэзию прошлого столетия в контекст предшествующих этапов становления венецианского текста и наметить перспективные позиции современной литературной венецианы. В диссертации

дифференцированы понятия «венецианское пространство», «венецианский текст» и «венецианский миф».

**Практическая значимость** диссертации заключается в том, что материалы исследования могут быть использованы при чтении основных вузовских курсов, элективных курсов, посвящённых проблемам литературы XX века и творчеству отдельных писателей заявленного периода.

**Научная новизна** исследования определяется системным подходом к анализу венецианской топики и приёмов создания венецианского мифа. Кроме того, в научный оборот вводится понятие «алиментарный», позволяющее восполнить терминологическую лауну при дефинировании образов еды и питья в художественных произведениях.

**Методология** исследования обусловлена характером поставленных в диссертации задач и опирается на системный подход к изучению литературы, который реализуется путем использования совокупности историко-типологического, сравнительно-исторического методов, а также элементов структурного, мотивного и интертекстуального анализа. Многообразие методов определяется гетерогенной сущностью венецианского текста русской поэзии XX века. Методологической базой для осмысления этого феномена стали теоретические труды в области рецепции городского пространства в литературе (Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян); исследования, посвящённые проблематике определённых локальных текстов (В.В. Абашев, О.Б. Лебедева, Л.С. Прохорова, В.Н. Топоров, А.С. Янушкевич), научные изыскания в области моделирования итальянского текста (Т.Л. Владимирова, М.П. Гребнева, С.Л. Константинова, С. Гардзонио, П. Деотто, Д. Рицци), а также работы по изучению русской литературной венецианы в разных аспектах (Н.Е. Меднис, О.В. Соболева, Дж.П. Хинрикс).

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Венецианский текст русской поэзии XX века является литературным феноменом, представляющим собой совокупность произведений различных жанров, связанных отношениями проблемно-тематического единства. Поэтическая венециана генетически восходит к итальянскому тексту в соответствии с литературно-географической парадигмой. Художественное пространство венецианского текста не ограничивается одноимённым топонимом, включая в себя все имплицитные «географические» и «культурные» сигнатуры водного города. Феномен венецианского текста в русской поэзии прошлого века представлен следующими уровнями: рецептивным (создание образа Венеции в русской лирике указанного периода); интертекстуальным (присутствие в «венецианских» произведениях маркированных отголосков «чужого слова» в форме цитат, аллюзий и реминисценций); архетипическим (наличие в «венецианской» лирике мифологических образов, сюжетов и мотивов).

2. Русская поэтическая венециана XX века представляет собой сложное явление, характеризующееся рядом бинарных оппозиций: антиномичностью и синтетичностью, эскизностью и целостностью, мифопоэтичностью и фактографичностью. Её мотивно-образный репертуар конституируется рядом «общих мест», лежащих в основе литературного мифа о Венеции. Центральными из них являются образ воды и смежные с ним – луны и зеркала. Кроме того, венецианский топос семантизируется мортальным мотивом, в качестве репрезентанта которого выступает образ гондолы. Антонимичный мотиву угасания витальный мотив в русском венецианском поэтическом тексте реализуется в гендерных, анималистических и алиментарных образах.

Концептообразующими для декодирования венецианского мифа в русской ментальной культуре выступают мотивы карнавала и маскарада. Урбанистический топос Венеции представлен всеми конституэнтами русской венецианы, определяющими особый, «инакий» колорит города (площадь Сан-Марко, Кампанила, кафе «Флориан», вапоретто и др.).

**3.** Осмысление Венеции в русской поэзии транслируется посредством оппозиции «своё – чужое». Одним из специфически русских национальных вариантов восприятия поэтической Венеции является раскрытие образа итальянского города сквозь призму мифа о Петербурге. Параллелизация обоих топосов наблюдается на разных уровнях: от когнитивной установки «Петербург – Северная Венеция» до включения (имплицитного и эксплицитного) образа российского города в канву лирических произведений о Венеции. Бесспорная аттрактивная сущность Венеции как «инакого» города, с одной стороны, и отсутствие возможности эмпирического соприкосновения с ней, с другой, вызвали потребность в создании особого типа стихотворных произведений, которые базируются на так называемой «врождённой идее» о Венеции – представлениях об итальянском городе на основе всего объёма имплицитной информации, сопровождающей фоновые знания поэтов. Восприятие компонента иноментальной культуры в парадигме русского мировоззренческого вектора позволяет расширить семантико-символические границы венецианского текста, определить его национальное своеобразие и обозначить место в мировой литературной венециане.

**4.** Специфика венецианского текста в русской поэзии XX века формируется благодаря основным приёмам моделирования картины

мира. Символическая многомерность образа Венеции эксплицируется посредством его колористических модификаций, создающих инварианты смысловой организации венецианского текста. Культурно-географические особенности городского пространства реализуются в венецианском тексте включением в его состав архитектурного и живописного экфрасиса. Фактографичная и мифопоэтическая реальности венецианского топоса в русской лирике прошлого века создаются благодаря активному использованию топонимов и антропонимов, а также особых стилевых маркеров, являющихся инвариантными в текстовом единстве поэтической венецианы на фонетическом (приёмы звукописи), лексическом (метонимические образы, музыкальные аллюзии), синтаксическом (принцип каталога и амплификации) уровнях.

5. Динамика модификации и трансформации структурных компонентов венецианского текста иллюстрирует основные тенденции и закономерности развития русской литературы указанного периода. Художественное воплощение образа Венеции в поэтических произведениях анализируемого периода определяется следующими векторами: от фактографичности и детализированности описаний в русле реалистической концепции творчества; символизации, мифологизации, с одной стороны, и полигенетичности пространства, с другой, свойственных модернистской эстетике, – к деканонизации венецианского мифа, его нарочитому «обытовлению» и травестированию в духе постреалистической и постмодернистской игры с читателем.

**Апробация результатов исследования.** Основные положения диссертации обсуждались в рамках зональной (Астрахань, 2010) и

международных (Астрахань, 2010; Новосибирск, 2011; Москва, 2010; Москва, 2011; Гранада, 2011) конференций. По теме исследования опубликовано 15 работ.

**Структура и объём диссертации** обусловлены целью и задачами исследования. Работа состоит из введения, трёх глав, заключения, библиографического списка и приложения, представляющего собой перечень произведений, составляющих корпус венецианского текста русской поэзии XX века.

# ГЛАВА 1. ВЕНЕЦИАНСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ: ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ И РУССКАЯ ТРАДИЦИИ

## 1.1. Особенности русского венецианского претекста

Исследование корпуса текстов о Венеции в русской литературе, анализ соответствующих научных трудов позволил нам сделать вывод о том, что о венецианском тексте как о зарождающемся эстетико-культурном явлении можно говорить уже с конца XVII – начала XVIII веков. Одним из первых документальных свидетельств тому – путевые заметки видного государственного деятеля того времени П.А. Толстого «Путешествие стольника П.А. Толстого по Европе 1697 – 1699 гг.», в которых есть упоминания о необычном итальянском городе. Кроме того, «Записки» (1743 – 1810) Е. Дашковой, «Похвала Ижерской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу» (1752) В. К. Третьяковского, «Венецианская монахиня» (1758) М.М. Хераскова, «Итальянские письма» (1785) Д.И. Фонвизина, «Повесть о Францеле Венециане» неизвестного автора (конец XVIII века) также вписаны в претекст, заложивший фундамент современной русской литературной венецианы.

В русской словесности XVIII века складывается образ Венеции как города-чуда («Венеция – место зело великое и *предивное*<sup>3</sup>...» [Толстой, с. 45]; «Мы теперь в Венеции. Город *пречудный*» [Фонвизин, т. II, с. 548]). Поэзия М.Н. Муравьёва имплицитно отсылает нас к Венеции, представляя взору читателя венецианское искусство в образах зеркала, Данте, Рафаэля и Тициана. Однако восторженные отклики в текстах о Венеции того периода сменялись порой негативным импульсом. Например, в драме М.М. Хераскова «Венецианская монахиня» поднимался вопрос о политической нетолерантности города, о его строгих законах; Д.И. Фонвизин отзывался о Венеции как о городе, не приспособленном

---

<sup>3</sup> Здесь и далее курсив наш – А.К.

для жизни, обрамляя свои мысли словами с эмоционально-окрашенной (негативной) оценкой: «Первый вид Венеции, подъезжая к ней морем, нас очень удивил; но скоро почувствовали мы, что из доброй воли *жить здесь нельзя*. Вообрази себе людей, которые живут и движутся на одной воде, для которых вся красота природы совершенно *погибла* и которые, чтоб сделать два шага, должны их переплыть. Сверх же того, город сам собою *безмерно печален*. Здания старинные и *черные*; многие тысячи гондол выкрашены *черным*, ибо другая краска запрещена. Разъезжая по Венеции, представляешь *погребение*, тем наипаче, что сии гондолы на *гроб* походят и итальянцы ездят в них лежа. *Жары*, соединяясь с *престрашною вонью* из каналов, так *несносны*, что мы больше двух дней еще здесь не пробудем» [Фонвизин, т. II, с. 549].

Образ Венеции в русской литературе XVIII века не однозначен и многолик, что, несомненно, послужило стимулом для его дальнейших поэтических и прозаических интерпретаций.

Начало XIX века для России ознаменовалось войной с Францией, в результате которой туристические поездки в Италию были прекращены на два десятка лет, однако интерес к Италии не угасал, проявляясь в тотальном увлечении итальянской оперой. Рецепция Италии в русской литературе этого периода носила опосредованный характер: миф о стране создавался, прежде всего, с опорой на западноевропейскую культуру. Популярность переводных произведений представителей романтического направления в литературе привела к формированию культа данной страны и появлению в связи с этим целого ряда поэтических и прозаических интерпретаций образа Италии. Особую роль в таком опосредованном восприятии Италии сыграли произведения Д.Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда», «Венеция», «Беппо» и другие. По справедливому замечанию Н.Е. Меднис, «Байрон одним из первых указал на

венецианский литературный пратекст, который во многом определил становление венецианы XIX-XX веков» [Н.Е. Меднис]:

*Венецию любил я с детских дней,  
Она была моей души кумиром,  
И в чудный град, рожденный из зыбей,  
Воспетый Радклиф, Шиллером, Шекспиром,  
Всецело веря их высоким лирам,  
Стремился я, хотя не знал его»* (Перевод В. Левика).

Рецепция итальянского города в творчестве английского поэта определила развитие русского венецианского текста. В стихотворениях Д.Г. Байрона город проявляет женские черты, демонстрируя легкомысленность, некую распущенность, праздность, губительную силу, о чём свидетельствует В.М. Жирмунский: «Пышные народные празднества, карнавалы, не прекращающиеся полгода, концерты, опера, театр, свобода нравов, непривычная для изгнанника из пуританской Англии, лёгкое и бездумное отношение к жизни, а главное – к любви – всё это находит отражение в [его] поэзии» [Жирмунский, с. 197]. Подобная традиция «порочного» изображения итальянского города, начатая Д.Г. Байроном, имеет продолжение в мировой литературной венециане XX столетия. Особенно активно это проявляется в новелле немецкого писателя Т. Манна «Смерть в Венеции»: «Удушливая, нестерпимая жара стояла на улицах, воздух был так плотен, что запахи, проникавшие из домов, лавок, харчевен, масляный чад, облака духов и так далее клубились в нём, не рассеиваясь <...> Толчея на тесных тротуарах раздражала, а не развлекала Ашенбаха. <...> Липкий пот выступил у него на теле, глаза отказывались видеть, грудь теснило, его бросало в жар, то в холод, кровь стучала в висках. Спасаясь от сутолоки деловых улочек, он уходил по мостам и кварталы бедноты. Там его одолели нищие, он задышался от тошнотворных

испарений каналов» [Манн, с. 483]. «Город <...> болен и, как куртизанка, какую он представляет собой, скрывает свою болезнь из корысти. Этот город – красота, которая заманивает и убивает» [Манн, с. 149], – резюмирует своё «венецианское» восприятие немецкий писатель.

Русская литературная Венеция, кумулированная немецко-французско-английским наследием, приобрела специфически национальные черты. Рецепция образа итальянского города отечественными литераторами характеризуется, начиная с XIX века, двухвекторной тенденцией с диаметрально противоположной оценкой: Венеция как порочная куртизанка и Венеция как милая возлюбленная, причём негативная коннотация соотносится с мотивами смерти, забвения, угасания, разочарования, а положительная – с мотивами страстного стремления в Италию и преклонения перед Западом. Субстратными элементами земного рая являются некоторые флористические образы (лимоны, мирты, лавры), музыкальные мотивы (напев Торкватовых октав), «позитивные» времена года (весна, лето), яркие, но не агрессивные цвета (голубое небо, «золотая» Венеция). Наряду с идеализированным в русской литературе складывается противоположный образ Венеции, полной тайн, магии и смерти.

Романтически-патетическая рецепция данного западноевропейского топоса объясняется также и характером российско-итальянских взаимоотношений. «На протяжении веков произведения итальянского искусства служили образцом для подражания, а итальянцы, в том числе венецианцы, были авторитетными учителями в области архитектуры, живописи, музыки, литературы» [Халитова, с. 260].

Литературный диалог между Россией и Италией, актуализированный несколько столетий назад, продолжает быть активным, находя новые или развивая уже заявленные формы. Одним из первых свидетельств

восприятия Италии как культурного пространства стали литературные памятники, датированные XV веком («Хождение во Флоренцию», «Заметка о Риме», «Сказание о Флорентийском соборе» и др.), написанные в связи с конкретными историческими событиями, в частности, во времена Ферраро-Флорентийского собора 1438 года, имевшего целью создать Союз церквей. Рецепция Италии формировалась сквозь призму различных исторических событий и дипломатических отношений, связывавших две страны на протяжении нескольких веков и, как следствие, реализовывалась в произведениях русской словесности. Так, одним из условий порождения текстов об Италии стало осмысление «своего» и «чужого» пространства как категории культуры. Культурный обмен такого рода, по словам Ю.М. Лотмана, протекает двойственно: «с одной стороны, возникает в голове “чужой”, носитель другого сознания, а, с другой стороны, происходит интериоризация “чужого” внутри своего мира, порождающая свой образ “другого”» [Лотман, с. 117]. По такому же принципу формируется итальянский текст в русской литературе, который, вслед за Н.Е. Меднис, определяется нами как «сложная система интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [Меднис, с. 21].

Образ Италии в русской литературе создавался как сквозь непосредственное восприятие городов и значимых достопримечательностей Апеннинского полуострова, так и сквозь призму стереотипов культурной памяти народа, обусловленных «врождённой идеей»<sup>4</sup>. Итальянский текст русской литературы обращён не только к Италии в целом, но и к отдельным её городам. На наш взгляд, появление и

---

<sup>4</sup> Истоки теории «врождённой идеи» были обозначены Платоном, развивающим концепцию «знания как припоминания». В настоящее время под «врождёнными идеями» подразумеваются те представления и знания, которые не могут быть приобретены (например, аксиомы, моральные ценности, образы, сопряжённые с ментальностью народа).

самостоятельное художественное развитие узколокальных (с географической точки зрения) городских текстов внутри итальянского обусловлено исторически и политически сложившейся автономностью регионов и провинций Апеннинского полуострова. Данная особенность Италии не могла не быть отмечена и нашими соотечественниками: «Эта резкость пределов, определённая характеров, самобытная личность всего – гор, долин, страны, города, растительности, населения каждого местечка – одна из главных черт и особенностей Италии... Какая огромная разница в характере Пиэмонты и Генуи, Пиэмонты и Ломбардии; Тоскана несколько не похожа ни на северную Италию, или на южную, переезд из Ливурны в Чивитавеккию не меньше резок, как переезд из Террачины в Фонды» [Герцен, т. III, с. 113].

Катализатором неугасаемого в течение нескольких столетий интереса к рецепции художественного образа Италии в русской литературе является лирика А. Шенье, А. Ламартина, романы и повести Ж. Санд («Консуэло»), Ж. де Сталь («Коринна, или Италия»), произведения О. де Бальзака, А. Стендаля, О. Шатобриана и других представителей французской литературы. Ключевыми медиаторами в процессе трансляции итальянского мифа на русскую почву стали также немецкие романтики: И.-В. Гёте («Годы учения Вильгельма Мейстера», «Итальянское путешествие», «Kennst du das Land...»), «Венецианские эпиграммы»), К. Ф. Мориц («Путешествия немца по Италии с 1786 по 1788 год в письмах»), В.Г. Вакенродер («Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного»), Л. Тик («Странствия Франца Штернбальда») и другие литераторы.

В начале XIX века весь мир оглушило известие о том, что Венеция уходит под воду. Это предположение было высказано французскими учёными в 1810 году и не могло не найти отклик в русской литературе.

Одними из ранних произведений данного периода, в которых мы находим отсыл к венецианской теме, являются «Сонет» (1822) А.А. Дельвига («Я плыл один с прекрасною в гондоле...»); «Бейрон в темнице» (1822) П.А. Габбе («И ты, о славный град тиранския свободы, / Супруга Адрии, на океане Рим, Венеция! / Тебя, неся на жертву годы, / Я посвящал мечтам моим») и др. Одним из значимых стихотворений данного этапа стало произведение И. Козлова «Венецианская ночь» (1825), написанное вне эмпирического соприкосновения с Венецией.

*Венецию любил я с детских дней*

<...>

*И в чудный град, рожденный из зыбей,*

<...>

*Стремился я, хотя не знал его. –*

отметил Дж.-Г. Байрон в «Паломничестве Чайльд-Гарольда». Тезис П. Перцова о том, что «каждый из нас, не бывая в Венеции, знает Венецию...» (П. Перцов, 1905), был характерен для русской венецианы того периода и нашёл подтверждение в XX веке. Так, венецианская топика конституировалась не только поэтическими впечатлениями от Венеции реальной, но и создавалась на основе рефлексий о Венеции «умопостигаемой». А. Кара-Мурза, который ссылается на размышления П. Перцова и Платона, именуется данное понятие «врождённой идеей», дефинируя его как то, что «человек знает и ощущает как-то «сам собой», хотя узноано это не им, а его отцом, дедом, вообще предками, человечеством... [Кара-Мурза, с. 9]. Мы, вслед за исследователем, используем тот же термин, однако рассматриваем его в более широком ключе. В контексте русской литературной венецианы «врождённая идея» репрезентирует восприятие необычного итальянского города как совокупности знаний и представлений о нём сквозь призму разных времён

и поколений. В нашем диссертационном исследовании данная идея представляет собой осмысление города через его сигнатуры, проникшие в русскую ментальную культуру как неосознанно, так и путём рецепции классическими литературными произведениями. Образ Венеции в связи с этим рассматривается в общетальянском или шире – общеевропейском контексте. Кроме И. Козлова никогда не были в Венеции, но писали о ней в XIX веке А. Пушкин («Евгений Онегин»), М. Лермонтов («Венеция»), А. Фет («Венеция ночью»), В. Туманский («Гондольер и поэт») и другие поэты, произведения которых составили важный художественный пласт венецианского текста, сформировавший особое, романтически идеализированное представление о Венеции, реализованное в образах золотой Адриатики, венецианской ночи, певцов-гондольеров, возлюбленных венецианок, плывущей гондолы, в мотиве сна и других сигнатурах.

Образ Венеции (неведомой, но эмпирически постигнутой), кумулированный предыдущим литературным наследием, наиболее репрезентативно актуализирован и в XX веке в «венецианском» творчестве В. Комаровского, А. Пурина, Д. Смагина, М. Шмулевича, А. Машевского, А. Кушнера и др.

В. Комаровский, как известно, в течение жизни Венецию не посещал. Его венецианский текст (из цикла «Итальянские впечатления») базируется на так называемом «ощущении» города, реализованном благодаря предтекстовому литературному сознанию автора. Однако из стихотворения не ясно, каков опыт соприкосновения поэта с городом, поскольку не наблюдается вербальной актуализации мотива незнания Венеции в реальной жизни. Следует отметить, что ономастикон венецианского текста В. Комаровского предельно минимизирован. Имя Венеции не используется поэтом, ощущение города создаётся благодаря

включению в канву стихотворений ключевых для венецианского текста элементов. Во-первых, поэтом используются онимы – лексические репрезентанты собственно венецианских наименований в целом (названий архитектурных памятников, имён выдающихся венецианцев):

*Кружевом Casa d,oro<sup>5</sup>*

*Встанет солнечный сон.*

(«Утром проснулся рано...»).

*Трепещет солнце. Легкий кругозор,*

*И перелески невысоких гор,*

*Как их божественный писал Джорджоне<sup>6</sup>*

(«Вспорхнула птичка. На ветвистой кроне...»).

*Пылают лестницы и мраморы нагреты,*

*Но в церковь и дворец иди, где Тинторетты<sup>7</sup>*

*С багровым золотом мешают желтый лак,*

*И сизым ладаном напхан полумрак.*

(«Пылают лестницы и мраморы нагреты...»).

Кроме онимов, венецианский топос Комаровского характеризуется типичной цветовой гаммой:

*Из райских тучек сладостный кагор*

*Струится в золотистом небосклоне...*

(«Вспорхнула птичка. На ветвистой кроне...»).

Безусловно, венецианский текст поэта формируется посредством обязательного включения в канву стихотворений основных константных образов (лагуны, гондольеры, ночь, парадиз и т.п.):

---

<sup>5</sup> (итал. Ca' d'Oro) - дворец в Венеции, построенный в готическом стиле в XV в.

<sup>6</sup> (итал. Giorgione) - итальянский живописец венецианской школы, уроженец Венето

<sup>7</sup> искаж. Тинторетто (итал. Tintoretto), настоящее имя – Якопо Робусти, живописец венецианской школы позднего Ренессанса

*Дохнула **ночь** болотом, лихорадкой.  
Перегорев, как уголь, вспышкой краткой,  
Упало солнце в марево лагун.*

Клишированный образ ночи, берущий начало в мировой романтической традиции, заявлен в стихотворении «Вспорхнула птичка. На ветвистой кроне...» в негативном ключе, и находится в соотношении с лексемами «болото» и «лихорадка», имеющими семантику мрачности и неуютности. Кроме того, болотный локус и лихорадочное состояние ночи отсылает нас к образу Петербурга, построенного на соответствующей местности на «костях человеческих». Сквозной мотив смертности проявляется и на стилистическом уровне: сиюминутно возникающий образ солнца сравнивается с углём, который, как известно, имеет чёрную окраску – символ смерти в русском сознании. Образ марева, заявленный в стихотворении, продолжает традицию «призрачного» изображения Венеции. Полисемия лексемы «марево» играет немаловажную роль в символике самого образа: с одной стороны, Венеция и её основные достопримечательности предстают в дымке, тумане, а с другой стороны, город представляет собой некий мираж.

Помимо традиционного чёрного, колористический фон венецианского текста В. Комаровского заполняет и золотистый цвет, представляющий, с одной стороны, яркий, позитивный аспект, а с другой стороны, имеет иной, скрытый смысл, символизируя вечернее время суток с сопутствующим ему закатом, а также осень и соответствующее этому времени года увядание:

*Из райских тучек сладостный кагор  
Струится в **золотистом** небосклоне...*

Колористика этого двустишия отсылает к известной ахматовской метафоре Венеции – «золотой голубятне у воды». Подобную реминисценцию находим и у И. Бродского:

*и в этом их сходство с памятью, с жизнью вещей. Закат;  
голоса в отдалении, выкрики типа «гад!  
уйди!» на чужом наречьи. Но нет ничего понятней.*

***И лучшая в мире лагуна с золотой голубятней***

(«В Италии»).

Катрен в стихотворении В. Комаровского завершается образом гондольера, однако автор прибегает к его трансформации, стилистически снижая и изменяя на слово «лодочник»:

*И лодочник встает в неясном звоне,  
И шевелится медленно багор.*

Возможно, это связано с желанием русифицировать данный образ, принудительно найти связь между российскими и итальянскими реалиями, что было характерно впоследствии и для других представителей русской поэзии XX века. Кроме того, образ лодочника в контексте миражно-мортальной тональности стихотворения ассоциируется с мифологическим персонажем – Хароном, перевозчиком душ через реку Стикс, ведущую в подземный мир.

Как видим, в стихотворениях о Венеции В. Комаровского наблюдается нагромождение «общих мест», что, видимо, вызвано стремлением вписаться в общевенецианский канон. Поэтический текст В. Комаровского не репрезентирует в полной мере весь объём «врождённой идеи» о Венеции, характерный для творчества писателей предшествующего периода, однако играет немаловажную роль в становлении русской литературной венецианы XX века.

Вторая половина прошлого столетия также несёт на себе отпечаток «врождённой идеи», более концентрированной и объёмной в связи с продолжающимся активным интересом к Венеции как предмету поэтического описания. Так, А. Пурин в стихотворении «Приснилась Венеция: голуби, сорный канал...» открыто заявляет читателю, что он «там не бывал наяву – и не надо – читал / новеллу одну про смятение чувств и холеру» (1981), намекая на то, что знание о Венеции не предусматривает реального знакомства с ней, и представляется достаточным быть в курсе литературной трансляции образа города (в данном случае Пуриным принимается рецепция Т. Манна в новелле «Смерть в Венеции»).

А. Кушнер, также руководствуясь прежде всего эмпирическими соображениями, основанными на «врождённой идее», базируется как на собственных представлениях о Венеции, так и на знаниях, почерпнутых из известных произведений зарубежной литературы конца XIX – начала XX века, подготовивших почву для развития мирового венецианского текста:

*Ты снилась мне, Венеция, по Джеймсу,  
Завернутая в летнюю жару,  
С клочком земли, засаженным цветами,  
И полуразвалившимся жильем,  
Каналами изрезанная сплошь.*

*Ты снилась мне, Венеция, по Манну,  
С мертвеющим на пляже Ашенбахом  
И смертью, образ мальчика принявшей.  
С каналами? С каналами, мой друг.*

Катрены носят дескриптивно-информативный характер, усиливающийся размеренной интонацией и отсутствием рифмы. В первом, вероятно,

представлена фабула произведения Г. Джеймса «Письма Асперна», действие которого в действительности происходило в летнее время года («завёрнутая в летнюю жару»); «полуразвалившееся жильё» – полуразрушенный старый дворец некогда известной семьи Бордеро, где проживает Джулиана, возлюбленная писателя Джеффри Асперна; «клочок земли, засаженный цветами» – пришедший в упадок сад бывшего имения. Именно он стал поводом для осуществления планов главного героя. Исключительность реалии сада в пространстве Венеции географической в стихотворении А. Кушнера нивелируется стилистически сниженным перифрастическим выражением «клочок земли», что обусловлено, на наш взгляд, выражением авторской позиции, определяющейся приёмом иронии.

Во втором четверостишии пунктирно описываются события, происходящие в новелле Т. Манна «Смерть в Венеции», и представлены главные персонажи произведения Густав Ашенбах и юный Тадзио, образ которого связан со смертью.

Как видим, в одном стихотворении А. Кушнер соединяет два произведения, совершенно разные по идейно-содержательному наполнению, написанные в разные периоды представителями разных европейских стран (следует отметить, что поэт придерживается хронологической линии, сначала рассматривая произведение Г. Джеймса (1888), а затем – Т. Манна (1911)). При внешней дифференцированности оба произведения объединены ключевым для венецианского текста образом воды и смертельным мотивом. Водное пространство венецианского текста А. Кушнера достаточно замкнуто и ограничено каналами («Каналами изрезанная сплошь» / «С каналами? Каналами, мой друг»). Демонстрация смертности определяется как непосредственно упоминающимися в стихотворении лексемами, предполагающими

семантику смерти («*полуразвалившимся*», «*мертвеющим*», «*смерть*»), так и чересступенчатым выражением базисных образов, мотивов, идей исходных текстов. Так, знание новеллы Т. Манна, несомненно, обогащает рецептивную составляющую Венеции в стихотворении А. Кушнера. Мортальность в произведении немецкого писателя представляет собой сквозной мотив, проявляющийся как на структурном (заглавие новеллы), так и на содержательном (сопутствующие мотивы и образы) уровне.

Наиболее полно, на наш взгляд, о личном «умопостигаемом» знании о Венеции заявляет А. Машевский, который с первых строк своего одноимённого цикла стихотворений демонстрирует свою нарочитую отстранённость (от равнодушия до небрежности) к объекту описания: «*Всё равно о чём писать придётся: / Например, Венеция, в которой / Я ни разу не бывал...*».

К середине XIX века итальянский (и уже – венецианский) текст существенно пополнился разножанровыми и разностилевыми произведениями. Такого рода насыщенность повлекла за собой пародийное переосмысление данной темы. Так, в поэме И.П. Мятлева «Сенсации и замечания г-жи Курдюковой за границею, дан л'этранже» описывается европейское путешествие тамбовской помещицы, в котором значительную часть (13 эпизодов) занимает её пребывание на Аппенинском полуострове (Милан, Венеция, Комо, Флоренция, Рим, Неаполь, Борромейские острова). Намеренная комичность достигается в произведении И.П. Мятлева благодаря оксюморонному сочетанию размышлений Акулины Курдюковой, клишированных образов с искажёнными историческими фактами. Кроме того, язык помещицы пестрит просторечиями наряду с «русифицированными» французскими («*Ме пуртан са не ва па*», «*а муа фезе ла кур*»), немецкими («*Нихт ферштейн*»)

и другими заимствованиями, что создаёт дополнительные коннотации в изображении итальянской действительности.

Интерес к Венеции, ослабленный тяготением русских поэтов и писателей к Риму как колыбели истории, вновь возродился во второй половине XIX века, реализовавшись в произведениях ряда поэтов (Л. Мея, Н. Языкова, К. Павловой, К. Романова, А. Апухтина и мн. др.). Новый этап в литературном диалоге между Венецией и Россией стал возможен, в том числе благодаря строительству моста (1847), соединившего водную часть города с его материком. В этот период Венеция снова стала местом паломничества русских поэтов и писателей. Одной из наиболее значимых фигур в контексте русской венецианы второй половины XIX века является современник А.С. Пушкина, П.А. Вяземский, написавший более 40 стихотворений о чудо-городе. Творчество поэта вписывает в венецианский текст имена Тинторетто, Веронезе и Тициана, которые в XX веке вошли в корпус сигнатур Венеции, наряду с площадью Сан-Марко, голубями, гондолой и т.п. Его «Венеция» предвосхитила основные мотивы и образы, которые станут ключевыми в произведениях XX века:

- образ города контрастов

*Рядом – грязные трущобы*

*И роскошные дворцы*

*Нищеты, великолепья*

*Изумительная смесь;*

- образ умирающего города

*Экипажи – точно гробы,*

*Кучера – одни гребцы;*

- образ города-лабиринта

*Пешеходу для прогулки*

*Сотни мостиков сочтешь;*

*Переулки, закоулки, —  
В их мытарствах пропадешь;*

- образ города-сказки

*И весь этот край лагунный,  
Весь волшебный этот мир  
Облечётся ночью лунной  
В золото, жемчуг и сапфир;*

- мотив зеркальности

*Здесь – прозрачные дороги,  
И в их почве голубой  
Отражаются чертоги,  
Строя город под водой;*

- мотив маскарада

*Здесь, как в пестром маскараде,  
Разноцветный караван;  
Весь восток в своем наряде:  
Грек – накинув долиман,  
Турок – феску нахлобуча,  
И среди лиц из разных стран  
Голубей привольных куча,  
А тем паче англичан.*

П. Вяземский продолжает байроническую традицию, рисуя аллегорический образ златовласой женщины, дополняя его сравнением с Афродитой, рождённой из пен морских («...Златовласую Киприду, Дочь потоков голубых...»). Женская сущность Венеции была предметом лирического описания многих поэтов, называвших её то «царицей»:

*Казалась мне мрачна морей царица,  
Ряды дворцов глядели как гробница,  
Бессмысленно бродил народ пустой;*

(А. Дружинин «Дант в Венеции», 1853);

то «сказочной феей»:

*А издали, луной озарена,  
Венеция, средь темных вод белея,  
Вся в серебро и мрамор убрана,  
Являлась мне как сказочная фея*

(А. Апухтин «Венеция», 1874);

то «супругой»:

*И ты, о славный град тиранския свободы,  
Супруга Адрии, на океане Рим,  
Венеция! Тебя, неся на жертву годы,  
Я посвящал мечтам моим*

(П. Габбе «Бейрон в темнице», 1822 ).

Следует отметить, что наряду с произведениями П.Вяземского венецианский претекст XIX века демонстрирует значительный ряд стихотворений, где одним из центральных является образ воды:

*Здесь – прозрачные дороги,  
И в их почве голубой  
Отражаются чертоги,  
Строя город под водой*

(П.Я. Вяземский).

Топос воды в данном стихотворении метафорически представлен «земными» образами: дороги, почвы. Так автор произведения пытается преломить инакую сущность Венеции через более традиционные элементы. Водное пространство опосредованно выражено через лексемы

«прозрачный», «отражаются», «под водой», которые демонстрируют, прежде всего, зеркальную субстанцию города. Собственно водный образ семантизирует словосочетание «голубая почва».

Вариативность в изображении водного топоса связана, на наш взгляд, с усложнением мифа о Венеции, представлением её как части земного рая. Об этом также свидетельствует употребление лексемы «чертоги», имеющей стилистическую помету высокопарности.

*Ночь весенняя дышала  
Светло-южную красой;  
Тихо Брента протекала,  
Серебримая луной;  
Отражен волной огнистой  
Блеск прозрачных облаков,  
И восходит пар душистый  
От зеленых берегов*

(И. Козлов).

Данный отрывок из стихотворения поэта «Венецианская ночь» демонстрирует несколько иное видение Венеции. Во-первых, И. Козлов включает в канву своего произведения название реки, протекающей в регионе Венето, столицей которого является Венеция. Стихотворение И. Козлова, в отличие от предыдущего, отличается более спокойной, размеренной интонацией. Это находит отражение и в выборе лексем: «тихо», «протекала», «волной». Ночное видение Венеции отразилось не только на колористическом уровне (доминантный серебристый цвет), но и на включении в ассоциативный ряд стихотворения образа луны. Кроме того, зеркальность венецианского топоса продемонстрирована на уровне тропеической системы: синекдоха «волной огнистой», являясь

репрезентантом небесного пространства, замещает водное, зеркально противоположное первому.

*Поверхностью морей отражена  
Богатая Венеция почила,  
Сырой туман дымился, и луна  
Высокие твердыни осребрила.  
Чуть виден бег далекого ветрила,  
Студеная вечерняя волна  
Едва шумит под веслами гондолы  
И повторяет звуки баркаролы.*

В стихотворении М.Ю. Лермонтова «Венеция» «отражательная» сущность города ярко продемонстрирована прежде всего через непосредственное использование слов, имеющих радикас *отраж-* или сему, эквивалентную значению корневой морфемы: «*Поверхностью морей отражена*», / «*И повторяет звуки баркаролы*». Если в предыдущих стихотворениях образ воды выступает как основной, но всё же в ключе констатации, то в «Венеции» М. Ю. Лермонтова данный образ персонифицируется, что подтверждено глагольными формами активного залога: «осребрила», «шумит», «повторяет».

В конце XIX – начале XX веков И. Анненским, Д. Мережковским, В. Розановым, П. Муратовым, А. Блоком и другими русскими поэтами и прозаиками формируется новый, синтезированный богатым литературным наследием, образ «русской» Венеции, двуликой, пробудившейся от романтического флёра прошлых столетий, стремящейся вырваться из общеитальянского контекста и стать автономной, претендуя на мировое господство. Одним из значимых произведений начала века по праву считаются «Образы Италии» (1912) П.Муратова. На первых страницах автор обращает внимание читателя на амбивалентность города, отмечая,

что «есть две Венеции». Первая, согласно концепции П. Муратова, *«...до сих пор что-то празднует, до сих пор шумит, улыбается и лениво тратит досуг на площади Марка, на Пьяцетте и на набережной Скьявони. С этой Венецией соединены голуби, приливы иностранцев, столики перед кафе Флориана, лавки с изделиями из блестящего стекла...»* [Муратов, с. 1]. Автор «Образов Италии» обращается к традиционным сигнатурам, на которых зиждился венецианский текст более двух столетий: Torre d'Orologio, Пьяцца, львы, голуби, дворец дождей, кафе «Флориан» и др. П. Муратов утверждает, что прежняя Венеция – это *«только призрак былой жизни, и вечный праздник на Пьяцце – только пир чужих людей на покинутом хозяевами месте»* [Муратов, с. 2], и воскрешается она лишь в произведениях живописи: картинах Беллини, Тинторетто, Тициана, Джорджоне, Беллини, репрезентирующих образ второй Венеции. Заметным вкладом П. Муратова в развитие венецианского мифа XX века было расширение культурно-географической парадигмы посредством введения в её корпус других городов региона Венето (Виченцы, Вероны и др.), некогда входивших в Венецианскую республику и, несомненно, находившихся под её культурным влиянием. Если в предыдущие столетия Венеция воспринималась как город уникальный, но всё же входящий в состав Италии, то отныне она претендует на автономность; и эта мысль находит отклик в поэзии и прозе XX века в целом. Итак, литературная Венеция, вслед за П. Муратовым, перестаёт концентрироваться на площади Сан-Марко и выходит не только за её рамки, но и за пределы города, открывая новые грани своего «инакого» бытия. Интенции поэтов и прозаиков стали фокусироваться в определении роли Венеции на мировой арене. Тенденция проводить прямые или скрытые параллели инобытийного города с другими локусами наметилась ещё в XIX веке и была обозначена в произведениях

К. Павловой, А. Григорьева, И. Мятлева, К. Романова и других поэтов. В стихотворении Великого князя «На чужбине» демонстрируется тесная ассоциативная связь «своего» российского и «чужого» итальянского топосов на основе иконописи:

*И лики строгие угодников святых  
Со злата греческой мусии  
Глядели на меня... И о родных  
Иконах матушки-России  
Невольно вспомнил я тогда;  
Моя душа крылатою мечтою  
Перенеслась на родину...*

Желание отделить Венецию от Италии в целом особенно выпукло в творчестве В. Брюсова и А. Блока. «*Вы итальянец? – спросил я простого старика. – Нет, синьор, - гордо возразил он. – Я венецианец*» (В. Брюсов «Венеция», 1902) [Советские писатели об Италии, с.46]. Похожее мы находим у А. Блока: «*...в Венеции, которая ещё не Италия, в сущности, а относится к Италии как Петербург к России – то есть, кажется, никак не относится*» [Блок, с.76].

Представители западноевропейской литературы (Д.Г. Байрон, А. Шенье, А. Ламартин, Ж.Санд, Т. Манн и др.) внесли огромный вклад в мотивно-образный репертуар сигнатур, конституирующих венецианский текст русской литературы. Выкристаллизованная произведениями вышеупомянутых зарубежных авторов легкоузнаваемость образа Венеции в русской литературе достигается благодаря определённым субстратным элементам<sup>8</sup> (гондолы, дворцы, окружённые водой, напевы Торквато Тассо, гондольеры, чёрная шаль венецианок, Сан Марко и т.д.).

<sup>8</sup>

Термин обозначен в работах В. Н. Топорова

## *1.2. Парадигма петербургского текста в поэтической венециане*

В XVIII веке впервые в русской литературе происходит попытка осмыслить «чужое» венецианское пространство через «своё». Яркий пример тому – ода В.К. Тредиаковского «Похвала Ижерской земле...», в которой Санкт-Петербург находится в одной географической, культурной плоскости с Венецией (наряду с Римом, Лондоном, Амстердамом и Парижем):

*Авзонских стран Венеция, и Рим,  
И Амстердам батавский, и столица  
Британских мест, тот долгий Лондон к сим,  
Париж градам как верьх, или царица...*

В XVIII веке ассоциативно-духовная связь между двумя городами только начинает формироваться, причиной чему – петровский замысел создания необычного города: «Петербург был задуман как морской порт России, русский Амстердам (устойчивой была параллель с Венецией)» [Лотман, с. 43]. Кроме того, привнесению итальянского в русскую ментальность способствовали в этот период приезжие архитекторы, музыканты и другие представители «чужой» культуры, многие из которых ассимилировались впоследствии с нашими соотечественниками.

Восприятие Венеции в XIX веке также носит характер сравнения с Петербургом или Россией, что является «общим местом» для отечественного венецианского текста в целом.

*Все призрачно глядит: и зыбь на влажном лоне,  
Как марево глазам обманутым пловцов,  
И город мраморный вдоль сжатых берегов,  
И Невский сей проспект, иначе Канал-гранде*

(«Из фотографии Венеции», 1863).

В данном стихотворении П. Вяземский, на наш взгляд, намеренно контаминирует образы, подчёркивая схожесть обоих городов на основе смежных признаков, акцентируя внимание на водном характере топосов, их призрачности, мраморности как символе вечности и др. Ряд однородных конструкций, используемых поэтом, создаёт эффект постепенного «погружения» в образ, приводящий к неожиданной развязке: «...иначе Канал-гранде». Подобная ситуация наблюдается и в другом стихотворении поэта («Фёдору Тютчеву»):

*Вот и крещенские морозы!  
Точь-в-точь на невском берегу:  
Метёт метелица на Пьяце,  
Как на Царицыном лугу.*

П. Вяземский вновь сравнивает Венецию и Петербург, замещая их названия наименованиями наиболее значимых для обоих городов достопримечательностей, причём преимущество отдаётся «своему» топосу (невский берег, Царицын луг). Кроме того, описываемые метеоусловия (крещенские морозы, метелица) характерны в большей степени российскому, нежели итальянскому пространству.

Зимняя Венеция описана и в стихотворении «Марии Максимилиановне, принцессе Баденской»:

*Сан-Марко с площадью под инеем и снегом  
Вам древней красотой напомнил о Москве.  
А гондолы, скользя меж льдин поспешным бегом,  
Как в санках на рысях катались по Неве.*

Венецианские реалии (Сан-Марко, гондолы) перемежаются с особенностями русских природных явлений. Кроме того, российский контекст лирического произведения П. Вяземского расширяется

посредством включения в его канву московского локуса («*красотой напомнил о Москве*»).

Традиционное контаминирование двух топосов – Венеции и Петербурга – становится одной из характерных особенностей и поэтической венецианы XX столетия (преимущественно его второй половины). Связь обоих городов определяется комплексом причин как формального, так и культурно-эстетического уровней.

В русском сознании укрепилось перифрастическое клишированное словосочетание «Северная Венеция», моментально ассоциирующееся с культурной столицей России. Однако аттрактивная сущность реальной Венеции является катализатором параллелизации и других схожих с ней городов. Так, ряд населенных пунктов Европы, наряду с Санкт-Петербургом, носят неофициальный статус «Северной Венеции»: Амстердам (Голландия), Бирмингем (Великобритания), Брюгге (Бельгия), Вроцлав (Польша), Гамбург (Германия), Копенгаген (Дания), Стокгольм (Швеция) и мн. др. Следует отметить, что в рамках данного диссертационного исследования лексемы «Петербург» и «Северная Венеция» рассматриваются как тождественные.

Как отмечает В.Н. Топоров «существует целый ряд оснований для соотнесения Петербурга с Венецией: природные условия (чередования воды и суши, всепроникающий характере водной стихии, плоскотности “островность”), “космичность” (открытость воде, небу, солнцу, подчёркнутость нередко пророческих закатов) и как следствие – некая иллюзорность, призрачность, миражность, а также отдельные аспекты мифологизированной генеалогии и эсхатологии (и возникновение, и гибель обоих городов связаны с водной стихией), ландшафтность, включающая в себя и “природное”: характер невской дельты и венецианской лагуны) и “культурное”, архитектурный антураж (как состав

его элементов, так и установка на своего рода “декоративность”), “нерусскость”, общий колорит фантастичности...» [Топоров 1990, с.68].

В действительности, с формальной точки зрения Венеция и Санкт-Петербург в действительности имеют хотя и спорное, но достаточное количество общих черт, позволяющих рассматривать оба города в одной плоскости. Прежде всего, они созданы на воде, что соответственно, определяет их особую архитектуру (здания окружены сетью мостов и каналов) и своеобразные климатические условия (сырость, влажность). Тем не менее, и Венеция, и Петербург неизменно представляют интерес для туристического паломничества. Кроме того, «Петербург был задуман как морской порт России, русский Амстердам (устойчивой была и параллель с Венецией)» [Лотман, с. 43]. Наконец, оба признаны шедеврами градостроительного искусства. Словом, особая атмосфера, архитектурные особенности, неоспоримая культурная ценность отличают Венецию и Санкт-Петербург от других городов не только в российско-итальянском, но и в мировом контексте. Несомненно, это не могло не найти отражения и в формировании отечественной эстетико-литературной мысли. А. Блоком сформулирована концептуальная идея, демонстрирующая особую взаимосвязь Венеции и Санкт-Петербурга, вписанную в русскую ментальность: «Венеции, которая еще не Италия, в сущности, а относится к Италии как Петербург к России – то есть, кажется, никак не относится» («Итальянские впечатления»). Инакость обоих городов, несомненно, была одним из поводов проявления интереса к ним русских писателей и поэтов. Эту дистанцированность, «чуждость» отметил и немецкий исследователь С. Нолда: «Wie Petersburg fordert Venedig zur Identifizierung und zur Distanzierung heraus, wird die Stadt als dem eigenen oder nationalen Wesen verwandt und fremd empfunden» [Nolda, p. 99]. Нельзя не отметить, что инакость Петербурга и Венеции не предполагает тотальное различие

между ними, то есть два локуса представляют собой непожизне на иные города и друг на друга, и в то же время их инакость демонстрирует духовное единение, о чём свидетельствует, в частности, J. Hinrichs: “A second practical reason for the prominent place of Venice in Russian literature and thought is in the model it offers for comparison with a seemingly “native” entity: the city of St Petersburg” [Hinrichs, p. 64]. Исследователь считает, что репрезентация связи между Венецией и Петербургом в русской литературе набирает силу после известных событий 1917 года и связана с последующей актуализацией мотива апокалипсиса, характерного для обоих городов. Сила и мощь Петербурга поблекли, он превратился в пустой (empty<sup>9</sup>), бессильный (powerless<sup>10</sup>), покинутый (forsaken<sup>11</sup>) город, что соответствовало настроениям Венеции, которую постигла похожая участь после завоеваний Наполеона. Кроме того, Венеция, по словам Н. Е. Меднис, реализовывает заместительную функцию в русском ментальном сознании и «выполняет ту роль, которую могла бы выполнять Москва в случае большей проясненности и, главное, актуализированности московского текста русской литературы» [Меднис, с.87].

Наиболее широко художественное осмысление духовного единства двух локусов впервые было репрезентировано в творчестве И. Бродского, для которого Венеция была зеркальным отражением родного города, в который он не смог вернуться. «Бродский охарактеризовал свою приобщённую к многовековой культуре Италии как ощущение того, что ему довелось войти в этот дом на правах не случайного гостя, а человека, заслужившего право на духовный диалог с художественным миром целого ряда выдающихся мастеров культуры Италии – живописцев, музыкантов,

---

<sup>9</sup> Цит. по Hinrichs, p.64

<sup>10</sup> Там же

<sup>11</sup> Там же

религиозных мыслителей и в первую очередь поэтов – от Данте до своих современников» [Ратников, с. 263].

Для И. Бродского оба города представляли собой непререкаемый образец духовного-эстетического континуума. «Сходство между Венецией и Петербургом, так остро ощущаемое Бродским, не градостроительно-архитектурного, а драматического порядка. Нигде на земле, как в этих двух городах, не сталкиваются с такой драматической интенсивностью гармонизирующее человеческое творчество и стихийный хаос», – отмечает В. Куллэ [Куллэ, с. 45]. Литературоведу вторит А. Кушнер, его слова, произнесённые на вечере памяти И. Бродского, резюмируют процитированные выше строки, указывающие на причинно-следственную природу проявления петербургского в венецианском и наоборот: «вообще, Венеция – это ведь любимый наш город. Можно сказать, после Петербурга второй, потому что он похож на Петербург, а Петербург похож на Венецию. Это город, ближе всего стоящий к потустороннему миру» [Кушнер].

Камертонность образов Венеции и Петербурга в понимании И.Бродского нашла воплощение, прежде всего в его прозаических произведениях. Венеция, по мнению писателя, – это «Петербург, продленный в места с лучшей историей» («Набережная неисцелимых»), а Петербург – это «не Россия, пытающаяся дотянуться до европейской цивилизации, а увеличенная волшебным фонарем проекция последней на грандиозный экран пространства и воды» [Иосиф Бродский. «Ленинград», с. 12]. «Венецианские» стихотворения И. Бродского менее репрезентативны с точки зрения проявления в них петербургского аспекта: петербургское различимо, но неуловимо. Так, одним из немногочисленных отсылов к северной столице России в венецианском поэтическом тексте И. Бродского является образ водорослей. Как

известно, «запах мерзнущих водорослей», о котором писатель упоминает в своём эссе «Набережная неисцелимых», является для И. Бродского, по его словам, «синонимом абсолютного счастья», ассоциирующимся с детством, проведенным на берегу Балтики. Образ, связанный в сознании поэта с родным ему по рождению городом, зафиксирован и в стихотворениях, посвящённых Венеции:

*Так обдают вас брызгами. Те, кто бессмертен, пахнут  
Водорослями, отличаясь вообще от людей...*

(«Венецианские строфы (2)»).

Как видим, образ водорослей соотносится с мотивом бессмертия и инакости, характерных и для образа Петербурга.

К образу Петербурга в своих «венецианских» стихотворениях обращались и другие представители русской поэзии. В «Поэме без героя» А. Ахматовой репрезентирована лишь проекция взаимоотношений Венеции и Петербурга, раскрытая впоследствии А. Пуриным, А. Кушнером, К. Померанцевым, В. Перельмутером, Е. Рейном и другими поэтами XX века. В поэме речь идет, прежде всего, о Петербурге, однако венецианское присутствие в этом произведении ощущается на разных уровнях. Эксплицитность образа Венеции реализуется, во-первых, через лексическое наполнение – одноимённый топоним: «*Вы ошиблись: Венеция Дожей...*». Кроме того, о венецианском влиянии свидетельствует и карнавальность происходящего, ситуативная маскарадность:

*... Но маски в прихожей  
И плащи, и жезлы, и венцы  
Вам сегодня придётся оставить...*

В стихотворении А. Кушнера «Когда бы град Петров стоял на Чёрном море...» на первый план также выходит образ Петербурга, что отражено и в заглавии. Однако, несмотря на это мы позволили себе

включить данное произведение в лирический корпус венецианского текста русской литературы XX века: на наш взгляд, оно соответствует этому не только по формальным критериям (упоминается имя Венеции), но и с идейной точки зрения. Несмотря на то, что в первых трёх катренах, составляющих семьдесят пять процентов всего стихотворения, в тематическом фокусе – Петербург и его роль в истории, образ Венеции, возникающий лишь в конце стихотворения, является не менее важным. Сопоставление городов в данном произведении репрезентирует индивидуально-авторское отношение к Венеции и Петербургу, причём не в пользу последнего. Стихотворение Кушнера написано в минорной тональности, усугубляющейся шестистопным ямбом и условным наклоном:

*Когда бы град Петров стоял на Черном море,  
Когда бы царь в слезах прорвался на Босфор,  
Мы б жили без тоски и холода во взоре,  
По милости судьбы и к ней попав в фавор.*

*В каналах бы тогда плескались nereиды  
Не так, как эта тварь в снегу и синяках,  
Не снились бы нам сны, не мучили обиды,  
И был бы здравый смысл в героях и богах.*

*Когда бы град Петров с горы, как виноградник,  
Шпалерами сбегал к уступчатым волнам,  
Не идол бы взлетал над бездной, - Медный Всадник  
Не мчался б, приземлясь, по трупам, по телам.*

Параллель «Петербург - Венеция» в поэтическом тексте Кушнера реализуется также через мотив сна. При описании культурной столицы

России сон преподносится с отрицательной коннотацией: *«Не снились бы нам сны, не мучили обиды / И был бы здравый смысл в героях и богах»*. Отрицательность этого понятия дистрибутивно обусловлено: лексема «обиды», анафорическое «не» создают негативный ореол изначально нейтрального слова «сон». Кроме того, дополнительные смысловые надстройки создаёт антитеза «сон – здравый смысл».

Применительно к образу Венеции поэт моделирует иное коннотационное поле: *«Лазурные бы сны под веками пестрели / Геракловы столпы, икаровы крыла...»*. Цветовая символика, на наш взгляд, не случайна: голубой цвет (в данном случае – лазурный) является доминантным в колористике итальянского текста в целом и венецианского в частности.

Мотив сна актуализирован также в стихотворении К. Померанцева «Возвращение». Лирический герой пребывает в пограничном состоянии, между сном, фантазией и реальностью: *«Мне не спится. Мечты колобродят, / за окном все забито весной...»*. В состоянии ирреальности пребывает и лирический герой другого стихотворения поэта. Однако в этом случае данное настроение характеризуется в несколько ином контекстуальном значении – «отсутствие действий, имеющих отношение к объективной реальности, не связанных с ней». *«Вспоминаю о том, чего не было»*, – так начинается стихотворение К. Померанцев, определяя последующую его тональность. Пограничность состояния лирического героя, присутствующая и в этом произведении, формируется через использование поэтом образов реальных людей (А. Белый, О. Мандельштам) и воссоздание гипотетически реальной ситуации (прогулка с поэтами вдоль набережной Санкт - Петербурга). Однако восприятие российского города определяется через клишированную параллелизацию Петербурга и Венеции:

*Осип что-то бубнил про Боэция,  
Чем-то был недоволен Андрей,  
А в Неве отражалась Венеция  
Вензелями своих фонарей.*

*Проплывали виденья гондолами:  
Петербург, Петроград, Ленинград...  
Чувства маялись, разум безмолвствовал,  
Принимая имперский парад.*

Образ Петербурга здесь представлен через смежные с венецианским локусом и приобретшие статус хрестоматийных образы фонарей, воды и гондол. С образом последних тесно связан мотив вечности, раскрывающийся под углом хронологически смещенной памяти лирического героя: «Петербург, Петроград, Ленинград». Стихотворение К. Померанцева «Париж», казалось бы, тематически далекое от петербургского и венецианского текстов, всё же находится в непосредственной связи с ними. Поэт включает в текст своего произведения образы, связанные с тремя сакральными европейскими городами, и раскрывает их сущность по принципу «матрёшки»: в Париже отражается Петербург, через петербургские картины вырисовывается Венеция:

*Осенним вечером парижским,  
Когда, совсем как наяву,  
Дома, соборы, обелиски  
Бесшумно рушатся в Неву,*

*Когда в волшебном «как попало»  
Плывут туманы и мечты*

***И отражаются в каналах  
Венецианские мосты...***

***Парижским вечером туманным,  
Вдоль Сены, у Консьержери,  
Где расплываются нирванно  
Неоновые фонари, –***

***И снова веет от лагуны  
Потусторонним ветерком,  
И Невский в мареве двулунном  
Безлюдным стынет двойником....***

В отличие от предыдущих стихотворений в данном произведении образ Петербурга представлен ещё более эпизодично и прочитывается благодаря использованию метонимии (Невский проспект – Петербург):

***Над Венецией ночь кружевная  
начертила серебряный круг.***

***Захлебнулась неоновым блеском,  
провалилась сквозь тысячи лет  
и наутро проснулась на Невском,  
поджидая февральский рассвет...***

Несмотря на пунктирность изображения Петербурга наблюдается чёткое дифференцирование городов, проявляющееся, прежде всего, на лексическом уровне. Венеция раскрывается через негативно окрашенные лексемы («гулкий», «сумрак», «задыхается», «вскинется», «отшвырнёт» «захлебнулась»):

***Солнце, море,***

*мечты и дороги...*

*Гулкий сумрак резных кампанил:*

*счастье было совсем на пороге,*

*в дверь стучалось,*

*Но я не пустил.*

*Мимо! Мимо!*

*Мелькают пейзажи,*

*задыхается мотоциклет.*

*Ветер вскинется, грудью наляжет,*

*отшвырнет фиолетовый след.*

Если Венеция – это несбывшаяся мечта, непринятое счастье, нечто гипотетическое, то Петербург является частью реальной, «легендарной страны». Антиномия «Венеция – Петербург» наблюдается и в изображении городов в разновременных плоскостях: первая предстаёт в летний период, второй – в зимний:

*Солнце, море,*

*мечты и дороги...*

*Гулкий сумрак резных кампанил....*

НО:

*Захлебнулась неоновым блеском,*

*провалилась сквозь тысячи лет*

*и наутро проснулась на Невском,*

*поджидая февральский рассвет...*

Осенняя Венеция представлена в стихотворении А. Пурина: «Мне приснится Венеция осенью...». Минорному настроению произведения вторят реалии Венеции:

*... покрытая плесенью лестница  
в мутный, темный канал;*

*лист, качаемый в черни  
отраженных лепнин;  
влажный город вечерний,  
тополиный поплин.*

Мрачность Венеции дополняется схожими петербургскими особенностями:

*купол тускло-янтарный,  
властелин на коне,  
город лунный, фонарный...  
Монферран, Фальконе.*

Мотив сна, характерный для восприятия петербургского в венецианском тексте, также вплетён в канву стихотворения Пурина, о чём заявлено в начальной строке произведения. В отличие от стихотворения Кушнера образ Венеции здесь центральный, именно он составляет три четверти всего поэтического текста. Однако мотив сна создаёт эффект ирреальности происходящего, и в связи с этим первостепенность образа Венеции нивелируется несмотря на то, что образ Петербурга заявлен лишь в последнем катрене, не имея прямой номинации и будучи представленным лишь антропонимами: Монферран, Фальконе.

Подобный эффект ирреальности наблюдается и в другом стихотворении Пурина («Приснилась Венеция: голуби, сорный канал...»). Схожесть тональности обоих произведений, возможно, кроется в отсутствии реального соприкосновения с городом, о чём заявляет и сам поэт:

***Я там не бывал наяву – и не надо – читал***

*новеллу одну про смятение чувств и холеру...*

Восприятие Венеции в данном случае носит опосредованный характер: поэт имеет в виду новеллу Т. Манна «Смерть в Венеции». С этим связана и тотальная трагичность, мрачность рецепции итальянского города русским поэтом. Мотив смерти, заявленный в произведении немецкого писателя, актуализирован и в стихотворении Пурина:

*Я понял, что умер, - и не огорчился... А сон  
гондолу толкал: нависали мосты, и порталы  
во мраке теснились, загробный небесный виссон  
спиртовкой пылал... И поплыли родные кварталы...*

Трагичность Венеции и Петербурга, как известно, связана с сюрреалистичностью существования городов, их инакостью, что и связывает оба города. Особенно отчётливо эта идея развивается в стихотворении В. Перельмутера «Венеция»:

*Их двуединую природу  
Крепит предчувствие беды:  
Один все глубже входит в воду,  
Другой восходит из воды...*

Однако поэт отмечает и тотальное различие Венеции и Петербурга, их антиномичность:

*Два города, как на весах,  
На чашках Севера и Юга,  
Как отражения друг друга...*

Перельмутер, как бы подытоживая предыдущий опыт рецепции обоих городов в единстве, акцентирует внимание на субъективности этого восприятия «в пристрастных, пристальных глазах»:

*Они, конечно, не равны  
Годами и судьбой своею.*

*Но как-то Петербург виднее*

*Из италийской стороны.*

Данное стихотворение представляет собой размышление о судьбе родины поэта, которая, согласно эпитафии «содержит в себе запас живучести и потому способна ко всевозможным успехам». «Сквозь Петербурга нелюдимость» легче воспринимается любая страна, по словам поэта.

По словам Н.Е. Меднис, «ось Петербург - Венеция создает определенную устойчивость и сбалансированность начал» [Меднис]. Цельность образа Петербурга и Венеции определяется также их гендерной спецификой: первый, как известно, олицетворяет мужское начало, вторая – женское. Прежде всего это проявляется на грамматическом уровне, разумеется, в пределах русского языка, что важно для понимания специфики русской ментальной культуры, поскольку родовая принадлежность обеих лексем в разных языковых системах не является идентичной: например, в итальянском языке все названия городов женского рода. В связи с этим применительно к итальянской культуре российская концепция фемининности / маскулинности образов Петербурга и Венеции и их цельности не представляется целесообразной.

В русской поэзии XX века женская сущность Венеции демонстрируется с помощью непосредственного упоминания ключевого концепта и связана с другими смежными женскими образами:

*Вдали за лодочной стоянкой*

*В остатках сна рождалась явь.*

***Венеция венецианкой***

*Бросалась с набережных вплавь.*

(Б. Пастернак).

*Ступни гусиные показывая*

*перед прибывающей водою,—*

**Венеция?—**

**Царица Савская**

*поддерживает подолы.*

(А. Вознесенский)

*Парада нет, и пушки не палят.*

*Обманутая временем жестоко,*

**Венеция уходит в Китеж-град,**

**Как женщина, легко и одиноко.**

**Горит ее пленительная прядь,**

*Прочесанная солнцем над волною.*

*...О чем ты призадумалась? Присядь.*

*Когда мы снова встретимся с тобою?*

(М. Дудин)

*Тогда б ни топора под мышкой, ни шинели,*

**Венеция б в веках подругой нам была,**

*Лазурные бы сны под веками пестрели...*

(А. Кушнер)

Истоки представления Венеции в женском облике, как отмечает Н.Е. Меднис, связаны с венецианской живописью эпохи Возрождения (Тинторетто, Веронезе и др.); в основе литературного же мифа – образ богини Афродиты, рожденной, судя по легенде, из пены морской, что и стало причиной для подобной персонификации. В русской поэзии XX века образ Венеции-Афродиты также не мог не быть вплетён в канву стихотворений:

*И казалось, что эти ступени,*

*Бархатистый зелёный подбой*

*Нам мурановский сумрачный гений  
Афродитой назвал гробовой.*

(А. Кушнер).

Итак, интерполяция образа Петербурга в венецианский текст характеризуется общностью восприятия итальянского города русскими поэтами XX века. Соединение двух топосов в рамках одного произведения приводит к наложению образов. Это влечёт за собой смещение смысловых доминант: не всегда представляется понятным, где заканчивается один локус и начинается другой, что позволяет говорить о единстве художественного образа. В этом случае связующей нитью между двумя городами является мотив сна. Петербург и Венеция дополняют друг друга также, репрезентируя мужское начало и женскую ипостась соответственно. Кроме того, в «венецианской» лирике анализируемого периода собственно топоним «Петербург» (в отличие от лексемы «Венеция») зачастую не фигурирует, однако эксплицируется посредством онимов, связанных в сознании читателя с образом Северной Венеции: «Невский проспект», «Новая Голландия», «Медный Всадник», «Фальконе», «град Петров» и др. В целом, образ Петербурга является одним из значимых в системе пространственных координат в венецианском тексте русской поэзии XX века.

В заключении главы представляется необходимым сформулировать следующие выводы. Венецианский текст русской поэзии XX века стал складываться под влиянием романтической западноевропейской литературной традиции XIX века и сформировал основные концептообразующие идейно-тематические установки, собственный круг мотивов и образов.

В связи с тесным взаимодействием разных ментальных культур, воплощённых в художественные тексты об Италии, в литературоведении

принято говорить о едином европейском итальянском тексте. Цельность русского и западноевропейского текстов, по мнению Н.Е. Халитовой, определяется целым рядом факторов (наличием общих «бродячих сюжетов», единством сакральной символики, вторичностью русского итальянского текста по отношению к западноевропейскому). Одной из основных причин единства исследователь считает общий объект описания, представленный, однако, в русской версии «значительно меньше, компактнее, с чётко выраженным смысловым центром – площадью св. Марко – и размытой периферией, обозначенной несколько схематично (далёкие огни побережья, узкие лабиринты улочек и т. п.)» [Халитова, с. 259].

Определённая венецианским претекстом тенденция к компоновке разнополюсных локусов России и Италии находит продолжение в XX веке посредством вписания венецианского топоса в петербургский, а также включения первого в общемировой контекст. В результате, пространства, традиционно осмысляемые как разнополюсные, оказываются в русской ментальной культуре не только переставленными, но и зеркально отражающими друг друга.

Таким образом, венецианский текст русской литературы, формируясь, прошел несколько этапов своего становления: от рецепции Венеции поэтами XIX века в рамках общеитальянского континуума (И. Козлов, А. Пушкин, В. Бенедиктов, П. Вяземский и др.) к автономному восприятию «инакого» города (В. Брюсов, А. Блок, Г. Чулков, Д. Бавильский) и включения его в общемировой – Россия, Индия, Америка, Африка – контекст (В. Розанов, П. Перцов, Вл. Ходасевич, М. Кузмин, А. Ахматова, В. Набоков, Б. Пастернак, И. Бродский, Е. Рейн, Б. Ахмадулина, А. Кушнер, Ю. Буйда и др.).

## ГЛАВА 2. ТОПИКА РУССКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ВЕНЕЦИАНЫ XX ВЕКА

### 2.1. *Художественное пространство Венеции в русской лирике*

Становление и развитие венецианского текста в русской литературе насчитывает более трёх столетий. В настоящее время он, выкристаллизованный богатым литературным претекстом, представляет собой сложный, многомерный культурный феномен. Это позволяет говорить о существовании своеобразной топики венецианского текста, определяющей его когерентную целостность. Топика включает в себя особенности образности, комплекс тем, мотивный инструментарий, свойственных определённому автору, произведению или направлению.

В русской ментальной культуре Венеция воспринимается сквозь призму креативного мифа, синтетизирующего опыт индивидуальной рецепции и коллективного сознания, причём с опорой на мировую интерпретацию. Западноевропейская традиция сформировала комплекс основных топосов венецианского текста, способствовавших развитию его русской версии.

Под топосом в диссертационном исследовании понимаются, вслед за Э.Р. Курциусом, «твердые клише или схемы мысли и выражения», «запечатленные формулы, фразы, обороты, цитаты, стереотипные образы, эмблемы, унаследованные мотивы, технические способы упорядочения и исполнения для определенных задач и требований в типичных ситуациях (например, прощание, похвала, утешение)».<sup>12</sup>

Русский литературный венецианский текст не только унаследовал клишированные «общие места» его западноевропейской версии, но и смог отразить самобытность русского сознания, к числу которых примыкает,

---

<sup>12</sup> Цит. по: Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов/ Ю.Б. Борев. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С.468.

безусловно, параллелизация с образом Петербурга. Эту особенность подмечают и зарубежные исследователи. Например, немецкий литературовед J.P. Hinrichs утверждает: “Venice appears in Russian literature as more just a city of touristic importance, or a cliché borrowed from the Western European romantic tradition. It also functions <...> as a cornerstone in a specific Russian tradition than often seems to have more to do with Russia, and especially with the city of St Petersburg, than with the actual city of Venice” [Hinrichs, 10].

Венеция как особое топологическое пространство порождает специфичное осмысление города. Пространственная топика венецианского текста выражается не только через соотношение (архитектурное, духовное, моральное, эсхатологическое и др.) с северной столицей России. Специальность – одна из ключевых категорий в системе координат поэтической картины мира в целом и венецианского текста в частности. По мнению П. Флоренского, «вся культура может быть истолкована как деятельность организации пространства» [Флоренский, 55]. Следует отметить, что художественное пространство венецианского текста не ограничивается одноимённым топонимом, но и включает в себя все имплицитные сигнатуры водного города: лагуна, Сан-Марко, гондолы, гондольеры, набережная Скъявони, Тинторетто, Казанова, венецианские маски, близлежащие острова Мурано, Бурано, Торчелло, Лидо и многие другие.

Образ Венеции в мировой литературе конституируется пространственно-временными клише. Парадигма пространства в венецианском тексте, как правило, трехуровневая и представляет собой иерархично обусловленную структуру, состоящую из высшей, средней и низшей ступеней. Первая обычно соотносится с образами неба (преимущественно голубого) и храма (Сан-Марко и Кампаниле как

доминанты венецианской архитектуры). Средний уровень связан с образами природы в разных её проявлениях (от солнечной «Златовласой Киприды» до «старухи несносной» в дождливую погоду), коренных жителей (венецианка, гондольер) и многочисленных туристов с их восприятием города и его достопримечательностей, а также со всем, что связано с урбанистическим топосом (кафе «Флориан», многочисленные мосты, статуи львов, гондолы) и т.д. Средний уровень представлен также водным пространством, которое является своеобразным медиатором между миром живых и загробным миром, входящим в низший уровень венецианского топоса

Архетипичный образ Венеции в мировой литературе, как правило, конституируется различными клише. Образ воды, как известно, – один из концептообразующих в русской литературной венециане. В мировой поэзии он представлен Большим каналом (Canal Grande); рядом мелких каналов, разрезающих Венецию; рекой Brentой, Адриатикой в целом. Помимо прямого обозначения водного пространства, в русской «венецианской» поэзии представлены и его вариации: образы зеркала и луны с характерными для них особенностями. Включение образа воды в венецианский литературный контекст не случайно. Во-первых, своеобразие города заключается в окружении его водным пространством. Кроме того, данный образ универсален; вода наряду с огнём, воздухом и землёй составляет основу мироздания, репрезентирует начальную картину мира. «Универсализм осмысления водной стихии связан, прежде всего, с самой природой этого объекта. Он пронизывает любые эпохи, любые понятийные человеческие структуры: культурные, социальные, личностные. Вода стоит у истоков мира, она – изначальная данность, и она же «перетекает» во времени из культуры в культуру, осмысливаясь как в заданной системе координат, так и в новых образах, порожденных

отдельной культурой и новой эпохой. Уже в одном из первых философских осмыслений мира у Фалеса Милетского вода – начало и конец мира: «все появляется из воды и в воду все разлагается» (Вардзелашвили, 109). Вода объемлет все, и тогда это – бескрайняя стихия, бесконечная во времени, пугающая и завораживающая. У воды множество форм: океан, моря, озера и реки, ручьи, болота. Она прозрачная, чистая, свежая; она утоляет жажду, дает жизнь человеку и земле. Такая вода несет очищение как величайшую символическую ценность бытия (символ крещения в христианстве, ритуальное омовение в различных религиях). Но она может быть мутной, грязной, бушующей. И тогда вода несет разрушение и смерть. Отсюда зафиксированное почти во всех языках мира двойственное отношение к водной стихии, универсальная экзистенциальная связка, в которой сливаются в узел два самых напряженных понятия – жизнь и смерть. Почти во всех культурах мира есть уходящее в архаическое мировосприятие представление о воде живой и мертвой» [Вардзелашвили, 109].

Произведённый анализ семантического и символического наполнения образа воды в венецианском тексте XIX века – претекста литературной венецианы прошлого и нынешнего столетия – показал, что одной из особенностей изображения воды в «венецианской» лирике является триадная структура парадигмы исследуемого образа: контаминация воды, луны и зеркала. Как отмечает Н.Е. Меднис, они представляют собой «три главных составных, вокруг которых выстраивается зеркальный сегмент как русской, так и зарубежной литературной венецианы» [Меднис].

«Инакость» Венеции географической определяется в первую очередь своим водным пространством. Следует отметить, что водная стихия в венецианском контексте представляет собой уникальный

феномен, поскольку при архетипичной природе, универсальности и в какой-то степени обыденности этого явления именно водное пространство определяет специфику города, его необычность, акцентирует на особом статусе Венеции. Эта специфическая характеристика итальянского города, клишированно воспроизведённая в мировой литературной венециане, приобретает новые оттенки (при этом сохраняя традиционное видение) в русской поэзии XX века. В этот период вода из элемента фактологического, константного, превращается в персонифицируемый образ, участника событий, происходящих с лирическим героем. В этом ключе, на наш взгляд, репрезентативно стихотворение Л. Пастернака «Венеция». Анализируемый образ традиционно выступает в качестве фоновой реалии, представленной, однако, в неклишированном метафорическом ракурсе – в форме «размокшей баранки»:

*Я был разбужен спозаранку  
Щелчком оконного стекла.  
Размокшей каменной баранкой  
В воде Венеция плыла.*

Данный «гастрономический» образ свидетельствует, на наш взгляд, о критическом восприятии венецианского топоса (в отличие от претекста XIX века, окутанного романтическим флёрот западноевропейских традиций). Образ баранки, с одной стороны, демонстрирует отход от клишированности, тем не менее сохраняя «инакую» сущность Венеции, а с другой стороны, представляет собой оксюморонно-вычурный элемент текста (размокшая, но одновременно сохраняющая свою каменность баранка создаёт пародийный эффект), что вызвано, видимо, аттрактивной интенцией поэта, поскольку в ранней редакции стихотворения данный образ отсутствовал:

*Я был разбужен спозаранку*

*Бряцаньем мутного стекла.  
Повисло-сонною стоянкой,  
Безлюдье висло от весла.*

Водная стихия как часть привычной для Венеции окружающей среды трансформируется в финале третьего катрена в персонифицированный образ:

*Большой канал с косою ухмылкой  
Оглядывался как беглец.*

Как видим, Gran Canale имеет, по Б. Пастернаку, приобретает черты архетипического образа хитреца, что, в свою очередь, подтверждает наличие другой характеристики, обычно сопровождающей имя Венеции как «инакого» топоса – её театральность. Эволюция образа воды в рамках одного стихотворения придаёт венецианском топосу в целом элемент мистицизма и драматизма. В связи с этим суицидальная развязка («Венеция венецианкой / Бросалась с набережных вплавь») в последнем катрене представляется вполне оправданной.

Поэтический венецианский текст прошлого столетия также характеризуется присутствием водного топоса, что связано с самой сущностью города: писать о Венеции, не беря во внимание эту её известную особенность, значило бы отстраниться от «инакости» города, нивелировать её.

*И золотые отраженья  
Дворцов в лазурном глянце вод.*

<...>

*И ожерелье из коралла  
Под катафалком водяным.*

«Водная» рецепция И. Бунина в стихотворении «Колоколов средневековый...» сохраняет традиции венецианского претекста,

представляя город в традиционной цветовой гамме (золотисто-голубой) и в его «отражательной» специфике. Однако метафора «водяной катафалк», соответствующая уныло-печальному модусу стихотворения, переносит осмысление водного пространства Венеции на новый, эсхатологический, уровень. Иной взгляд на город представлен в более позднем стихотворении И. Бунина «Восемь лет я в Венеции не был...». Говорящее название произведения позволяет рассуждать об изменении рецептивного вектора поэта. Венеция здесь рассматривается сквозь призму воспоминаний и вкраплений нового ощущения города. В начале стихотворения взору читателя рисуются картины из прошлого, сопровождающиеся «оптимистичным» лексическим рядом: «удивляет», «пьянеешь», «озарённый», «синевою мягкою», «радостно»:

*Восемь лет в Венеции я не был...  
Всякий раз, когда вокзал минуешь  
И на пристань выйдешь, удивляет  
Тишина Венеции, пьянеешь  
От морского воздуха каналов.  
Эти лодки, барки, маслянистый  
Блеск воды, огнями озаренной,  
А за нею низкий ряд фасадов  
Как бы из слоновой грязной кости,  
А над ними синий южный вечер,  
Мокрый и ненастный, но налитый  
Синевою мягкою, лиловой,-  
Радостно все это было видеть!*

Образная составляющая этих строк доминируется водным топосом, организованного рядом элементов: пристани, «морского воздуха каналов», блеска воды, лодок, барок. Образ пристани возникает и в «венетической»

лирике Д. Смагина. «*В Венеции, где пристаней давно / Но нет зато троллейбусного парка*», – сетует лирический герой, сужая в следующем катрене пространство города, заявляя о том, что она «*похожа на одну большую пристань*». Такого рода литотирование в «водном» ключе обуславливается, на наш взгляд, с одной стороны, желанием (при невозможности манкирования морской сущности итальянского города) наиболее ёмко отразить её, а с другой – со стремлением выразить индивидуально-авторское видение традиционного понимания венецианского топоса, что было характерно для поэтики русской литературы второй половины XX века. Кроме того, это могло быть вызвано желанием автора эпатировать, вписав необычные венецианские особенности в контекст «толпы», лишив тем самым её индивидуальности, что проявляется на лексическом уровне, путём употребления слов с семой «коллективности»: «*всё*» («*В Венеции, где море все дома / Подчёркивает линией волнистой*»).

Образ воды – средний уровень в венецианском топосе в целом – художественно реализован и А. Кушнером как в непосредственной, так и в опосредованной форме. Тем не менее не является доминантным образом в отличие от традиций классической литературной венецианы. Данный образ находит непосредственное вербальное воплощение в следующих строчках:

*Знаешь, лучшая в мире дорога  
Это, может быть, скользкая та,  
Что к чертогу ведёт от чертога,  
Под которыми плещет вода.*

Образ чертога, возникающий в стихотворении, отсылает к клишированному восприятию Венеции как земного рая, что подтверждено не только стилистической возышенностью лексемы «чертог», но и

коннотативным «лучшая в мире дорога». Аллюзийность текста А. Кушнера очевидна: в качестве модели поэтом избран венецианский текст П. Вяземского. Интертекстуальность кушнеровской «Венеции» определяется «земным» изображением воды (см. у Вяземского: «Здесь – прозрачные дороги»), номинацией венецианских палаццо чертогами (у П. Вяземского находим: «Отражаются чертоги...»), архитектурной зеркальностью города («Строя город под водой» - строчка из стихотворения П. Вяземского).

Водное пространство Венеции в некоторых стихотворных текстах А. Кушнера ограничивается образом канала:

*Как тут не закурить? Но веющий с Канала,  
Нарочно, может быть, поднялся ветерок.*

Использование прописной буквы в слове «канал» свидетельствует о топонимической функциональной значимости лексемы; замещая словосочетание Gran Canale, русский вариант-слово приобретает двойную семантико-символическую нагрузку (использование заглавной (разг. большой) буквы вызывает ассоциации с Большим каналом и приобретает аттрактивную функцию благодаря такого рода графическому выделению слова из текста).

Кроме того, образ воды воплощается в словах, транслирующих, но прямо не называющих объект: «Мавританский стиль хорош в Европе, / Где-нибудь в **Венеции сырой...**», «Мы по ней, златокудрой **проплыли...**», «**Катер** прополз под мостом», «Сверкни позолотой и сердце **волной увлажни**» и др. Через образ воды прослеживается и двойственная природа Венеции, находя поэтическое выражение посредством оксюморонных оппозиций:

*Этот путь, как прошедшим по краю  
Жизни, жизнь предстаёт не **огнём**,*

*Залетевшим во тьму, но водою,  
Ослеплённой огнями, обид  
Нет, - волненьем, счастливой бедою.  
Всё течёт. И при этом горит.*

В «образный репертуар»<sup>13</sup> венецианского текста Кушнера вписан метафорический образ, соотносимый с предыдущим: «А дело было так: Венеция блестела, / Как влажная, на жизнь выброшенная **сеть**...».

Таким образом, Венеция, с одной стороны, представляет собой замкнутый локус, что связано с особенностями города, его островной природой и отдалённостью от материковой части; с другой – разомкнутый, поскольку пространство Венеции с архитектурной точки зрения разорвано разноуровневой планировкой города: горизонтальность лагунного топоса, вапоретто чередуется с вертикальной линией кампанилы, многочисленных храмов и др. Литературно воплощённое замечание Д. Бавильского о том, что Венеция – это «не город – сплошной проходной двор, воплощенная мечта Борхеса о каменном лабиринте: стены, стены, стены» [Бавильский], свидетельствует о контаминации открыто-закрытого пространства города. Представление о Венеции в русской литературе как городе-лабиринте (что соответствует специальным характеристикам Венеции реальной в связи с наличием запутанной уличной системы) приобретает иной, символический, смысл. Образ лабиринта имеет, как известно, архетипичную природу. В «венецианской» поэзии данный топос зачастую представляет собой философскую интерпретацию мировоззрения автора и связан с мотивом пути, поиском себя. Образ лабиринта в венецианском поэтическом тексте XX века проявляется также посредством мотива блуждания:

*По улицам Венеции, в вечерний*

---

<sup>13</sup> Термин предложен М.Л. Гаспаровым

*Неверный час, блуждал я меж толпы...*

(В. Брюсов)

Эта параллелизация не случайна и определяется семантической логикой взаимосвязи между обоими понятиями, поскольку смысл лабиринта заключается в нахождении выхода из него, который не всегда имеет прямую траекторию и который, соответственно, носит блуждающий характер. В венецианской литературной топике эта особенность приобретает символический смысл, где выход из лабиринта предполагает выход на свободу, расставление точек над «і» в рефлексивном векторе лирического героя. Образ лабиринта семантизируется в звуковой организации приведенного выше двустишия. Внутренняя рифма «вечерний – неверный» привносит новые коннотационные нюансы, придавая стихотворению медативную тональность, усугубляющую мотив блуждания. Кроме того, квазиконтактное (узко дистантное) сочетание глухих звуков «ц», «ч» и сонорных «р», «л», «н» создаёт эффект «спотыкания», направленный на «поиск» выхода из лабиринта. Более того, слог «ве» и его вариации представляет собой «общее место» для венецианского текста в целом, что является вполне естественным фактом, поскольку он [слог] является неотъемлемой частью звуковой оболочки лексемы «Венеция». В данном двустишии вышеупомянутая силлабема употребляется три раза, усиливая таким образом роль образа Венеции в сознании лирического героя.

В финале анализируемого стихотворения В. Брюсова лирический герой, бесцельно бродя по улицам Венеции, встречая на своём пути вереницу разнообразных персонажей, неожиданно сталкивается с неким «угрюмым ликом», в котором впоследствии распознаётся фигура Данте Алигьери – того единственного человека, который знает выход из лабиринтообразной Венеции:

*Он сквозь толпу и шум прошел, как властный.  
Мгновенно замер говор голосов,  
Как будто в вечность приоткрылись двери.*

(«Венеция»)

Избранность образа Данте особо подчеркнута в стихотворении. Во-первых, она контрастирует с бесцельностью блужданий лирического героя. Во-вторых, противопоставит толпе в целом. Подобный мотив противоборства миру итальянского поэта наблюдается в поэзии В. Брюсова не в первый раз: «*О Данте! о, отверженец великий*», – пишет русский символист в стихотворении «Данте». Помимо фигуры Алигьери большое значение уделяется образу вечности:

*Каналы, как громадные тропы,  
Манили в вечность...*

(«Венеция»)

В этом случае водное пространство Венеции замещается сухопутным как способом достижения конечной цели – выхода из лабиринта Венеции. Однако путь к нему затруднён кажимостью венецианского мироощущения:

*... в переменах тени*

*Казались дивны строгие столпы...*

Венецианская призрачность в этом стихотворении проявляется как в непосредственной форме (на лексическом уровне), так и в опосредованной (через мотивно-образную составляющую данного текста):

*И ряд оживших призрачных строений  
Являл очам, чего уж больше нет,  
Что было для минувших поколений.  
И, словно унесённый в лунный свет,  
Я упивался невозможным чудом...*

(«Венеция»)

Иллюзорность Венеции в восприятии лирического героя, семантизируясь посредством слов и сочетаний слов «призрачный», «больше нет, но было», интерпретируется также через образ луны – эквивалента нереальности этого мира, его призрачности, с одной стороны, и вневременности – с другой стороны. Вечность в венецианском тексте В. Брюсова амбивалентна. Например, в стихотворении «Опять Венеция» город, рассматривающийся сквозь призму духовных исканий и личных переживаний лирического героя, представляет собой оксюморонное сочетание константного и сиюминутного:

*Опять встречаю с дрожью прежней,  
Венеция, твой пыльный прах!  
Он величавей, безмятежней  
Всего, что создано в веках!*

(«Венеция»)

Антиномичная природа итальянского города заявлена и в венецианском тексте А.Кушнера. В стихотворении «Над картой Венеции, над пристальным планом её...» её двуликая сущность актуализируется в образе минотавров, заключенных в один лабиринт – прототип самой Венеции:

*Сквозь мирты и лавры увидеть позволено увидеть тут,  
Как два минотавра в одном лабиринте живут.*

(«Венеция»)

Образ минотавра, как известно, имеет архетипическую природу и отличается своим широким интерпретационным спектром. В стихотворении А. Кушнера описываемый топос сохраняет претекстовую символично-смысловую универсальность, воспринимаясь как чудовище, пожирающее своих жертв. Мотив пожирательства прежде всего проявляется на лексико-семантическом уровне посредством использования

слов разной частеречной принадлежности («проглотить», «съел», «пасть» (зд.: имя существительное), объединённых общей семой. Образ минотавра в его классическом понимании трансформируется вследствие того, что в этой ипостаси выступает венецианское пространство. «Нанизывание» этих образов в рамках одного стихотворения усиливает восприятие Венеции как города-лабиринта: через один образ раскрывается другой, что позволяет найти «выход» из него [лабиринта], ключ к которому – понимание сущности Венеции. Своеобразие анализируемого стихотворения А. Кушнера заключается и в том, что поэт совмещает в рамках своего произведения общеитальянскую топику и привносит новое понимание в венецианский контекст.

В целом пространственные образы венецианского текста русской поэзии XX века организуются т.н. «закрытыми» локусами дома, храма, сада и города и «открытыми» топосами воды, неба. Топос литературной венецианы XX века определяется комплексом и других бинарных оппозиций. Так, антиномия жизни и смерти является одним из фундаментальных проявлений венецианской топики. Город, с одной стороны, обладает ярко выраженной витальной составляющей благодаря многоголосию туристов, карнавальности, движению волн и транспортных средств, жизнеутверждающей цветовой активностью (голубой, розовый, перламутровый и т.д.). С другой стороны, культивированная в русской литературе моральность Венеции противоречит восприятию реального образа города как шумного, весёлого и фееричного топоса.

Мотив смерти находит воплощение в образе гондол, сравниваемых с «безмолвными гробами» (А. Блок), «кипарисными носилками» (О. Мандельштам), «длинным чёрным катафалком» (И. Бунин). Дыхание смерти в стихотворениях передаётся также посредством мрачной колористики: преобладания чёрного в повседневной жизни Венеции

(чёрные лодки, чёрная шаль, голова на чёрном блюде и др.). Смерть в понимании поэтов начала XX века – это и забвение («Он воздвиг дворцы в лагуне, сделал дожем рыбака / И к *Венеции безвестной* поползли, дрожа, века» – В. Брюсов), и бессмертие («Пусть гибнет все, в чем время вольно, / И в краткой жизни, и в веках! / Я вновь целую богомольно / *Венеции бессмертный прах*» – В. Брюсов), и, как это ни парадоксально, – жизнь. Один из ярких примеров последнего – стихотворение О. Мандельштама «Венецианская жизнь», заглавие которого не предполагает трагизма, но в котором актуализирован мотив смерти, постепенного угасания, умирания, увядания.

Апорийный характер венецианской топики проявляется и в антитезе «свое – чужое», где под «своим» понимается весь комплекс мотивов и образов, связанных непосредственно с Венецией, под «чужим» – репрезентация того пространства, которое не замыкается в собственно венецианском континууме, а выходит за его географические горизонты. Парадигма «своего» в венецианском тексте имеет ряд «общих мест», представляя соотношение природного (климатические условия, цвет неба, анималистические и флористические образы и др.) культурного (образы и мотивы, связанные с наиболее видными представителями венецианской богемы разных исторических эпох: Тинторетто, Гольдони, Гварди, Казанова и др. и культурными мероприятиями: карнавал, «песнопения» гондольеров и др.), архитектурного (ключевые достопримечательности Венеции: Пьяцца, пьядетта, кампанила, собор Сан-Марко, Аккадемия, мост Риальто, Мурано, Лидо и др.), бытового (образы вапоретто, гондол и др.).

В целом, итальянские впечатления по своей сути имеют характер «общего места», поскольку это «едва ли не универсальная литературно-художественная тема, своего рода урок, который должно выполнить, не заботясь о том, что он затвержен многими и многими, в разных временах и

пространствах. Италия – европейский культурный символ *par excellence*: он не обесценивается ни туристскими толпами, ни тем, что побывав в Италии, художники пишут картины, литераторы стихи и прозу, композиторы музыку, тиражируя одни и те же имена, памятные места, произведения искусства, пейзажи, воспринимаемые как картины» [Цивьян, с. 90]. Действительно, Венеция являет собой тот топос, представление о котором есть у всех, вне зависимости от эмпирического или реального соприкосновения с городом. Так, «каждый из нас, не бывая в Венеции, знает Венецию. Это улицы-каналы, лодки-экипажи, старые дворцы, обветшавшая роскошь, чёрные плащи гондольеров, чёрные кружева красавиц...» [Перцов, с. 9 – 10].

Следует отметить, что большая часть поэтов свои венецианские впечатления поэтически реализовала, основываясь на собственном опыте соприкосновения с итальянским городом, поскольку посещение Венеции стало чуть ли не обязательным пунктом жизненной программы интеллигенции XX века, преимущественно его первой трети. Венеция в поэтических текстах этого периода многолика и контрастна: калейдоскопичная глазами М. Кузмина, мрачная, кроваво-красная у А. Блока, «размокшая каменная баранка» Л. Пастернака, «золотая голубятня у воды» А. Ахматовой, величаво-роковая В. Брюсова, «как голос наяды» Н. Гумилёва. Воспитанные на творчестве великих предшественников Золотого века русской литературы, впитавшие стереотипную культурную память народа, писатели начала XX столетия как продолжали традиции своих учителей, рисуя читателям образ жемчужины Адриатики сквозь призму прецедентности, так и отличались новаторским подходом в изображении Венеции.

Для А. Ахматовой и Н. Гумилёва Венеция стала одним из пунктов путешествия в Италию в 1912 году вскоре после их обручения.

Стихотворение А. Ахматовой «Венеция» пронизано нежностью и романтически-позитивным флёротом. Это выражается прежде всего посредством использования соответствующей тону стихотворения лексики. Поэтесса избирает слова с положительной коннотацией: «ласковой», «нежных» и др. Кроме того, интонационная аксиологичность стихотворения выражена и через словообразовательный аспект: суффикс *-ок* в слове «ветерок» демонстрирует не уменьшительно-ласкательную оценку, а семантизирует функцию смягчения предыдущей, коннотативно сниженной (в данном катрене) лексемы «заметает», а также более тяжелого и мрачного последующего образа – чёрных гондол:

*Заметает ветерок солёный*

*Чёрных лодок узкие следы.*

(«Венеция»)

Наряду со ставшим традиционным образом гондол в их уже привычном цветовом – чёрном – исполнении в стихотворении А.Ахматовой наблюдается и расширение колоративной гаммы, дополненной оттенками уже известных литературной венециане цветов («млеюще-зелёной», «тускло-голубое»). Кроме того, новаторским является и образная составляющая стихотворения: впервые Венеция предстала в образе «золотой голубятни у воды». Данный анималистический образ является сквозным в творчестве А. Ахматовой и репрезентирует его многогранную символическую сторону. Голубь выступает в разных ипостасях, порой диаметрально противоположных, актуализируя оппозицию «сакральное – профанное». Контаминация обеих граней анализируемого образа прослеживается в стихотворении поэтессы «Выбрала сама я долю». Профанное начало представлено образом любимого, которого лирическая героиня «отпустила ... на волю», приобретающего зооморфические черты. Следует отметить, что

антропоморфичный образ сизого голубя, характерный не только для лирики А. Ахматовой, но и в целом для жанра лирической песни, в котором, как известно, он (образ) олицетворяет любовь и верность. Сакральная же сторона образа голубя, символически возникающего в праздник Благовещения, определяется метафоричностью, т.к. птица выступает в роли провозвестника грядущего пришествия Спасителя («Стало в горнице светло»).

Помимо голубя, широко распространённый и ранее анималистический образ льва, представленный в «Венеции» А. Ахматовой, трансформируется в игровой:

*В каждой лавке яркие игрушки:*

*С книгой лев на вышитой подушке,*

*С книгой лев на мраморном столбе.*

*(«Венеция»)*

Синтаксический параллелизм последних строк свидетельствует, на наш взгляд, об интенции автора зуммировать образ, сформировать более выпуклое представление о нём, более того – подтверждает его концептуальную значимость для духовного осмысления Венеции, а не только репрезентирует фактологические особенности архитектуры города. Подобный способ выражения авторской позиции оценочности через отрицание отмечается и в следующем катрене. Первое двустишие демонстрирует присущую венецианскому тексту моральность, что проявляется, несомненно, на стилистическом уровне:

*Как на древнем, **выцветшем** холсте,*

***Стынет** небо **тускло-голубое**...*

Использованный поэтом приём раздвоенного эпитета – *тускло-голубое* (небо) – стилистически снижает культивированный венецианским претекстом XVIII- XIX веков образ Италии (уже – Венеции) как земного

рая и константный образ голубого неба как неотъемлемой части парадиза. Однако оксюморонный характер данного эпитета, выражающийся через преломление традиционной русской поэтической венецианской позиции относительно образа неба, делает топос небесного пространства ещё более выпуклым, акцентирует внимание на нём. Кроме того, представленная поэтическая картина Венеции характеризуется замкнутостью хронотопа, что подтверждает устоявшееся мнение о камерности, интимности поэзии А. Ахматовой, культивирующееся и самим поэтом:

*А я росла в узорной тишине,  
В прохладной детской молодого века.  
И не был мил мне голос человека,  
А голос ветра был понятен мне*  
(«Ива»).

Так называемая «комнатность» лирики А. Ахматовой определяется в её «Венеции» и декоративностью пространства. Лексическая доминанта приведённого выше двустишия в этом контексте фиксируется словом «холст». Для А. Ахматовой венецианский топос метафорически репрезентирует нарисованную реальность, вплетённую в канву определённого рода патетизма, который заключается в стилистическом обрамлении текста стихотворения: использование слов «холст» вместо «картина», «зной» вместо «жара» и т.д. Взору читателя открывается не архитектурная или географическая Венеция, а изображённая в иной плоскости – Венеция театральная. С одной стороны, стихотворение написано в соответствии с провозглашёнными акмеистами точностью слова и образов, материальностью и предметностью описываемых реалий, с другой стороны, не лишено смысловых надстроек.

Финальная часть катрена стихотворения «Венеция» посредством частицы *не*, намеренной тавтологии, оксюморонной семантики и не ярко

выраженной синтаксической параллелизации демонстрирует иное настроение, опровергающее заданную первыми двумя строками тональность:

*И не тесно в этой тесноте*

*И не душно в сырости и зное.*

Немаловажен тот факт, что последнее четверостишие отличается от предыдущих способом рифмовки: в первых двух она кольцевая, а в третьем – перекрёстная. Такое выделение финального катрена свидетельствует об идейной доминанте всего стихотворения – антиномичной сущности Венеции, которая, с точки зрения антуража, не является уютной, но в то же время туристы чувствуют себя в ней гармонично.

Иной предстаёт «Венеция» Н. Гумилёва. Во-первых, действие его стихотворения разворачивается ночью (в отличие от «дневной» рецепции Венеции А. Ахматовой):

*Поздно. Гиганты на башне*

*Гулко ударили три.*

Избрание данного времени суток в качестве доминантного обусловлено романтической традицией предшествующего венецианского текста. Кроме того, в ночное время суток, более привычное для природы Венеции (в понимании художников слова), ярче проявляется сущность города, его истинное лицо: фоновые константы (вода как зеркало, чёрные гондолы, львы на Сан-Марко, голубиный хор) дополняют мистический событийный ряд, развёрнутый в последнем четверостишии:

*Крикнул. Его не слышали,*

*Он, оборвавшись, упал*

*В зыбкие, бледные дали*

*Венецианских зеркал.*

Несмотря на скрытое влияние символизма акмеистская программа описательно-объективной поэзии в стихотворении «Венеция» Н. Гумилёва представляется очевидной, поскольку поэт воссоздаёт события, ориентируясь на реальность происходящего, стремясь к «прекрасной ясности», не погружаясь в «леса символов». Кроме того, в «Венеции» Н. Гумилёва реализован характерный для акмеизма принцип точности, проявляющийся прежде всего в пространственно-временной детализации: «*Гулко ударили три*». На синтаксическом уровне данный принцип демонстрируется посредством использования односоставных предложений разного типа: «*Поздно*» (безличное), «*А на высотах собора, / Где от мозаики блеск /, Чу, голубинога хора / Вздох, воркованье и плеск*» (назывное) и т.п.

Наиболее яркое символистское проявление в венецианском поэтическом тексте Серебряного века актуализировано в стихотворениях А. Блока, который посвятил Венеции одноимённый триптих, входящий в цикл «Итальянские стихи» (1909), а также стихотворений «Сплетались времена, сплетались страны...» (1902), «Мы шли на Лидо в час рассвета...» (1903), в центре внимания которых – остров Lido di Venezia.

Венеция А. Блока представляется более мрачной, чем у А. Ахматовой и Н. Гумилёва. «Общим местом» как проявлением смертности является образ чёрных гондол-гробов («гондол безмолвные гроба»). Апокалиптическую атмосферу стихотворения дополняет «чёрный стеклярус на тёмной шали», светящая луна, шаги призраков, «голова на чёрном блюде» и др. Образ обезглавленного Иоанна Предтечи, представленный в баптистерии Сан-Марко в мозаичном виде, призрак скользящей Саломеи отсылают нас к евангельской символике и широко известной истории злодеяния Ирода Антипа, Саломеи и её матери Иродиады против Иоанна Крестителя. Самоотождествление лирического

героя с этим евангельским персонажем связано с рефлексией поэта относительно концепции «своё - чужое» и своей роли в этой парадигме. Как известно, в 1909 году А. Блок находился в состоянии личного и творческого кризиса, о чём свидетельствуют его письма, пронизанные негодованием, сомнениями, разочарованием и меланхолией: «Несчастливы все, что наша родная земля приготовила нам такую почву – для злобы и ссоры друг с другом. Все живём за китайскими стенами, полупрезирая друг друга, а единственный общий враг наш – российская государственность церковность, кабаки, казна, чиновники – не показывают своего лица, а натравляют друг на друга. Из всех сил постараюсь я забыть начистоту всю русскую «политику», всю российскую бездарность, все болота, чтобы стать человеком, а не машиной для приготовления злобы и ненависти. Или надо совсем не жить в России, плюнуть в её пьяную харю, или – изолироваться от унижения...» [Блок, с. 145].

В связи с этим отождествление себя с подвергшимся гнусной и подлой смерти Иоанном Предтечей, возможно, демонстрирует желание поэта завуалировать свои отношения с властью, жертвой которой он себя считает. Размышления лирического героя дополняет риторический вопрос из заключительного стихотворения триптиха «Венеция»:

*Очнусь ли я в другой отчизне,  
Не в этой сумрачной стране?*

Поиск себя в чужой стране был особенно актуален для И. Бродского, который по велению сердца или волею судьбы выбрал Венецию местом душевного отдохновения при жизни и после кончины и который, вне сомнения, является ключевой фигурой для понимания венецианского текста второй половины XX века. Для поэта Венеция прежде всего – это проекция его родного города Санкт-Петербурга, образ которого зрим, но не эксплицирован ярко. Сходство с северной столицей России, разумеется,

катализирует смертельное. Так, И. Бродский представляет Венецию как «тонущий город, где твёрдый разум / сразу становится мёртвым глазом» («Венецианские строфы (1)»).

## ***2.2. Феномен смертности в венецианском тексте русской поэзии XX века***

Образ Венеции в русском поэтическом сознании зачастую связан с мотивом смерти, о чём свидетельствуют многочисленные впечатления русских художников слова о городе Северной Адриатики. Часть писателей и поэтов связывает такое восприятие с декадентским настроением россиян в целом: «Без сомнения, часть мрачности своих впечатлений я беру на себя: ибо русских кошмаров нельзя утопить даже в итальянском солнце» (А. Блок. «Немые свидетели»). Другие видят смертность в бесперспективности самой сущности города: «Это город-паразит, без настоящей жизни, без будущего» (В. Брюсов. «Венеция»). На наш взгляд, это обусловлено сущностью построенного на воде города и скептицизмом русских относительно его (города) долгого существования. Кроме того, данный мотив характеризовал «венецианскую» поэзию в начальный, романтический, период становления западноевропейского и с опорой на него – русского венецианского текста. «Смертельный» аспект пронизывает венецианский текст в целом.

Одним из первых о Венеции в негативном ключе (ранее для этого периода было характерно изображение города в идеально-восторженном ракурсе) высказался в письмах к родным Д.И. Фонвизин «Разъезжая по Венеции, представляешь погребение, тем наипаче, что сии гондолы на гроб похожи и италианцы ездят в них лежа» [Фонвизин, с. 548].

В начале XX века едва ли не все русские поэты и писатели ездили в Италию (разумеется, не обойдя вниманием и Адриатическую красавицу) за

поиском вдохновения и новых впечатлений. Одним из таких соотечественников был П. Перцов, для которого первое соприкосновение с городом также не было окутано романтически патетическим флером. "Первое впечатление от Венеции не в ее пользу. Это впечатление не рассеивается и на другой день, в лучах солнца, в ясной бледно-голубой атмосфере весны и моря. Это впечатление покинутого, нежилого дома. Чем бы этот дом ни манил к себе, – первый взгляд на него будет всегда невольной вспышкой отчужденности, почти враждебности. Это неприязнь живого к мертвому. Переступая порог, нужно перешагнуть и через это впечатление, чтобы встретиться с другими – там, внутри... Венеция – именно огромный, заброшенный дом, без хозяина. Его теперешние жильцы не более как случайные пришельцы, которых не замечаешь, глядя на него, и забываешь о нем», – вспоминает он [Перцов, с. 4].

Мортальный мотив в венецианском поэтическом тексте XX века может быть рассмотрен в двух плоскостях: смерть Венеции и смерть в Венеции. Мотив гибели Венеции достаточно широко представлен в стихотворениях прошлого столетия. В начале XX века это обусловлено прежде всего пошатнувшейся репутацией незыблемости Венеции в прямом и метафорическом смысле в связи с падением колокольни Св. Марка (июль 1902 г.) на одноимённой площади, что не смогло не найти воплощения в русских произведениях. Несомненно, разрушение одного из значимых архитектурных памятников Венеции произвело неизгладимое впечатление на соотечественников, находя отклики в их творчестве. Многие воспоминания, путевые заметки отличаются весьма минорным настроением относительно сложившейся ситуации. «С падением башни навсегда испортилось единственное по красоте, значительности и воспоминаниям место на земном шаре – площадь Св. Марка...», – констатирует В. В. Розанов в своём эссе «Золотистая Венеция» [Розанов,

с. 220]. Приняв это событие, как видим, близко к сердцу, В. Розанов чуть позже даже вступит в дискуссию с представителями русской православной церкви, интерпретировавшими разрушение Кампанилы как знамение, закономерно-неизбежное явление, причина которого заключалась «в гордыне католиков вообще и венецианцев в частности» [Кара-Мурза, с. 144].

Под впечатлением случившегося находился и В. Брюсов, который эмоционально-остро актуализировал свои переживания: «узнав о падении колокольни, мы поехали туда, провели там сутки, почти плакали на развалинах. Без *campanile piazza* потеряла единство: задний план был декорацией, фасадом *S. Marco*; теперь впечатление дробится, ибо виден дворец дождей. С моря Венеция принизилась, словно изувечена». [Кара-Мурза, с. 147 – 148]. В результате этого трагического происшествия благодаря В. Брюсову корпус поэтического венецианского текста пополнился стихотворением «Опять в Венеции» (1908). Оно начинается со строчек с прозрачной интенцией<sup>14</sup>:

*Опять встречаю с дрожью прежней,  
Венеция, твой пышный прах!  
Он величавей, безмятежней  
Всего, что создано в веках!  
И над руиной Кампаниле,  
Венчавшей прежде облик твой,  
О всем прекрасном, что в могиле,  
Мечтать с поникшей головой.*

---

<sup>14</sup> В противовес написанным незадолго до падения Кампаниле стихотворениям «Лев Святого Марка» (1902) и «Венеция» (1902), в которых наблюдается вера в незыблемость Венеции как таковой и её достопримечательностей в частности (А.К.).

Трагичность восприятия лирическим героем печально известных событий реализуется через масштабность («Всего, что создано в веках!») и пафосность («пышный», «величавей», «венчавшей», «руиной», «поникшей»). Акцентирование на мощи и былой славе Венеции достигается и благодаря образу коленопреклонного лирического героя, акцентируясь в кольцевой композиции. Начало стихотворения атмосферно вводят читателя в этот образ («Опять встречаю с дрожью прежней»), последние же два катрена укрепляют его («Мечтать с поникшей головой», «Я вновь целую богомольно»). Неверие в Венецию в финале анализируемого стихотворения всё же сменяется надеждой на её возрождение, на её бессмертие:

*Пусть гибнет все, в чем время вольно,  
И в краткой жизни, и в веках!  
Я вновь целую богомольно  
Венеции бессмертный прах!*

По В. Брюсову, город амбивалентен, он представляет собой союз оксюморонных составляющих:

- богатство / бедность («Он воздвиг дворцы в лагуне, сделал **дожем рыбака...**»);
- прекрасное / разрушительное («Почему под солнцем юга в ярких красках и цветах, / В **формах выпукло-прекрасных** представал пред взором **прах?**»);
- смерть / бессмертие («Я вновь целую богомольно / Венеции **бессмертный прах!**»).

Мортальные и витальные мотивы у В. Брюсова сосуществуют, причем последний, скорее, приобретает высшую форму жизни – вечную, бессмертие, что отмечено в строках указанного выше стихотворения «Венеция» (1902):

*Человек здесь стал прекрасен и как солнце горделив.  
Он воздвиг дворцы в лагуне, сделал дожем рыбака,  
И к Венеции безвестной поползли, дрожа, века.  
И доныне неизменно все хранит здесь явный след  
Прежней дерзости и мощи, над которой смерти нет.*

По мнению поэта, вписание любого человека в венецианский континуум, облагораживает его и оставляет на нём отпечаток царского величия и гордости. По мысли В. Брюсова, венецианский топос уникален, поскольку над ним не властно время, и Венеция навсегда останется в объективной и субъективной реальности как избранное, сакральное место, над которым «смерти нет».

В. Брюсов не был одинок в своих поэтических переживаниях по поводу случившегося; С. Головачевский также выразил их в своём стихотворении «На разрушение колокольни Св. Марка в Венеции» (1906). Данный поэтический текст имеет многочастную идейно-содержательную структуру. По мысли поэта, отражение личной душевной сопричастности к произошедшему находит отклик в объективной реальности. В поэтическом арсенале С. Головачевского – образы-сигнатуры Венеции (Адриатика, Кампанила, каналы, черные гондолы) и сообразные слова, характеризующиеся общностью лексико-семантической наполненности (плачет, жалоба, умерла, тоскою объят, уныла, грустнее, могила, горя и зол, мрачных и др.), используемые с высокой частотностью :

*Адриатика **плачет**... Из дальней страны  
Донеслась ко мне **жалоба** бледной волны:  
«**Умерла, умерла Кампанила!**»  
И я вижу, как город **тоскою объят**,  
Как **печальны** каналы и мрамор палат,  
Как волшебница моря **уныла**. –*

*И гондолы грустнее, чем прежде, скользят*

*По каналам немым, как могила,*

*Словно черные лебеди горя и зол...*

*Отуманены образы мрачных гондол...*

*Все твердит: «Умерла Кампанила!»*

Следует отметить, что ключевой для поэтического текста С. Головачевского образ Кампанилы характеризуется его «врастанием» в исторически значимый контекст с финально-животрепещущей мыслью о падении башни:

*Легкокрылые тайны седой старины,*

*И небесная билась в ней сила:*

*Повесть долгую лет, дивных дел и побед*

*И злодейства и бед заколдованный след*

*Своим звоном она разносила.*

<...>

*Все хранил и твердил обо всем ее звон...*

*Но теперь умерла Кампанила!*

Образ колоколов в данном контексте символичен, их звон ассоциируется с тревожным предсказанием гибели. Подобное ощущение, выраженное через образ колоколов, присутствует и в стихотворении И. Бунина:

*Колоколов средневековый*

*Певучий зов, печаль времен,*

*И счастье жизни вечно новой,*

*И о былом счастливый сон.*

В этом контексте образ колоколов связан с временной топикой: современная поэту эпоха транслируется через средневековый период, в который через состояние сна стремится попасть лирический герой, находя в «былом счастливый сон». Замещение мотива смерти мотивом сна,

присутствуя и в венецианском тексте С. Головачевского, демонстрирует неверие лирического героя в падение одного из значимых символов Венеции и в ослабление её мощи. Кроме того, в строках анализируемого стихотворения очевидно желание лирического героя заставить себя поверить в то, что колоколя не предана забвению со стороны окружавшего её венецианского локуса:

*И пучина морская возлюбленный прах  
Под лазурью своей схоронила.  
Там уснула навек Кампанила. –  
И достойна ее в безмятежных водах,  
В мавзолее хрустальном могила.  
Ей родная стихия осталась верна,  
Ее сон сторожит голубая волна...*

Следует отметить, что констатация факта «смерти» Кампанилы в каждой из предыдущих частей сменяется в последней императивным «возродись», что, несомненно, меняет тональность стихотворения. Кроме того, повтор форм одних и тех же слов (*возродишься – возродись, возродись; зазвонишь – звонила, звонила – звони, звони, звони*), а также фонетическая напряженность звуков *з-р-с* усиливает динамичный рисунок финального отрывка:

*Но, как стройная мысль, рассыпая мечты,  
Возродишься ты снова, дитя Красоты; -  
Не погибнет небесная Сила; -  
И незримо ты вновь зазвонишь с высоты...  
Возродись, возродись Кампанила!  
И в душе вдохновенной Поэтов живи,  
Призывая во храм Красоты и Любви!..  
Как ты, полная дум, нам звонила,*

*Как звонила ты дождям, в те давние дни,  
Так звони во все дни, о звони и звони!  
Возродись, возродись, Кампанिला!*

Не менее эмоционально было воспринято писательской средой и восстановление в 1912 году колокольни. М. Осоргин замечает по этому поводу: «Пал – и снова восстал Мессер Сан-Марко, стройная башня, соединяющая Венецию с небом. Восстановлена разрушенная колокольня... Это не безжизненный шпиц, указывающий на облака людям земли, это – живой гений венецианцев, центр их отвлеченных от земных мыслей, их идеал, основа их миропонимания...» [Осоргин, с. 152]. Выбор писателем коннотативно значимых слов («восстал», «гений», «идеал») и синтаксических приемов (использование тире в начале высказывания и перед лексемой «гений», анафорические конструкции, начинающиеся с частицы «это») определяют восторженно-значимое принятие ситуации.

Ощущение смерти зримо и в стихотворении Н. Берберовой «Венеция». Поэтесса воспринимает город сквозь призму своих воспоминаний, в её сознании представлена не вся Венеция, а ключевые для лирической героини моменты и сакральные места: Сан-Марко, дорогие сердцу улочки и др. Мортальность в этом стихотворении проявляется через антитезу вечности-невечности: претендовавшая на бессмертие Венеция демонстрирует иное своё состояние, вечным предстаёт память, кафе «Флориан», голуби и колокола на Сан-Марко, – словом те, реалии, к которым применим эпитет «живой». Очевидно, что в данном образном ряду прямое значение указанного прилагательного применительно лишь к образу голубей – неотъемлемому атрибуту главной и единственной площади Венеции и константе мирового литературного венецианского текста.

Незыблемой константой в стихотворении Н. Берберовой представлен «Флориан», территориально и символически значимое место в Венеции, расположенное в самом сердце города, площади Сан-Марко. Всё разрушено и погибло в некогда любимом лирической героиней топосе, однако «Флориан» продолжает существовать, и на ритм его жизни ничто не может повлиять. Мотив вечности в данном поэтическом произведении проецируется на образ человека, в честь которого кафе получило своё современное название<sup>15</sup>. Таким образом, создаётся иллюзия жизни в противовес постоянному ощущению смертности Венеции:

*Ранена плоть ее. Сломана стать.*

*Провалился мозаичный пол Сан-Марко.*

*Только у **Флориана** подают опять*

*Лимон к мороженому, когда жарко.*

Тезис «смерть Венеции» находит отражение и в значимом для венецианского текста образе гондол. Их стандартный (чёрный) цвет не только отражает фактологическую особенность старинного венецианского транспортного средства (ныне – объекта туристического вожделения и символа Венеции в целом), но и, разумеется, репрезентирует иной, символический ореол. Это – приобретение романтической эпохи, имеющее особое значение, связано с мотивом смертности, ведь, как известно, чёрный цвет во многих (в том числе и российской) картинах мира ассоциируется со смертью. Кроме того, данный мотив представляет собой метонимическую реализацию идеи скорой гибели Венеции. Чёрный цвет гондол фигурирует частотно в венецианском тексте XX века, отражая реверсивную сторону города или нелицеприятные воспоминания, связанные с ним. «Экипажи – точно гробы», — на схожести гондол с катафалком акцентирует внимание ещё П. Вяземский в XIX веке.

---

<sup>15</sup> Первоначальное название кафе «Триумфальная Венеция» было трансформировано во «Флориан» в честь его владельца Флориано Франческони

Подобная параллель (гондолы - катафалки) возникает и в «венедианских» стихотворениях ряда поэтов XX века: «под катафалком водяным» (И. Бунин), «гондол безмолвные гроба» (А. Блок), «катафалкоподобные стаи» (А. Кушнер)

Мортальные и апокалиптические мотивы, помимо метафорической демонстрации, актуализированы в императивных конструкциях:

***Разрушайся! Тони! Увяданье***

*Это правда. В веках холодей!*

Кроме того, они представлены перифрастической номинацией Венеции – города, которому издавна сулят гибель:

*И казалось, что эти ступени,*

*Бархатистый зелёный подбой*

*Нам мурановский сумрачный гений*

***Афродитой назвал гробовой.***

Анализ поэтических произведений XX века позволил выявить в текстах сходный с мортальным мотив увядания. Данный мотив связан, по выражению Лосева, с «преддекаданским» настроением в отношении города на воде, что наблюдается, в частности, в стихотворении Волошина «Венеция» (1902, 1910). Ощущение унылости в этом поэтическом произведении прослеживается на разных уровнях. Во-первых, на лексическом: наиболее частотно представлены слова, входящие в лексико-семантическое поле «уныние»:

<...>

***Печальны и строги, как фрески Орканья, —***

*Горят перламутром в отливах тумана...*

<...>

***На всем бесконечная грусть увяданья.***

<...>

*О пышность паденья, о грусть увяданья!*

<...>

*Венеции скорбной узорные зданья*

*Горят перламутром в отливах тумана.*

*На всем бесконечная грусть увяданья*

*Осенних и медных тонов Тициана.*

Во-вторых, соответствующие краски, несомненно, придает осенняя атмосфера всего стихотворения, проявляющаяся опосредованно, без прямого указания на время года, а через восприятие «осенних и медных тонов Тициана». В целом колористика волошинского стихотворения активная – красно-медная с оттенками золота: *Резные фасады, узорные зданья / На алом пожаре закатного стана; Устало мерцают в отливах тумана / Далеких лагун огневые сверканья... / Вечернее солнце, как алая рана...; Парчи Тинторето...* Следует отметить то, что данная цветовая гамма соответствует цветам заката, а закат метафорически коррелирует с угасанием, смертью. Примечательно то, что данное стихотворение М. Волошин принялся писать в 1899 г., начав с весьма позитивных слов «Венеция – сказка...», не включённых в последующую лирическую версию, что свидетельствует об изменении либо восприятия города, либо замысла произведения. Подобная колористика, связанная с образом заката, актуализируется и в стихотворении Г. Цагарели «На закате» (1914):

*Венеция горит, изящные палаты*

*В каналах отразив, как в глубине зеркал.*

*Вечерний небосклон в рубинах засверкал,*

*Осыпав золотом старинных стен заплаты.*

Иную позицию представляет О. Мандельштам в стихотворении «Венецианская жизнь» (1920): его Венеция также мрачна, разрушающая и

находится на стадии угасания, однако предстоящая смерть воспринимается как нечто торжественное:

*Только в пальцах – роза или склянка,  
Адриатика зеленая, прости!  
Что же ты молчишь, скажи, венецианка,  
Как от этой смерти праздничной уйти?*

Венеция О. Мандельштама представляет собой соединение двух вышеназванных тезисов: смерть Венеции (*Венецйской жизни, мрачной и бесплодной...*) и смерть в Венеции (*«всех кладут на кипарисные носилки», И горят, горят в корзинах свечи, / Словно голубь залетел в ковчег. / На театре и на праздном вече / Умирает человек*). Традиционно считается, что мотив смерти в Венеции стал частотным после выхода в свет в первом десятилетии XX века одноименной новеллы Томаса Манна, хотя был заявлен и ранее в русской литературе [Меднис]. Итальянский исследователь П. Деотто придерживается того мнения, что “*nel testo russo del primo Novecento morire a Venezia significa dunque liberarsi della dimensione terrena e ritornare nella patria della loro propria anima*”<sup>16</sup> [Deotto, p. 109]. Действительно, строки В. Брюсова (*«Здесь – пришелец я, но когда-то здесь душа моя жила»*) подтверждают это.

Непосредственным «хранителем» душ в Венеции является кладбище Сан-Микеле – один из важных образов русской литературной венецианы, преимущественно второй половины XX века. Поэтическая рецепция «острова-кладбища» вписана в общую концепцию создания мифа о Венеции, образ несколько идеализирован, и его восприятие связано с желанием удовлетворить любопытство увидеть неприступный Сан-Микеле через собственную смерть:

*Но неприступное – пусть даже в смерти – влечет человека.*

---

<sup>16</sup> «В русском тексте первой половины XX века умереть в Венеции означает, собственно, освободиться от земного пространства и вернуться на родину своей души» (Перевод наш – А.К)

*Я бы хотел умереть, чтобы проникнуть туда.*

(В. Марков)

Мортальность в данном случае не предмет страха и тревоги, а осознанный выбор, необходимый для того чтобы «в важном торжественном сне жизни иной ожидать» (В. Марков). Иное восприятие Сан-Микеле представлено в «венецианской» лирике Е. Рейна. Образ кладбища не репрезентирован иным символическим прочтением, а является автобиографической реалией: это, прежде всего, то место, где похоронен его друг И.Бродский:

*Июньским утром резвый вапоретто  
доставил нас на Сан-Микеле,  
по выложенным гравием дорожкам  
прошли мы в кипарисовой тени.  
Могильщики на новенькой коляске  
вкатили гроб, и двести человек  
могилу окружили. Протестантка  
прочла молитву. Землю я привез  
из Ленинграда в малом узелке —  
простите мне мою сентиментальность.*

(«Через окуляр»)

Наряду с восприятием Венеции как кладбищенского локуса («*о город мертвый, погребенный*<sup>17</sup>...», «*и принимал канал остывших мертвецов*<sup>18</sup>»), наблюдается преломление ее сквозь призму мотива сна, который представляет собой эвфемистичный, смягченный вариант мотива смерти, если исходить из того, что сон – это маленькая смерть: «*Всё спит – дворцы, каналы, люди*, (А. Блок); «*Где грезят древние палаты, / Являя мраморные сны*» (В. Брюсов); «*Не руша старинного сна, / Нас гондола тихо несла...*» (В. Иванов). Если в начале прошлого столетия сон

<sup>17</sup> Из стихотворения С. Соловьева «Венеция»

<sup>18</sup> Из стихотворения Г. Цагарели «На закате»

воспринимался как естественное для Венеции состояние, то во второй половине XX века он представляет собой способ восприятия города лирическим субъектом:

*Приснилась Венеция: голуби, сорный канал,  
плывущий окурок, размокший билет на премьеру...*

(А. Пурин).

Отсутствие целостности сна и, соответственно, восприятия венецианского топоса проявляется в употреблении однородных членов, создающих эффект обрывочности, кадрирования «воспоминаний» о городе, причём их набор не отражает сущностной специфики самой Венеции. Все эти атрибуты сна могли бы соответствовать, фактически, любому локусу (если бы не оговорка поэта «Приснилась Венеция...»), что свидетельствует о недостаточной осведомлённости поэта о венецианских реалиях. Подтверждение этой мысли находим в следующих двух строчках: «*Я там не бывал наяву – и не надо – читал / новеллу одну про смятение чувств и холеру...*». Следует отметить, что А.Кушнер ограничивается литературным представлением о городе Т. Манна («Смерть в Венеции»).

*И снова приснится мне город крылатого льва,  
и я затеряюсь в его мавританских узорах.*

*Аквариум сна вдруг бредовые вспенят слова:*

*«Смотри, он не съеден, с ума не сошел и не взорван...»*

Стихотворение В. Васюхина, написанное в преддверии XXI века не лишено традиционно-клишированного восприятия образа Венеции, внесённого литературой предшествующих эпох. Так, поэт метафорически называет Венецию «городом крылатого льва», акцентирует внимание на эклектичной архитектуре города («...в его мавританских узорах»), актуализирует архетипичный образ лабиринта. Мортальность же текста представлена в несколько другом ракурсе, путём контаминации двух

сигнатур венецианского текста – сна и воды. Образ последней метафорически представлен образом аквариума, опосредованно указывающего и на замкнутость венецианского пространства.

Мортальность в венецианском тексте традиционно соответствует ночному времени:

*Нет! Всё, что есть, что было, - живо!*

*Мечты, виденья, думы - прочь!*

*Волна возвратного прилива*

*Бросает в бархатную ночь!*

(А.Блок)

«Ночь отождествлена с вечной инаковостью или чистым инобытием на всех ступенях бытия, и в том числе, в области умопостигаемого. Это – чистое становление и возникновение, которое всегда иное и которое никогда не есть что-нибудь определенное и устойчивое; это чистое отрицание и потому вечная тьма. Не надо, однако, забывать, что для античной мифологии это есть тьма в недрах самой божественности, в последней глубине всякого идеального и реального бытия, интеллигибельная тьма», – отмечал А. Ф. Лосев [цит. по Меднис].

Инакость Венеции заключается еще и в ее неземной притягательности, порой даже губительной, и, находясь в венецианском континууме, вне сомнения становишься «человеком лагуны<sup>19</sup>» зависимым от неё, её любовником, узником, заложником:

*Может быть, это лишь шутка,*

*Скал и воды колдовство,*

*Марево? Путнику жутко,*

*Вдруг... никого, ничего?*

*Крикнул. Его не слышали,*

---

<sup>19</sup> Цитируется по В. Васюхину

***Он, оборвавшись, упал***

*В зыбкие, бледные дали*

*Венецианских зеркал.*

(Н. Гумилёв)

***Манили страстной дрожью звуки***

(А. Блок).

*Ты, как и я, человек лагуны,*

***ее любовник, заложник, прочая.»***

*В его голове сплошные лагуны -*

*пробелы, пропуски, многоточия.*

(В. Васюхин).

Название последнего из приведённых стихотворений («Умалишённый у Дворца Дожей») явно сигнализирует о репрезентации мотива сумасшествия, которое, как известно, представляет собой пограничное состояние между настоящим и вымышленным. Оно хорошо вписывается в систему восприятия Венеции как города, в котором реальное и ирреальное сосуществуют, причиной или следствием чего является его непохожесть, инакость, в некоторой степени отчуждённость. Пограничность в этом смысле приобретает символический статус:

*Давно канцона и гитара*

*Не будят сонные мосты,*

*Но так же всех сзываешь ты*

*Для чистых грез и неги страстной.*

*Твой ветер освежил мне грудь,*

*Он шепчет мне: «забудь, забудь*

*Виденья родины ужасной*

*И вновь на лире оживи*

*Преданья нежные любви»*

Данное стихотворение С. Соловьёва, на наш взгляд, ярко иллюстрирует поэтически преломлённую ситуацию выбора, в которую были поставлены наши соотечественники в течение всего XX века. В этой связи вспоминается строчка А. Ахматовой «Мне голос был. Он звал утешно. / Он говорил: «Иди сюда, / Оставь свой край, глухой и грешный, / Оставь Россию навсегда». Однако если для лирической героини А. Ахматовой, как известно, уже чётко определены позиции по этому вопросу, то решение лирического героя С. Соловьёва ещё находится на стадии осмысления и размышления. Осознавая потерю многих культурно значимых константных элементов венецианского топоса («давно канцона и гитара / не будят сонные мосты»), поэт имплицитно диалогизирует с голосом, вызывающим к его памяти, прежним романтическим чувствам. Идиллический хронотоп Венеции контрастирует с неприглядной картиной российского пространства («виденья родины ужасной»), что делает выбор ещё более сложным. «Манили страстной дрожью звуки» и А. Блока в стихотворении «Мы шли на Лидо в час рассвета...». Мотив искушения актуализируется здесь тоже через пограничное состояние, однако менее экстремальное, чем сумасшествие. Так, в ожидании решения («Ты отошла, не дав ответа») во сне, лирическому герою мерещатся чайки как в привычном для них контексте («птицы-чайки»), так и в не традиционном для них фемининной ипостаси («птицы - девы»):

*Мы шли на Лидо в час рассвета  
Под сетью тонкого дождя.  
Ты отошла, не дав ответа,  
А я уснул, к волнам сойдя.  
Я чутко спал, раскинув руки,  
И слышал мерный плеск волны.  
Манили страстной дрожью звуки,*

*В колдунью-птицу влюблены.  
И чайка — птица, чайка — дева  
Всё опускалась и плыла  
В волнах влюбленного напева,  
Которым ты во мне жила.*

Венеция в сознании русских поэтов представляет собой единственный в своём роде, инакий город благодаря уникальному оксюморонному сочетанию витальности и мортального угасания:

*Кто может повторить ее сверкание  
и гаснущую жизнь?*

(В. Васюхин).

Стихотворение В. Васюхина актуализирует инакую сущность Венеции, используя не традиционный для русской поэтической венецианы приём хиазма («Венеция похожа на Венецию / и только на Венецию она / похожа») Похожее, но использованное в другом ключе, уточнение уникальности итальянского города наблюдается в стихотворении М. Шмулевича, представителя русской поэзии конца XX века. «*Что можно сказать про Венецию?*» - недоумённо вопрошает поэт, и как бы молниеносно не найдя ответа, формулирует первую пришедшую ему на ум мысль: «*Италия не похожа на Швецию...*», расширяя пространственные границы Венеции Италией в целом. Такого рода нарочитая небрежность (Венеция приравнивается к Италии, сравнивается со Швецией по рифменному принципу) является в широком смысле приметой эпохи, своего рода попыткой нивелировать «культурную память», актуализировать своё поэтическое «Я».

Немаловажная роль в венецианской топике отведена мотиву карнавала. «Кто бы ни писал Венецию, скромные, мощные, бурные, золотые, точные – никто не мог писать празднеств её и нарядов. В нарядах

родилась Венеция, в нарядах смертный час свой встретит. Бедный, богатый ли, роскошь, простота – все здесь не любят, думается, будничного. Всё живёт светом, блеском, изяществом, лаской любви, песней, мгновением. Бывает дождь в Венеции; смутно купается она в тумане, но лишь затем, чтобы ярче возблеснуть при солнце. И хмурости не угнетут народа мягко-сладострастного, изящного, о, сколько живого! Зимой месяцами длились карнавалы в Венеции умершей. Умерла, но жива. За одной выросла другая, и путешественник узнает сразу, что весь смысл, девиз и пафос города есть празднество» – делится своими впечатлениями с читателями в эссе «Венеция» (1920) Б.К. Зайцев [Зайцев].

В действительности, карнавал – неотъемлемая часть венецианского мироощущения, которая не могла не стать одной из констант венецианского текста. «Флоренция никогда не станет одной только маской, поскольку явила себя как подлинный язык действительного бытия; но здесь [в Венеции], где все безмятежное и веселое, непринужденное и свободное служило только фасадом для мрачной и жестокой, безжалостно целесообразной жизни, после ее конца осталась только бездушная театральная декорация, лживая красота маски. Все люди в Венеции словно ходят по сцене: в их деловитости, которая ничего не создает, или в их пустой мечтательности они то и дело появляются откуда-нибудь из-за угла, чтобы тотчас же исчезнуть за другим углом, всегда имея при этом в себе нечто от актеров, которые по ту сторону сцены суть ничто: игра идет лишь на сцене, не имея причины в предшествующей реальности и оставаясь без последствий в реальности последующей» [Зиммель, с. 13].

Карнавальная сущность Венеции была поэтически преломлена И. Буниным, А. Ахматовой, М. Кузминым, С. Заяицким, А. Машевским, Е. Рейном, В. Васюхиным, А. Радашкевичем и другими представителями русской литературы XX века.

Мотив карнавала тесно связан, а может быть, и находится в причинно-следственных отношениях, с итальянским понятием «dolce far niente». Приятное ничегонеделанье (а именно так переводится это идиоматическое выражение) особенно близко культуре русского народа. Возможно, это и является одной из причин возникновения интереса к Венеции как источнику вдохновения русских поэтов и писателей. По мнению итальянского исследователя П. Деотто, это состояние [dolce far niente] – «è una costante del testo russo di Venezia e risponde alla proiezione di felicità, di carnevale eterno»<sup>20</sup> [Deotto, p. 90].

Как известно, карнавал предполагает веселье, беззаботность, яркие цвета, блеск, мишуру, переодевания и т.д. – словом, всё, что входит в концепт «праздник». Мотив вечного карнавала, города-праздника представлен в поэтических произведениях как первой, так и второй половины XX века. «*Здесь каждый день нам будет праздником*», – утверждает М. Кузмин в стихотворении «Опять в Венеции». А. Ахматовой Венеция запомнилась как город, в котором «*в каждой лавке яркие игрушки: / С книгой лев на вышитой подушке, / С книгой лев на мраморном столбе*» («Венеция»). Для И. Бунина карнавальность города проявляется через «блестящие» вкрапления венецианской жизни:

*Все блестело – шляпы, обувь, трости,*

*Щурились глаза, сверкали зубы,*

*Женщины, весну напоминая*

*Светлыми нарядами, раскрыли*

*Шелковые зонтики, чтоб шелком*

*Озаряло лица...*

*(«Восемь лет я в Венеции не был...»).*

---

<sup>20</sup> «константа русского венецианского текста, представляющая проекцию счастья, вечного карнавала» (А.К.)

Венеция В. Васюхина зазывно-притягивающа, в чём немаловажную роль играют «карнавальные» аспекты венецианского образа жизни. «Как **манят лавчонки густым маскарадным огнем...**», – не скрывает своего интереса к праздничному настрою города поэт в стихотворении «И снова приснится мне город крылатого льва».

Разумеется, «карнавальные признаки в произведениях литературной венецианы выходят за пределы собственно карнавала» [Меднис]. В этом случае понятие карнавала замещается понятием «маскарад» в его переносном смысле (зачастую с пренебрежительной коннотацией), предполагающем нечто лживое, обман, притворство. Такого рода карнавал-маскарад создает возможным ситуацию замещения личин. В первую очередь сама Венеция предстает в разных образах: то прекрасной Афродитой, то старой и капризной женщиной. Об этом заявил ещё два века назад «один из самых представительных авторов русской венецианы XIX века» [Меднис, с. 254] – П. Вяземский, значительно пополнивший корпус венецианского текста и задавший мощный импульс поэтам XX века с точки зрения его (венецианского текста) мотивно-образного наполнения. Поэт демонстрирует такую венецианскую картину:

*Здесь, как в пестром маскараде,  
Разноцветный караван;  
Весь восток в своем наряде:  
Грек - накинув долиман,  
Турок - феску нахлобуча,  
И средь лиц из разных стран  
Голубей привольных куча,  
А тем паче англичан.  
Все они несут под мышкой  
Целый пук карандашей,*

*Телескоп с дорожной книжкой,  
Проверяя всё по ней.*

(«Венеция»)

В действительности, карнавальную атмосферу создают туристы, вносящие праздное настроение, оживление в венецианскую жизнь. Благодаря им Венеция позволяет себе носить маску и жить другой жизнью, с одной стороны, подчиняясь желаниям туристов, с другой – подстраивая их под свой ритм:

***Болтовня, беготня; беготня, болтовня***

*От зари до полуночи, день изо дня.*

*Сколько ты приютила незваных гостей,*

***Лицемерных, неверных друзей-не-друзей!***

(В. Вейдле. Баллада о Венеции)

Венеция без туристов – вот, где можно увидеть её истинное лицо, а поскольку Венеция вне туристического нашествия – это явление практически нереальное, возведенное в ранг оксюморона, то представляется трудным понять истинную сущность города, скрывающуюся за маской веселья и беззаботности. Такая театральная природа Венеции вполне привычна и не только принимаема, но и привлекаема русскими поэтами. Это ярко продемонстрировано в стихотворении В.Рожественского «Венеция»:

*Не счесть в ночи колец ее,*

*Ласкаемых волной.*

***Причалъ сюда, Венеция,***

***Под маской кружевной!***

Императивная конструкция, использованная поэтом в этом катрене, свидетельствует об особой аттрактивности карнавальной сущности Венеции, вплоть до желания перенести эту действительность на любую

другую почву. Именно в вечном маскараде города поэт видит инакость Венеции:

*Не для тебя ль, Венеция,  
Затеял карнавал  
Читающий Лукреция  
Столетний кардинал?*

Театральность Венеции отмечена и А. Кушнером в стихотворении, названном по начальной строчке приведённого ниже стихотворения:

*Мавританский стиль хорош в Европе,  
Где-нибудь в Венеции сырой,  
Эти дуги, круглые надбровья,  
Розоватый камень кружевной.  
Вплоть до кресла гнутого и стула:  
В тесной спинке дырочка сквозит,  
Словно вдруг из Африки подуло,  
Намело весь этот реквизит.*

Таким «реквизитом» поэт считает не что иное, как церковь Сан-Марко, дополняющую образ Венеции театральной.

Маскарадная особенность Венеции, разумеется, наводит на прямые ассоциации с комедией дель арте, или комедией масок, что чётко отражает идею о том, что каждый, кто соприкасается с городом, волей-неволей включается в «игру», играет собственную роль, пленяясь всеобщей атмосферой. Об этом, в частности, пишет А. Радашкевич:

*Пьяцца бархатом накрыта, шёлк багровый на  
гондолах, на закате расплескались реки  
радужной парчи. Сим  
пленяли не напрасно полунабожные дожди,  
приживальщики, поэты, банкомёты и актрисы,*

*скарamuши, арлекины, шарлатаны и, конечно  
же, досужие зеваки...*

(«Итальянское лето»)

Венеция в русском венецианском тексте XX века – это тот локус, в котором можно и нужно играть, к чему призывает, например, в своём стихотворении А. Машевский: «плащиком *заслонись, улыбочкой карнавальной*». Венеция – это таким образом организованное пространство, «где каждый возлюбленный – лгун; / Где страсть беззаботна, как люди; / А люди свободны, как страсть» (И. Северянин «Где грацией блещут гондолы»). Венеция – это тот город, в котором есть возможность обнажить свою душу, легче раскрыть свои внутренние переживания:

*На карнавале*

*В начале ночи*

*Вы мне шептали:*

*Люблю вас очень!*

(Е. Рейн «На карнавале»)

Это – то место, где стирается граница между реальностью и ирреальностью. В этом ключе – неразличение настоящего, прошлого и будущего – создано стихотворение «На карнавале» Е. Рейна. Венеция, согласно мнению поэта, даёт уникальную возможность объединить ключевые фигуры и события «в одном созданье неукротимом»:

*На колокольне*

*Колотят мавры,*

*Везде привольно*

*Стоят кентавры,*

*Где Византия*

*Сроднилась с Римом*

*В одном созданье  
Неукротимом.  
Вот Паганини,  
Вот Элвис Пресли.*

Следует отметить, что в стихотворениях И. Бродского наблюдается похожее временное смешение, однако связано оно, прежде всего, с субъективными ощущениями, хотя и в рамках венецианского локуса:

*Ни о какой вуали, ни о каком манто  
речи не было, единственной прозрачной  
вещью был воздух и розовая кружевная  
занавеска в гостинице "Мелеагр и Аталанта",  
где уже тогда, одиннадцать лет назад,  
я мог, казалось бы, догадаться,  
что будущее, увы, уже  
настало. Когда человек один,  
он в будущем, ибо оно способно  
обойтись, в свою очередь, без сверхзвуковых вещей,  
обтекаемой формы, свергнутого тирана,  
рухнувшей статуи.*

("Посвящается Джироламо Марчелло").

Призрачность, непонятность будущего характерна для состояния вечного карнавала, вечного праздника, в процессе которого именно настоящее, а порой и собственно момент, является единственным ориентиром жизненности. Таким образом, реальная Венеция, живя вопреки нависшей смертности, анализируя богатое прошлое, стремится *проживать* ярко и беззаботно каждый миг, что, несомненно, находит отражение в изображении Венеции литературной.

Маскарад предполагает некую таинственность, интригу, чего не занимать у лабиринтообразной Венеции. Поэты XX века не могли не обратить внимания на эту особенность и не включить её в свой поэтический эпитетный тезаурус:

*Таинственная! Ты – со мной вдвоём –  
Нам суждено изведать страх забвенья.  
И кажется, что вот сейчас умрём  
От нежного, как сон, прикосновенья...*

(Г. Чулков «Воспоминание»).

Итак, мотив карнавала, представленный в творчестве русских поэтов и писателей, начиная XIX с века – доминанта венецианского текста. В веке двадцатом он представлен двумя категориями: собственно карнавал с соответствующими атрибутами (праздник, маски, народное гулянье, веселье и т.д.), а также маскарад как проекция театральности. В первом случае мотив карнавала реализуется через восприятие города как ярко-праздничного локуса с беззаботной атмосферой. В этом случае паронимы «праздник» и «празднество» вступают в синонимические отношения, коррелируя с типично итальянским концептом «dolce far niente». Во втором случае Венеция воспринимается как театральные подмостки, всё окружающее её – реквизит, а люди – актеры.

Парадигма смертности венецианского текста как первой, так и второй половины XX века сложна и разнообразна. На протяжении всего прошлого столетия история России ознаменовалась рядом трагических событий и катаклизмов для государства. Разумеется, смертельный мотив присущ венецианскому тексту этого периода и был органично включен в общую парадигму эсхатологического настроения общества того времени.

Изначальная инакость Венеции реальной порождает в литературе причудливое сплетение оксюморонных характеристик города.

Литературная Венеция с точки зрения смертности – это тесное сосуществование жизни как смерти, смерти как жизни, жизни после смерти, радостное принятие обоих начал, их театрализация.

### ***2.3. Алиментарные и анималистические мотивы и образы поэтической венецианки XX века***

В целом, как показал анализ, литературный процесс прошлого столетия имеет тенденцию демифологизации образа Венеции. «Смена социальной и общекультурной парадигм конца XX в. закономерно приводит к закреплению новой модели трансформированного «итальянского мифа», приобретающего особого рода объёмность: будничное, «вещное» выполняет здесь функцию недостающей грани, замыкающей триаду «природное» – «культурное» – «бытовое», – отмечает С. Константинова [Константинова, с. 80]. По мнению исследователя, репрезентантами данной модели являются образы вещей и еды. Остановимся более подробно на алиментарных образах русской поэтической венецианки XX века<sup>21</sup>.

Согласно имеющимся у нас данным, исследования в области алиментарной образности в венецианском тексте не носили широкого характера. Некоторые наблюдения были продемонстрированы в монографическом исследовании С. Константиновой, работа которой частично цитировалась выше. Исследователь рассматривает вещные и гастрономические образы с точки зрения итальянского текста Е. Рейна (на материале стихотворений «Рынок подержанных вещей в Риме» и «Продуктовый рынок во Флоренции»). Анализируя данные тексты, С.Л. Константинова справедливо отмечает, что предметно-гастрономическая

---

<sup>21</sup> Под алиментарными образами мы подразумеваем те, которые можно отнести к человеческой пище.

образность «замещает собой культурное пространство Италии, сдвигая и как бы накладываясь на него» [Константинова, с. 81].

Однако в исследовательском фокусе С.Л. Константиновой не находятся «венецианские» стихотворения поэта, в которых алиментарные образы представлены в той или иной степени: «Спичечный коробок», «Отель «Гритти», «Через окуляр». Следует отметить, что образы еды и питья не репрезентированы столь широко в «венецианской» лирике Рейна, однако несут на себе определённую смысловую нагрузку, вплетённую в канву венецианского текста второй половины XX века. Наиболее частотным алиментарным образом в представленных стихотворениях является граппа<sup>22</sup>.

Образ граппы в венецианском тексте Рейна приобретает статус сигнатуры<sup>23</sup>. Следует отметить его эксплицитную и имплицитную реализацию в анализируемых стихотворениях. Первая форма воплощения образа граппы, наиболее явная, актуализирована в стихотворении «Спичечный коробок» и рассмотрена наряду с другой «пищевой» сигатурой венецианского текста – образом кофе, причём оба слова заключены в кавычки: *Рюмка «граппы» и чашечка черного «мокко»*. На наш взгляд, это обусловлено желанием автора, с одной стороны, придать анализируемым образам аттрактивный характер, с другой — подчеркнуть их «инакость».

Второй способ воплощения образа граппы в анализируемых текстах реализуется через мотив опьянения в венецианском локусе. Возможно, это связано с ностальгирующим настроением, актуализированным в компаративистском ключе: «евонная граппа – наша водка» («Отель «Гритти», «Флориан», «Через окуляр»):

<sup>22</sup>

Итальянский алкогольный напиток, соотносимый с русской водкой.

<sup>23</sup>

Термин введён в научный обиход Т. В. Цивьян

*Я объясняю бармену,  
Как хорошо в России.  
И то, что наша водка,  
Куда евонной граппе.*

Мотив опьянения, сопутствующий образу алкоголя в целом, реализуется через соответствующие глагольные формы: *поддадим*, *тяпнул* и др.:

*Так пойдём к Риальто и на рынок  
и всего лишь  
встретимся в ночи у «Флориана»,  
**поддадим** серьезно.  
Может, это будет слишком рано  
или поздно.*

или:

*Вот так в отеле “Гритти”  
Увидел я его.  
Он **тяпнул** рюмку водки,  
Спасибо не сказал.*

Наблюдаемый стилевой контраст («евонная граппа», «тяпнул рюмку водки» и т.п.) характерен в целом для русской лирики второй половины XX века и представляет собой не только поиск места в парадигме «своё-чужое», но и стремление выйти из жестких рамок, желание обозначить себя на фоне современного литературного пространства. Приём иронии, используемый Е. Рейном в приведённых выше текстах, ярко демонстрирует это стремление. Намеренное снижение алиментарных образов и непосредственно идея их актуализации в контексте литературной венецианы приводит к травестированию образа самой Венеции. Последний приём отмечался исследователями в произведении «Москва-Петушки» В. Ерофеева, однако «...все критики,

писавшие о ерофеевской карнавализации, вынуждены были оговариваться насчёт специфической, нетрадиционной семантики этих традиционных форм...» [Липовецкий, 1997, с. 156], выходящей за рамки концепции М. Бахтина, причём об этом свидетельствовал и сам исследователь, воспринявший финал поэмы В. Ерофеева как разрушение карнавального мировосприятия. Внутренняя трагедийность по своей сути несерьёзной карнавальной культуры демонстрируется и в стихотворении Е. Рейна. Взаимосвязь трагического и смехового проявляется в венецианском тексте поэта на уровне гастрономических образов. М.Н. Липовецкий (в контексте ерофеевского произведения) предполагает, что «...такая трансформация связана с общей логикой постмодернистского диалога с хаосом, заставляющей художника отождествлять сам процесс творчества с созданием фиктивных симулякров и даже со смертью» [Липовецкий, 1997, с. 157]. Хаотическая подача «вещных» образов в стихотворениях Е. Рейна «заглушает» венецианское пространство. Таким образом, поэт иронизирует над венецианским претекстом, что характерно для эстетики постмодернизма в целом.

Помимо граппы как характерно итальянской разновидности алкоголя, в венецианском тексте Рейна упоминается образ пива — «общемирового» напитка. В данном случае оно является медиатором между двумя культурами и приобретает иное звучание по отношению к фигуре лирического героя, для которого не представляется возможным найти консенсус в диаде «евонная граппа – наша водка»:

*Сто лет тому назад в гостинице районной,  
с палаткою **пивной** в одно объединенной,  
мы жили вместе с ним. И рано по утрам...*

Тот же образ находим в «венецианском» творчестве А. Пурина:

*И вот, чудовище с **пивною***

*тупой жестянкой в кулаке,  
мешая хмель с немой виною,  
на гниловатом поплавке.*

Снижение образа в приведённом катрене А. Пурина достигается не только вплетением в канву стихотворения образа пива, но и слов, включённых в пласт разговорной лексики: «тупой», «жестянка», «гниловатый». Венеция Пурина тем не менее вызывает гастрономически-позитивное настроение: поэт наделяет ее эпитетом "сладкая":

*Венеция – сладка для ока,  
смешной ребяческий уют!  
Проси хоть клюквенного сока –  
здесь так: и любят, и дают.*

Упоминание клюквенного сока здесь представляется нам не случайным: данная ягода – прежде всего российский атрибут, и возможное его нахождение в итальянском локусе свидетельствует об отсутствии ностальгических нот по родине во время пребывания на Апеннинском полуострове и (шире) – о родственности двух стран, двух культур, двух менталитетов. В отличие от Рейна А. Пурин не проводит строгой черты между Россией Италией, принимая и понимая вторую:

*Там тяжелят карман дукаты  
почти игрушечной страны...  
Да-да, мы сами виноваты  
в том, что незнатны и бедны!*

Образ «игрушечной страны», возникающий в стихотворении, с одной стороны, фактологичен (Италия, по сравнению с российскими масштабами, действительно, кажется такой), а с другой стороны, – литературен (подобное сравнение находим в стихотворении А. Ахматовой «Венеция»). Однако лексемная дистрибуция («почти», «тяжелят карман

дукаты») образа «игрушечной страны» демонстрирует несколько иное отношение к Италии в целом и Венеции в частности, образ которой рассматривается в нетрадиционном для венецианского контекста материалистическом ключе.

Еда, согласно пуринской концепции, нейтрализует, смягчает восприятие иной Италии, такой, которая не соответствует некоторым нашим, выкристаллизованным столетиями, представлениям о ней:

*Но скоро – в скверике, в таверне,  
ломаю ложечкой бисквит, –  
о бытия прекрасной скверне  
на миг забудем...*

Приём игры слов и их форм («в скверике», «таверне», «скверне»), предметность изображаемой действительности, оксюморонное сочетание «прекрасная скверна» и снабжение его ироничным в этом контексте словом «бытие» позволяет поставить в один понятийный ряд разноуровневые топосы, внося хаотичность в осмысление венецианского текста, разрушает традиции, конституировавшие его более трёх столетий.

«Вино-водочные» образы представлены и в стихотворении В. Васюхина «Венеция. Высокая вода...» Город здесь представлен как лабиринт, выход из которого один:

*Еще один беспомощный зигзаг -  
и брошу поиск свежих траекторий.  
Венеция, веди скорей в **кабак**  
любителя трактиров и тратторий!*

*Пока **вина домашнего графин**  
мне не донес нерасторопный мальй,  
ломаю хлеб или крошу графит*

*в своих листах, как пилигрим бывалый.*

В первом катрене отмечается сближение «своего – чужого» через использование паронимических и этимологически связанных слов «трактир» и «траттория».

Гастрономическая образность, представленная в ее алкогольной ипостаси, находит продолжение в стихотворении М. Шмулевича «Венеция»:

*Можно попробовать водку «Дуче»*

*или, все в пузырях, «prosecco»...*

Кроме того, главная площадь Венеции у Шмулевича метафорично предстает в виде торта, ассоциации с которым небеспочвенны: бело-розовая колористика палаццо Дожей действительно напоминает сладкий десерт:

*тебе показали в Венеции –*

*и кремовый торт Сан Марко,*

*и сонмы сбежавших из зоопарка*

*крылатых львов, туристов и голубей,*

*И небо, воды голубей...*

А. Машевский также прибегает к использованию алиментарных образов в своей «венецианской» лирике. В его интерпретации Венеция рассматривается как квинтэссенция съестного и живого:

*Плавай, плавай, красота подслеповатая, веками*

*В илестом бульоне, в этом хрупком чайном блюде.*

Гастрономические подробности венецианского топоса, представленные в стихотворении А. Машевского, несомненно, снижают образ города. В его «Венеции» впервые использована алиментарная метафорика подобного рода. Новый взгляд на венецианское пространство выражается в

ироничном использовании образов подслеповатой красоты, бульона, чайного блюдца.

Необычная сущность Венеции и материально-прагматическая составляющая жизни сосуществуют в лирических текстах А. Машевского как однопорядковые явления. Вследствие нарочитого «овеществления» образа итальянского города возникает ощущение снижения образа Венеции в целом. Эту особенность отмечает и С.Л. Константинова, полагая, что «образно-мотивная схема культивируемого романтиками «итальянского текста» в конце XX века теряет свою обязательность, преодолеваемую за счет введения образности особого свойства – не заданной изначально, а являющейся метонимичным выражением (материальным по сути) самой действительности» [Константинова, с. 85].

Возможно, такая гастрономическая детализация, контрастное изображение Венеции, по сравнению с классической рецепцией данного образа, связана, во-первых, с желанием преломить традицию, что характерно для литературного процесса второй половины XX века в целом и эстетики постмодернизма в частности. Во-вторых, оно определяется стремлением продемонстрировать собственный, оригинальный авторский стиль.

О.В. Соболева, рассуждая о традиционном и новаторском в венецианском тексте исследуемого периода, подтверждает нашу мысль о том, что «во многих текстах прослеживается стремление действовать «от противного», преодолеть традицию и представить свое видение, контрастирующее с общепринятым каноном» [Соболева, с.187].

Материализация Венеции наблюдается и в стихотворении И. Чиннова «Задуматься, забыться, замечаться...», в котором существуют два плана: мир грез, заявленный уже в заглавии, и мир реальный, в котором приходится за все платить, в том числе за мечты, причем

комичность ситуации (и, как следствие, ее снижение) создается благодаря использованию фразы «платить по счетам» в ее прямом смысле:

*Задуматься, забыться, замечтаться,  
Заслушаться ночной тоски.  
Венеция, весна, и ночь, и пьяцца.  
Вот – хризантемы, видишь – орхидеи  
(Обрывки дыма и туман).  
Что ж, посидим, друг другу руки грея.  
Нет, волшебство едва ли возвратится,  
От лунных чар болят виски  
(Платить по счету: кьянти, асти, пицца).*

Таким образом, являясь одним из ключевых концептов в итальянской художественной картине мира, алиментарные образы как репрезентанты категории «вещность» играют весьма значительную роль в восприятии венецианского поэтического текста русской литературы второй половины XX века. Они выступают в роли «заместителя» культурного пространства Венеции, продуцента имиджа Венеции и Италии в целом, а также медиатора между двумя культурами.

Имидж современной Венеции закрепляется и благодаря её необычной форме. «Venezia è un pesce. Guardala su una carta geografica. Assomiglia a una sogliola colossale distesa sul fondo» [Scarpa,7]<sup>24</sup>. Географический абрис города, в действительности, имеет сходство с формой рыбы, тело которой разрезает водное пространство Большого канала. Эту особенность отмечал ещё Монтескьё, говоря о том, что Венеция – это “un endroit ou il devrait ny`avoir que des poissons”<sup>25</sup>. Концепт «рыба», как известно, является одним из важнейших звеньев в

---

<sup>24</sup> Венеция – это рыба. Посмотри на неё на географической карте. Она похожа на гигантскую камбалу, распростершуюся на дне. – Перевод наш. – А.К.

<sup>25</sup> Место, где должны быть только рыбы. – Перевод наш. – А.К.

реконструкции архетипической картины мира. Символика образа рыбы разнообразна и многозначна, что обусловлено архаичностью концепта и в связи с этим полиаспектностью его трактовок. Особый смысл приобрела «божественная» символика образа. Греческое слово «ихтис» (в переводе «рыба») было трансформировано в акроним Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Ὑἱὸς Σωτὴρ, демонстрирующий основные установки христианского верования: Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель. Кроме того, в раннехристианский период одной из номинаций Христа была «Рыба», а христиан называли «рыбаками».

Анималистическая соотнесённость очертаний Венеции не могла не отразиться в русском венецианском тексте, прежде всего эта тенденция нашла воплощение в большей степени в «венецианской» прозе, чем в поэзии. Ключевую роль в литературной актуализации метафоры «Венеция – рыба» сыграл И. Бродский. «Город рыб» – так была названа Венеция в его эссе «Набережная неизлечимых». Обращение к образу рыбы в венецианском тексте (как в прозе, так и в поэзии) И. Бродского носит двусторонний характер. Во-первых, это – один из доминантных образов в творчестве писателя (стихотворения «Рыбы зимой», «Дидона и Эней», «Части речи», «Мексиканский романсьеро», «Новые стансы к Августе» и др.). Обращение к данному образу И. А. Бродский объясняет таким образом: «Я всегда знал, что источник этой привязанности где-то не здесь, но вне рамок биографии, вне генетического склада, где-то в мозжечке, среди прочих воспоминаний о наших хордовых предках, на худой конец – о той самой рыбе, из которой возникла наша цивилизация. Была ли рыба счастлива, другой вопрос» [Бродский, с. 101]. Во-вторых, рыба как эмблема Венеции в последние десятилетия играет существенную роль в формировании имиджа города, способствуя его аттрактивности и став его «визитной карточкой».

Анализируемый образ в творчестве И.А. Бродского многогранен. В стихотворении «Рыбы зимой» он соотносится с мотивом немоты: «*Рыбы / всегда молчаливы, / Ибо они – / безмолвны*» [Бродский 2001: 77]. От констатации рыбного безмолвия автор переходит к раскрытию и усложнению образа: безмолвная рыба репрезентируется как проекция самоидентификации поэта: «*Так, забыв рыболова, / Рыба рваной губою / Тщетно дергает Слово*» [Бродский 2001: 157]. Кроме того, рецепция образа рыбы проявляется в оппозициях знание/незнание, свобода/несвобода: «*Только рыбы в морях знают цену свободе, но их / немота вынуждает нас как бы к созданию своих / этикеток и касс*» [Бродский 2001: 294]. Образ рыбы как воплощение любви – одна из любимых метафор И. А. Бродского: «*А ее любовь / была лишь рыбой*» [Бродский 2001: 294]. Христианская символика также была вписана в «рыбный» контекст творчества И. А. Бродского: «*Глушеною рыбой всплывая со дна, // так тень моя, взапуски с небом, / повсюду начнет возвещать обо мне / тебе, как заправский мессия*» [Бродский 2001: 184].

В целом, рецепция образа рыбы в творчестве И. Бродского довенецианского периода неоднородна, полифонична и сводится, на наш взгляд, к цикличности. Образ эволюционирует от представителя подводного царства (собственно рыба) и, преломляясь через земное бытие (человек, его чувственный мир сравнивается с рыбой), устремляется к вершине – образу Бога, истоки которого соотносятся с образом рыбы.

В поэтических венецианских текстах И. Бродского («Лагуна», Венецианские строфы (1)») образ рыбы не эксплицирован одноименной лексемой, а заменен:

– перифрастическим словосочетанием «хордовый предок»: «... чтобы нас насытил / *предок хордовый* Твой, Спаситель / зимней ночью в сырой стране» (И.Бродский «Лагуна»);

– более «вещным», видовым словом: «Так и будем жить, заливая мертвой / водой стеклянного графина мокрый / пламень граппы, кромсая *лещ*, а не / птицу-гуся...» (И. Бродский «Лагуна»); «Так сужается улица, вьющаяся, как *угорь*, / и площадь – как *камбала*» (И.Бродский «Венецианские строфы (1)»);

– иноязычным существительным «фиш»: «Адриатика ночью восточным ветром / канал наполняет, как ванну, с верхом, / лодки качает, как люльки; *фиш*, / а не вол в изголовьи встает ночами...» (И. Бродский. «Лагуна»).

Таким образом, с точки зрения символики, образ рыбы в стихотворениях Бродского соотносится, на наш взгляд, как с раннехристианской интерпретацией (рыба как одна из номинаций Иисуса), так и с прагматико-эмфатическим ракурсом (контуры Венеции как общемировой бренд и архитектурные особенности внутреннего его пространства).

Яркая образность концепта «рыба» и его маркированность стали, на наш взгляд, катализатором появления реминисценций и аллюзий. Так, в стихотворении «Венецианский кот» Евгения Рейна образ рыбы, хотя и лишён номинации, но имплицитно выражен сигнатурами: чешуя из янтаря», «частая сеть» – эти атрибуты позволяют нам восполнить мнимую лакунарность анализируемого образа. Данное стихотворение отсылает нас к эссе И.А. Бродского «Набережная неисцелимых», в котором повествователь, прогуливаясь по Венеции, вдруг понимает что он – «Кот, съевший рыбу». К концу XX века образ рыбы в русской поэтической венециане трансформируется или нивелируется вообще. Так, в стихотворении А. Кушнера «Над картой Венеции, над пристальным планом её...» рыбная метафорика перестаёт быть актуальной, однако автор не отходит от традиционного маринарного изображения, заменяя рыбу образом морских чудищ, пожирающих друг друга: «Как будто два зверя

хотят проглотить. <..> Две пасти, две страсти, разящих друг друга клешни <..> Чудовище машет чудовищу длинным хвостом». Образ моллюска предстаёт и в стихотворении А. Машевского «Венеция»: «Спи, морская хрупкая столица, / В известковой ракушке своей» или «...моллюск гигантский Средиземноморья». А. Пурин в «Сентиментальном путешествии» отстраняется от образа рыбы, даёт радикально иное видение, интерпретируя очертания Венеции как «двусреднодышащий иньянь». Образ рыбы вновь актуализируется в стихотворении А. Машевского «Венеция», однако он уже не связан с контурами города, а вписывается в присущую ему калейдоскопичность, многоликость человеческих образов, представляющих её (венецианскую) мультикультурность: «Многовесельной галерой – арфой многострунной, / Кистеперой рыбой золотой – / Завороженный, прохожий люд толпится...».

В современной интерпретации Венеция предстаёт в разных образах. Как отмечает О.В. Соболева, исследователь современного венецианского текста, город в русской литературе новейшего периода принимает отличные от традиционного очертания, связанные с иной ассоциативной логикой. Например, Венеция сравнивается с улиткой: «Город сконцентрирован, сжат каналами, свёрнут, как раковина, повёрнут к Богу» (Д. Рубина)<sup>26</sup> или: «Венеция – улитка» (О. Мартынова)<sup>27</sup>. Одно из последних художественных переосмыслений географического абриса города – сравнение его с зайцем: «Если кто-нибудь посмотрит внимательно на карту Венеции по вертикали, сверху вниз, то он неожиданно для себя увидит... четкий заячий профиль. Сначала идут уши, затем голова на шее, далее все туловище, сбоку небольшой хвостик, поджатые лапы, справа от зайца длинный пестик из островов»

---

<sup>26</sup> Автор ссылается на работу О.В. Соболевой «Венецианский текст в современной русской литературе: продолжение и преодоление традиции» // Вестник Пермского университета, 2010. – Вып. 5 (11) – С. 187.

<sup>27</sup> Там же

[Бондаренко]. На наш взгляд, подобное стремление оторваться от традиции связано с желанием авторов показать исключительность города исключительным образом: *«Венеция похожа на Венецию, / И только на Венецию она / похожа. И не спутаешь, как специю / одну с другой, так и она одна»* (В. Васюхин).

Авторские интенции (целенаправленные или нет) придать венецианскому тексту штампированный характер отмечались и в прошлом столетии. «Венеция – львиный город» [Розанов, 224], где животные представлены многочисленными статуями, расположенными в разных уголках города (прежде всего на главной площади Венеции – Сан-Марко). Крылатый лев – символ Венеции со времён Венецианской республики (XII в.) – олицетворяет евангелиста Святого Марка, патрона Венеции. Кроме того, посредством образа льва транслируется мощь, сила и величие бывшей республики. Безусловно, данный образ занимает одно из центральных мест в русской поэтической венециане. В связи с частотностью использования он уже стал так называемым «общим местом» в системе анималистических образов венецианского текста русской поэзии.

Образ крылатого льва был вписан в русский венецианский текст ещё в XIX в. и был поэтически воплощён в произведениях К. Романова («Мост Вздохов»), А. Фета («Венеция ночью»), А. Майкова («Старый дож») и П. Вяземского – одного из репрезентативных представителей в контексте поэтической венецианы («Пожар на небесах, везде пожар...», «Венеция», «Ф.И. Тютчеву»). Своё развитие образ крылатого льва получил и в XX в. Едва ли не каждый поэт упомянул его в своих произведениях:

– «В голубой простор глядел *крылатый / Лев* с колонны... » (И. Бунин «Восемь лет в Венеции я не был...»);

- «Над толпами, над веками / Равен миру и судьбе / *Лев с раскрытыми крылами* / На торжественном столбе» (В. Брюсов «Лев Святого Марка»);
- «*Лев* на колонне, и ярко / Львиные очи горят, / Держит Евангелъе Марка, / Как серафимы *крылат*» (Н. Гумилёв «Венеция»);
- Тонущий город, где твердый разум / внезапно становится мокрым глазом, / где сфинксов северных южный брат, / знающий грамоте *лев крылатый*... (И. Бродский. «Лагуна»).
- Налево / “Буцентавр” — золотая мадонна / И *крылатый лев* на носу, листающий книгу (Е. Рейн. «Морской музей в Венеции»);
- «*Крылатый лев*, свет в ажурной клетке» (А. Машевский. «Венеция»);
- «...и сонмы сбежавших из зоопарка / крылатых львов, туристов и голубей» (М. Шмулевич «Венеция»);
- «И снова приснится мне город *крылатого льва*...» (В. Васюхин, из одноименного стихотворения).

В приведённых выше стихотворных примерах очевидно формальное постоянство: существительное *лев* всегда «снабжено» эпитетом *крылатый*. Однако анализируемый образ несмотря на его константность находит и иные формы своего раскрытия. Это проявляется, в частности, в лексических трансформациях, когда нивелируется постоянный эпитет и заменяется другим прилагательным, сходным по значению: «*Летающим львам* / И гуляющим голубям подарен был город» (С. Андреева «Венеция»). Наиболее утрированный образ крылатого льва эксплицирован в стихотворении Д. Бобышева «Львиный пост»: «Над рвом / *крылатый лев* сидит с *крылатым львом* / и смотрит на *крылатых львов* напротив: / в их неподвижно гневном развороте / , *крылатость* ненавидя и любя, / он видит повторенного себя». В этом поэтическом произведении становится особенно актуальной перифрастическая номинация Венеции – город крылатого льва (В. Васюхин). Нагромождение подобного характера, на

наш взгляд, свидетельствует как о желании автора сделать акцент на значимости льва в концепции города в целом, так и иронически репрезентировать традиционно сложившийся в русской венециане образ. Кроме того, здесь наблюдается переключки с не менее значимым и актуальным для русского венецианского текста образом зеркала («он видит повторенного себя») со свойственной ему двойственностью («ненавидя и любя»).

Наряду со львами, которые издавна облюбовали Венецию, неотъемлемой частью Сан-Марко являются голуби, представляющие собой одну из важнейших сигнатур Венеции. Если В. Розанов и В. Васюхин определяют Венецию как город львов, то для А. Ахматовой она – «золотая голубятня у воды». Поэтессе вторит И. Бродский, утверждая, что Венеция – это «лучшая в мире лагуна с золотой голубятней» («В Италии»). Образ голубей занимает особое место в русском венецианском тексте, выполняя прежде всего функцию артефактов, без которых немислим образ города в целом:

- «Приснилась Венеция: *голуби*, сорный канал...» (из одноимённого стихотворения А. Пурина);

– «Солнце пригревало стены Дожей, / Площадь и воркующих, кипящих / *Сизых голубей*, клевавших зерна / Под ногами щедрых форестьеров» (И. Бунин «Восемь лет я в Венеции не был»);

– «Так с венецианских площадей / пугливо *голуби* неслись / От ног возлюбленной моей» (В. Ходасевич «Баллада»)

– «...Те, кто бессмертен, пахнут / водорослями, отличаясь от вообще людей, / *голубей* отрывая от сумасшедших шахмат / на торцах площадей» (И. Бродский «Венецианские строфы (2)») и др.

В «венецианской» поэзии XX в. наблюдаются семантические переключки – контаминация двух важных сигнатур: образа голубей и

голубого цвета как основного в колористике венецианского текста. Такая тенденция наблюдается у О. Мандельштама: «Вот она глядит с улыбкою холодной / в *голубое* дряхлое стекло <...> И горят, горят в корзинах свечи, / Словно *голубь* залетел в ковчег» («Венеция»); у А. Пурина: «С *голубизной* вливаются в стекло / и звон церковей, и плеск над *голубятней*...» или «Раскину сказок лоск – и кану / в мечтаний омут *голубой*. / Там утро ветром *голубиным* / вздувает штору на окне» («Сентиментальное путешествие»); у В. Ходасевича «Но плещут в нём те *голубые* вихри, / Которые потом звучали мне / В сиянье солнца, в плеске чёрных гондол, / В летучей тени *голубя* и в красной / Струе вина...» («Встреча») и др. Художественное переосмысление, характерное для венецианского текста второй половины XX в., коснулось и анализируемого образа. Как правило, хрестоматийность образа голубей в русских стихотворениях венецианского цикла порождает функциональную однонаправленность, исполняя роль фона, на котором разворачиваются события: «Чу, голубиною хора / Вздох, воркованье и плеск» («Венеция» Н. Гумилёва). Согласно такому видению образа, голуби являются частью объективной реальности. Однако в стихотворении «Итальянское лето» А. Радашкевича автор привносит коннотативные элементы в создание образа, раскрывая его сквозь призму субъективных воззрений: «... когда из-за угла / и за / пяцеттой сквозь *гвалт* и крылья *глупых голубей* / тебе за весь невзрачный век воздастся...». Авторское позиционирование подобного рода характерно и для «Венеции» А. Машевского: «...Пред *голубями кишащую* / и пузырящуюся на краю / пеной собора...».

На наш взгляд, описанные выше образы доминируют в анималистическом «образном репертуаре»<sup>28</sup> венецианского текста. Однако его структура конституируется и другими, менее репрезентативными,

---

<sup>28</sup> Термин М.Л. Гаспарова

образами. Так, в стихотворении А. Вознесенского «Прощание с Венецией» возникает образ гуся: «и арок стрельчатые своды / сродни *гусиным перепонкам* <...> *ступни гусиные* показывая / пред прибывающей водою, – / Венеция? – / Царица Савская / поддериживает подола». К другим «птичьим» образам, составляющим пласт венецианского текста, относится образ чайки: «И *чайка* - птица, *чайка* - дева / Всё опускалась и плыла / В волнах влюбленного напева, / Которым ты во мне жила» (А. Блок «Мы шли на Лидо в час рассвета»); «Умалишенный у Дворца Дожей / вздыхает, как узник, поделаясь пайкой, / остатками мозга – с тобой, прохожий, / остатками ужина с наглой чайкой» (В. Васюхин «Умалишенный у Дворца дожей»). В ряду анималистических образов можно выделить и венецианского кота, актуализированного в одноимённом стихотворении Е. Рейна, в «Сентиментальном путешествии» А. Пурина: «И ты, напоминая *кошку* / замашками ушедших рас, / взаправду или понарошку / слепящих не отводишь глаз». Неотъемлемой частью венецианского уклада являются мыши и крысы. Эти образы не были поэтически оформлены в венецианском тексте, однако их не обошли вниманием в прозе: И. Померанцев в эссе «Дохлая мышь», И. Бродский в «Набережной Неисцелимых».

В результате анализа топики русской поэтической венецианы XX века мы пришли к следующим выводам. Традиционно-доминантное на протяжении XIX в. поэтическое восприятие Венеции как города-чуда, города-сказки со счастливым концом претерпевает некоторые изменения в лирике XX века. Венеция в поэтических текстах этого периода многолика и контрастна: калейдоскопичная глазами М. Кузмина, мрачная у А. Блока, «размокшая каменная баранка» Л. Пастернака, «золотая голубятня у воды» А. Ахматовой, величаво-роковая В. Брюсова, «как голос наяды» Н. Гумилёва, маринарная А. Машевского и И. Бродского, «царица

Савская» М. Дудина. Полифоничное восприятие водного города в русской поэзии XX в. свидетельствует, на наш взгляд, о неисчерпаемости образа Венеции и отражает женскую сущность Адриатической красавицы в её неповторимости, непредсказуемости и инакости.

Мотив зеркала и воды как зеркала – один из концептообразующих в художественном континууме венецианского текста разных периодов. Данный мотив отсылает нас к поэзии М.Н. Муравьёва, который одним из первых отметил зеркальную сущность Венеции поэтически («Зеркало»). Что касается русской поэтической мысли начала XX века, то данный мотив в разных вариациях прослеживается у Г. Иванова, М. Кузмина, О. Мандельштама, Н. Гумилёва и других.

Мотив изгнанничества и смерти, ангажированный отечественными поэтами и писателями XIX в. (Ф. Достоевским, И. Тургеневым, П. Вяземским), был подхвачен и в XX столетии, порождая строки О. Мандельштама о «венецейской жизни, мрачной и бесплодной», В. Ходасевича о любви к «одиноким скитаньям», Г. Иванова о раненном Купидоном юноше и пр. Мотив смерти находит воплощение в образе гондол, сравниваемых с «безмолвными гробами» (А. Блок), «кипарисными носилками» (О. Мандельштам), «длинным чёрным катафалком» (И. Бунин), а также в образе Сан-Микеле, венецианского кладбища, на котором были похоронены И. Бродский, И. Стравинский (Е. Рейн). Дыхание смерти в стихотворениях передаётся также посредством мрачной колористики: преобладание чёрного в повседневной жизни Венеции (чёрные лодки, чёрная шаль, голова на чёрном блюде и др.) Смерть в понимании поэтов начала XX века – это и забвение и, как это ни парадоксально, – жизнь. Один из ярких примеров последнего – стихотворение О. Мандельштама «Венецианская жизнь», заглавие которого

не предполагает трагизма, но в котором зрим мотив смерти, постепенного угасания, умирания, увядания.

Мотив маскарада, присущий венецианскому тексту в целом, в XX в. не эксплицитен по сравнению с лирикой предыдущего столетия (см. стихотворения П.Я. Вяземского), а, скорее, замещается мотивом призрачности жизни, ощущением незащищённости, неуверенности в будущем (Н. Гумилёв, А. Блок).

Мотив «напева Торкватовых октав», широко использовавшийся в романтической традиции Дж. Байроном, А.С. Пушкиным, И. Козловым и другими поэтами, не вплетён в канву венецианского текста XX столетия, что констатирует В. Брюсов в своём стихотворении «Лев Святого Марка». Отходит от романтического канона (более того – выступает с резкой критикой) и В. Ходасевич. В своём поэтическом произведении «Брента» он развенчивает миф о статусности, значимости, которую придавали реке, на уровне семантических, деривационных и синтаксических приёмов.

Кроме того, в XX веке в русской поэзии происходит преломление классического венецианского текста посредством художественного переосмысления анималистических и алиментарных образов: сохраняя многовековую преемственность и отталкиваясь от традиционных константных образов, поэты привносят новые грани в их видение, дополняя и расширяя границы русской литературной венецианы.

Итак, мотивно-образная структура венецианского текста начала XX столетия, в целом соответствуя традиционной концепции, вышла на новый эволюционный уровень, отражающий специфику русского реализма, модернизма и постмодернизма.

## ГЛАВА 3. ПРИНЦИПЫ МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ В ВЕНЕЦИАНСКОМ ТЕКСТЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

### *3.1. Семантика цветообозначений в русской литературной венециане*

Поэтическая картина венецианского текста XX века характеризуется разнообразной цветовой гаммой. На наш взгляд, это связано с характерной для венецианского пространства калейдоскопичностью, обусловленной архитектурной эклектикой, туристическим многоголосием. Цветовые традиции претекста мировой венецианы имеют продолжение в русской лирике XX века. Как отмечает Н. Е. Меднис, «поэтический язык этого сегмента венецианского текста вполне сложился уже в XIX веке, открыто обнаруживая свою двойную генеалогию: с одной стороны, многие световые и цветовые образы подсказаны самим городом в его эмпирической ипостаси, с другой стороны, на формирование венецианского цветового спектра и световых вариаций сильнейшее влияние оказала венецианская живопись» [Меднис, с. 167].

По мнению исследователей (О. В. Крючкова, Н.Е. Меднис), доминантным для итальянского поэтического континуума XX века является зелёный цвет, который характеризуется многогранной ассоциативной символикой: синтез прошлого и настоящего, вечность, власть и др. Включение оттенков зеленого в венецианский текст русской поэзии XX века является эпизодичным и характеризует, скорее, Италию в целом, чем семантизирует венецианское пространство. На наш взгляд, это связано с особенностями ландшафта итальянского города: данный цвет, ассоциирующийся прежде всего с пейзажными зарисовками, не столь характерен для венецианского мироощущения в связи с малочисленностью зелёных насаждений в городе. С другой стороны, зеленым в Венеции окрашена водная стихия города. В большинстве случаев в русской поэтической венециане XX века эпитет «зелёный»

сопровождает существительное «Адриатика», являющееся синонимичным имени города. «Адриатика зелёная, прости», – восклицает О.Э. Мандельштам в стихотворении «В венецианской жизни, мрачной и бесплодной...». Общая мрачная тональность «венецианского» произведения поэта прерывается ярким, позитивным цветовым вкраплением зеленого и эпитета «праздничной» как составляющей оксюморонного сочетания с понятием смерти. Другие цвета, присутствующие в стихотворении, являются не менее насыщенными, однако созвучны настроению произведения:

*Вот она глядит с улыбкою холодной  
В голубое дряхлое стекло.*

Голубая колористика в данном случае, с одной стороны, эксплицирует сравнение со стеклом, а с другой – имплицитно отсылает к образу венецианского неба, ставшего одним из «общих мест» итальянского текста в целом наряду с флористическими образами средиземноморского пейзажа олив, лавра, кипарисов и лимонов. Образ неба небесно-голубого цвета в русской поэзии восходит к «итальянской» лирике А.С. Пушкина:

*Ты говорила: «В день свиданья  
Под небом вечно голубым,  
В тени олив, любви лобзанья  
Мы вновь, мой друг соединим»*

(«Для берегов отчизны дальней...»)

Отметим, что прямая номинация топонима «Италия» в приведенном выше катрене отсутствует, однако неотъемлемый пейзажный элемент голубого неба маркирует в сознании читателя образ Италии. Кроме того, эта страна являет собой в стихотворении аналог земного рая, средоточия любви, счастья и гармонии. Ассоциация подобного рода характерна для общеитальянского текста в целом и его составляющих в частности.

Традиционный голубой приобретает новые оттенки, колоративные и смысловые, во второй половине XX века. Для этого периода характерен процесс демифологизации образа Венеции, и это наложило отпечаток на цветовое восприятие итальянского города. Например, в стихотворении А. Машевского «Венеция», написанного в восьмидесятые годы прошлого столетия, представлен образ бирюзового неба: «*Небо бирюзовое над лагуной*». Подобное цветовое решение, на наш взгляд, создаёт утрированный образ традиционно голубого неба и эффект иллюзорности «положительного» мифа о Венеции и его пародирования.

Голубой цвет в стихотворении О. Мандельштама приобретает иной характер, нежели в венецианском претексте XIX века, символизируя холодность и подчеркивая смертельный вектор стихотворения. Кроме того, подобное настроение улавливается благодаря использованию лексем «холодный» и «дряхлый», акцентирующих на неотвратимости судьбы Венеции, на осознании особой роли итальянского города в мировом пространстве и истории цивилизации. Образ «голубого дряхлого стекла» дублируется в пятом катрене стихотворения О. Мандельштама, демонстрируя процесс угасания города:

*...В спальне тают горы*

*Голубого дряхлого стекла.*

Венецианская жизнь в стихотворении представлена лишь в одной из её граней, его зазеркальной пространственной ипостаси. Образ зеркально-водно-стеклянного микрокосма города достаточно репрезентативен в русской поэтической венециане. К нему обращались М. Кузмин, А. Блок, Б. Пастернак и др.

Неизбежность происходящего усугубляется и включением в канву стихотворения чёрного цвета, который, как известно, в русской ментальной культуре, ассоциируется с смертностью («*Чёрным*

*бархатом завешенная плаха...»*; *«Чёрный Веспер в зеркале мелькает...»*). Минорная тональность поэтического произведения О. Мандельштама задаётся с первых строчек. «Венецйской жизни, мрачной и бесплодной», – констатирует поэт, окутывая стихотворение облаком мистицизма, что обусловлено символистскими убеждениями О. Мандельштама. В стихотворении действие происходит в ночное время – дань романтической традиции общемирового венецианского текста. Следует отметить, что слово «ночь» О. Мандельштамом не используется, однако косвенные указания собственно на это время суток эксплицируется посредством других образов, смежных с ним. Так, маркерами ночи в стихотворении предстает образ свечи (*«И горят, горят в корзинах свечи...»*), образ Веспера (*«Чёрный Веспер в зеркале мерцает...»*). Свеча не только является атрибутом похоронной процессии в ночное время, но и в широком осмыслении – символом Христа, образа духовного света во всеобщей тьме, окружающей венецианское пространство. Через образ свечи, таким образом, преподносится идея надежды на жизнь города, его возрождение. В этом ключе раскрывается символика образа голубя. С одной стороны, этот вид птиц характерен для венецианского топоса, с другой – дополняет христианский подтекст образа свечи. Как известно, голубь в евангельской символике соответствует ипостаси Святого Духа: «отверзлось небо, и Дух Святыи нисшел на Него в телесном виде, как голубь, и был глас с небес, глаголющий: Ты Сын Мой Возлюбленный; в Тебе Мое благоволение!». Образ ковчега, в который залетает голубь, также символически значим для основной идеи стихотворения и соотносится с известным библейским сюжетом: появление голубки с оливковой ветвью обусловило окончание всемирного потопа. Особую значимость образ голубя приобретает и в мифологическом контексте. Как известно, миф о Венеции конституируется идеей о рождении Афродиты из морской пены.

Обращение к этому мифу О. Мандельштама носит косвенный характер, через использование образа голубя. В храме богини Афродиты эти птицы являлись священными, их разводили с целью использования в качестве атрибутов для предсказаний. Кроме того, в Древнем Риме они считались символом мира после того, как свили гнездо в опрокинутом шлеме Марса, бога войны.

Образ чёрного Веспера также отсылает к имени Венера (не богини, но планеты), являясь её ночной ипостасью (см. параллель с дневной звездой – Фосфором). Упоминания о вечерней звезде восходят к XIX веку, периодически возникая в основном в венецианской лирике зарубежных поэтов (Д. Байрон, Д. Китс, А. Шенье, П. Шелли и др.). Образ Веспера в русской поэзии возникает в творчестве А. Пушкина (с опорой на западноевропейские тексты): перевод элегии А. Шенье «Близ мест, где царствует Венеция златая...».

Использование анализируемых образов (свечи, голубя, Веспера) сводится, на наш взгляд, к единому комплексу целей – создать ощущение смертности, присущее венецианскому пространству, и вписать в него идею о возможном возрождении итальянского города. Мрачность венецианского текста О. Мандельштама, определяющаяся ночным временем суток с соответствующей колористикой, антонимизируется с цветом снега:

*Тонкий воздух кожи, синие прожилки,*

*Белый снег, зелёная парча.*

Кроме того, колористический рисунок ахроматического белого дополняется в стихотворении холодными синим и зелёным цветами. Однако назвать абсолютно нейтральным белый цвет в данном контексте не представляется возможным в связи с его сочетаемостью со словом «снег», которое придаёт словосочетанию в целом эффект «холодности», что

соответствует общей концепции стихотворения. Таким образом, колористика венецианского текста О. Мандельштама играет немаловажную роль в символическом осмыслении стихотворения, даже изначально ахроматические цвета (белый и чёрный) диктуют иное их прочтение, уподобляясь мрачно-холодным голубому, синему и зеленому. Особый антураж стихотворения формируют «театральные» образы («тяжелые венецианские уборы», плаха, завешенная «чёрным бархатом», «горящие в корзинах свечи»). Все эти атрибуты создают эффект драматизма, который нарастает от строфы к строфе, в поисках решения в конфликте «жизнь – смерть».

В целом творчество поэта пронизано «тоской по мировой культуре». Мастерство О. Мандельштама контаминировать в одном контексте разные культуры, не давая им прямой номинации, но создавая легкоузнаваемый образ, демонстрируется в стихотворении «Венецианской жизни...», состоящее из сети сплетённых между собой смыслов, описанных выше. Как показал анализ, венецианский текст О. Мандельштама создан в рамках прешествующей традиции: в стихотворении прослеживается антиномичность городского топоса; в него включен один из основных анималистических образов венецианского текста и непосредственно приметы площади Сан-Марко – голуби; чётко обозначен конфликт между жизнью и смертью; представлена театральная сущность Венеции и т.д. Несмотря на прозрачность образности стихотворения и его колористического рисунка, прослеживается индивидуально-авторская рецепция города. Например, использование О. Мандельштамом в контексте своего стихотворения планетарных образов (Венеры, Сатурна) свидетельствует, на наш взгляд, об особом восприятии Венеции поэтом и выводит миф о Венеции на новый уровень, акцентируя на его «космическом» если не происхождении, то непосредственной

соотнесённости. Колористический аспект стихотворения особо подчёркнут в связи с образом Сусанны, обращение к которому актуализирует живопись венецианской школы, точнее, её знаменитого представителя Тинторетто, написавшего картину «Сусанна и старцы», на которую и ссылается О. Мандельштам. Данный образ ставит финальную точку в основном конфликте стихотворения: гибель неизбежна, и судьба неотвратима («И Сусанна старцев ждать должна»).

В похожем цветовом ключе написан «венецианский» триптих А. Блока. Мортально-трагическое мироощущение лирического героя «Венеции» обрамляется красно-красной колористикой с вкраплениями чёрного цвета. Следует отметить, что красный с его вариациями является одним из доминантных цветов в венецианской живописи. Это обусловлено цветовыми пристрастиями граждан эпохи Возрождения, о чём свидетельствует в своём эссе «Образы Италии» П. Муратов: «Никогда и нигде не было такого разнообразия тканей, как в Венеции XVI века. В дни больших праздников и торжеств залы дворцов, церкви, фасады домов, гондолы и самые площади бывали увешаны и устланы бархатом, парчой, редкими коврами. Во время процессий на Большом канале сотни гондол бывали покрыты алым шелком. Но нам трудно, почти невозможно представить себе все это. Нами уже утрачено понимание красоты цветных драгоценных тканей, покрывающих огромные поверхности или падающих каскадами с высоких потолков. Современная жизнь не дает таких праздников глазу, и мы знаем не ткань, а только кусочки ткани» [Муратов, 65]. Образы парчи, бархата, шелка как реалии Венеции эксплицированы в литературной версии рецепции города. В венецианской лирике XX века к данным образам обращались О. Мандельштам («*черным бархатом завешенная плаха...*»), М. Волошин («*Шелков Веронеза закатная Кана, / Парчи Тинторетто...*») и др. Включение этих образов в контекст

венецианской поэзии XX века обусловлено, на наш взгляд, стремлением русских авторов выразить через них идею мощи и величия итальянского города, преломив идею его неизбежного угасания.

В версии А. Блока красный цвет приобретает инфермальную семантику. Драматизм, заданный в первом стихотворении образом паруса, усиливается во второй поэтической составляющей триптиха образом окровавленной головы Иоанна Предтечи. Эпизодическое появление корабля обусловлено любовной темой стихотворения. Смятение, метущееся состояние лирического героя проявляется в лексико-синтаксических особенностях стихотворения, избытка многоочиями, восклицательными знаками, тире, анфорическими конструкциями, а также эмоционально-окрашенными словами:

*С ней уходил я в море,  
С ней покидал я берег,  
С нею я был далёко,  
С нею забыл я близких...*

*О, красный парус  
В зеленой дали!  
Черный стеклярус  
На темной шали!*

*Идет от сумрачной обедни,  
Нет в сердце крови...  
Христос, уставший крест нести...*

*Адриатической любви –  
Моей последней –*

*Прости, прости!*

(«Венеция»)

Данные синтаксические приёмы создают особый драматизм стихотворения А. Блока. Интенсивный красный цвет паруса в триптихе, по сути, не несёт на себе «напряжённую» смысловую нагрузку, а является, скорее, ярким пятном на фоне угнетённого настроения лирического героя. Парус А. Блока аллюзивно контаминируется с образом алых парусов А. Грина, символично представляя собой надежду в разрешении любовного конфликта, в котором пребывает лирический герой. Такой своеобразный, нетрадиционный ракурс красного подкрепляется общепринятой символикой зелёного цвета, выражающего, как известно, надежду. Сочетаемость данного цвета с лексемой «даль» приобретает новые «краски» в осмыслении сюжетной линии стихотворения: дистанцированность надежды создаёт эффект её явной призрачности, но упорного стремления к ней как высшей цели. Мозаичность образов в этом стихотворении создаёт, на наш взгляд, эффект беглого «просмотра» значимых воспоминаний. К таким ключевым моментам относится образ горожанки, «прорисованный» в поэтическом тексте А. Блока женской деталью традиционного венецианского гардероба, чёрной шалью, цвет которой контрастирует с красным парусом, создавая своего рода конфликтную ситуацию.

Антонимичная характеристика чёрной колористики в понимании А. Блока проявляется в контаминации витальности и смертности, соотносясь с настоящим и будущим:

*И некий ветер сквозь бархат чёрный*

*О жизни будущей поёт.*

Мортально-кровавая колористика характерна не только для русских поэтов, воспринимавших Венецию сквозь призму своей Родины, но и для

творчества представителей русского зарубежья, продемонстрированном, например, в «венедианской» лирике В. Сумбатова:

*Как мрачен в кровавом закате  
Тяжелый тюремный карниз!  
Мост вздохов, молитв и проклятий  
Над черным каналом повис.*

*Налево – дворец лучезарный,  
Ряды раззолоченных зал, -  
В них где-то таился коварный  
Всесильный паук – Трибунал;*

*Под крышей свинцовой направо –  
Ряд каменных узких мешков...  
От блеска, почета и славы  
До гибели – двадцать шагов.*

Предмет описания – Мост Вздохов, вынесенный в заглавие стихотворения, определяет колористику произведения. Мрачная тональность стихотворения В. Сумбатова лексически подтверждается словами разной частеречной принадлежности с соответствующей семантикой: «кровавый», «тяжёлый тюремный», «проклятий», «чёрный», «коварный», «крышей свинцовой», «гибель». Впервые в стихотворении поэта возникает не традиционный для венецианского претекста анималистический образ паука, который олицетворяет венецианский Трибунал. Образ паука архетипичен и в венецианском тексте В. Сумбатова в контаминации с эпитетами «коварный», «всесильный» символически демонстрирует сущность Венеции в целом. Кроме того, образ паука как основного репрезентанта бесконечной замысловатой сети трактуется как часть

городского топоса, олицетворяя лабиринтообразную особенность жемчужины Адриатики в рамках мирового пространства. Представление о венецианском континууме в качестве лабиринта актуализируется в венецианском тексте И.Бродского, также возникая в образе паутины: «*О, Средиземное море! После твоей пустыни / ногу тянет запутаться в уличной паутине*» («Лидо»).

Мортальность Венеции, как правило, воспринимается в антонимичной соотнесённости с богато-помпезной обстановкой, обусловленной «празднично-королевской» золотистой колористикой венецианского текста В. Сумбатова («*Ряды раззолоченных зал*»). Изображения пространства Венеции и Италии в золотой цветовой гамме намечено ещё в русской лирике XIX века в стихотворениях А.С. Пушкина («*Близ мест, где царствует Венеция златая...*») и продолжено в разных вариациях в прошлом столетии в стихотворениях А. Ахматовой «Венеция» («*золотая голубятня у воды*»), В. Комаровского «*Пылают лестницы и мраморы нагреты*» («*Но в церковь и в дворец иди, где Тинторетты / С багровым золотом мешают лак*»), М. Кузмина «*Опять Венеция*» («*На террасе Клеопатры / золотеют ананасы*»), И. Бродского «*Веницейские строфы (1)*» («*За золотой чешуёй всплывавших в канале окон...*») и др.

Основными цветами, использованными А. Пуриным в его «венецианских» стихотворениях, традиционно являются чёрный и золотистый. Однако лексемы, имеющие прямую номинацию цвета, не представлены в стихотворении поэта. Колористическая гамма пуринского венецианского текста ограничивается опосредованными цветовыми вкраплениями: слова «*мрак*», «*загробный*» ассоциируются с чёрным цветом, строчка «*...небесный виссон / спиртовкой пылал*» отсылает к золотисто-огненному – традиционному цвету закатного неба и адского пространства:

*Я понял, что умер, - и не огорчился... А сон  
гондолу толкал: нависали мосты, и порталы  
во мраке теснились, загробный небесный виссон  
спиртовкой пылал... И поплыли родные кварталы...*

Вариацией традиционных красного и золотистого в венецианской колористической парадигме является рыжий цвет. Являясь ярким, активным, позитивным, аттрактивно значимым, он транслирует противоположную сторону креативного мифа о Венеции. Неверность, предательство, обман – таковой представляется символическая сторона рыжей цветовой гаммы русской поэтической венецианы XX века. В начале прошлого столетия В. Ходасевич обращается к образу Brentы. В ней поэт метонимически аккумулирует представление о самой Венеции, наделяя реку женскими чертами: непостоянством, капризностью. Образ Brentы несет в стихотворении основную смысловую нагрузку, выступая в роли медиатора в поэтическом диалоге поэта с предшествующей романтической традицией, что отражено в эпиграфе текста. Развенчание мифа в стихотворении В. Ходасевича приобретает узконаправленный характер: поэт подвергает критическому осмыслению только образ Brentы:

*Bрента, рыжая речонка!  
Сколько раз тебя воспели,  
Сколько раз к тебе летели  
Вдохновенные мечты –  
Лишь за то, что имя звонко,  
Bрента, рыжая речонка,  
Лживый образ красоты!*

Рыжий цвет в данном контексте – синоним лживости, иллюзорности представления о чудо-городе в поэтической традиции «венецианской» лирики предшествующих столетий. «Рыжая» женская ипостась Венеции

подчёркнута в стихотворении М. Дудина «Прощаясь с Венецией». Общее упадническое настроение стихотворения, граничащее с безысходностью, не созвучно рыжему цветовому вкраплению, которое, на наш взгляд, вносит «озорной» элемент в идейно-содержательную структуру произведения:

*Венеция уходит навсегда.  
Уходят тротуары и подмости.  
И куполом смыкается вода  
Над рыжим завихрением прически.*

Аттрактивность образа одного из многочисленных ликов Венеции – рыжеволосой женщины – несомненна. Его эволюция от Венеции юной к Венеции зрелой приводит к тому, что цветовой всплеск в последнем катрене уравнивается, сводясь к менее «выпуклым» колористическим образам:

*Горит её пленительная прядь,  
Прочёсанная солнцем над волною...*

Насыщенное цветное решение характерно и для венецианского поэтического текста «На закате» Г. Цагарели, представленного в ало-рубиновых тонах, создающих образ другой Венеции, страстно-чувственной и одновременно коварной, провоцирующей смертельный исход всего живого:

*Венеция горит, изящные палаты  
В каналах отразив, как в глубине зеркал.  
Вечерний небосклон в рубинах засверкал,  
Осыпав золотом старинных стен заплаты.  
По зыби алых вод тяжелые гондолы  
Скользили, торопясь. Смолкал напев веселый  
Влюбленных рыцарей и уличных певцов.*

Цветовая гамма красного, с одной стороны, передаёт традиционное видение пейзажных зарисовок города на берегу Адриатики (закаты алого цвета), отражённое в ведутах венецианских художников (Карпаччо, Тинторетто). С другой стороны, данный цвет создаёт особую напряжённость стихотворения, способствует формированию смысловых надстроек используемых поэтом образов. Сюжетная линия «На закате» Г. Цагарели строится на красном фоне, вторящем смертельной топике произведения:

*Вставало зарево в густеющем тумане  
И доносился стон из дымных окон зданий,  
И принимал канал остывших мертвецов.*

Избрание поэтом именно этого цвета вызвано, на наш взгляд, стремлением Г. Цагарели создать миф об изначально другой интенциональной миссии Венеции, о её вынужденной причастности к смерти, продиктованной окружающей город обстановкой. Нарастание драматизма от строфы к строфе, создающееся благодаря использованию разных оттенков красного в дистрибутивно обусловленных контекстах – тому подтверждение. В первом катрене цветовое решение определяется сочетанием красного и золотого, сформированного ещё в колористике византийской иконописи. Соседство двух цветов в рамках одного четверостишия усиливает венценосное ощущение Венеции. Торжественный вид ей придают образ огня («Венеция горит...») как вариации красного, неба «королевского» цвета («Вечерний небосклон в рубинах засверкал...») и золотого «дождя», обрушившегося на стены палаццо. Однако последнее цветовое решение, находящееся в оксюморонном сочетании с лексемой «заплаты», нивелирует образ Венеции как мощного, великого и богатого города, подготавливает «почву» для дальнейшего его восприятия в красных тонах. «Порфиноносные» цвета сменяются в третьем терцете более насыщенным

и напряжённым алым, который в сочетаемости с образом «тяжёлых гондол», создаёт гнетущий эффект, позволяющий определить пути к разрешению конфликта антиномичности Венеции. Финальным аккордом звучит последний терцет. Перекликаясь с первым катреном, он окольцовывает композицию образом пожара, который, однако, в финале имеет иную функциональную направленность при разрешении конфликта. Если в начале стихотворения фраза «Венеция горит» находится в составе предиката и выводит на первый план положительную сторону города, то в конце произведения образ пожара приобретает мортальную символику, оформляясь в лексему «зарев».

Образ горящей Венеции представлен и в одноимённом стихотворении М. Волошина, но сквозь призму более приглушенного цвета. Поэт дословно сохраняет его в обеих редакциях стихотворения «Венеция»:

*Венеция – сказка. Старинные зданья  
Горят перламутром в отливах тумана...*  
(1899)

*Резные фасады, узорные зданья  
На алом пожаре закатного стана,  
Печальны и строги, как фрески Орканья, –  
Горят перламутром в отливах тумана.  
... Венеции скорбной узорные зданья  
Горят перламутром в отливах тумана...*  
(1911)

Перламутровому цвету отведена особая роль в русской поэтической венециане XX века. Он представляет собой один из колористических компонентов литературного венецианского мифа. Перламутровый цвет в этом контексте приобретает особую семантику, соотносимую с важными для него женскими ассоциациями. Связь с морем и раковиной позволяет

проецировать на перламутровый город архаическую символику, в системе которой раковина выступает как образ плодотворящего женского лона. Эти смысловые аспекты репрезентированы в творчестве А. Машевского:

*Спи, морская, хрупкая столица  
В известковой ракушке своей.*

Венеция в одноимённом стихотворении выступает в образе столицы, репрезентируя женское начало города, пространство которого ограничено раковиной, которая, в свою очередь, представляет собой компрессивную проекцию лежащего в основе венецианского мифа легенду о рождении Афродиты.

Перламутровым видится Н. Заболоцкому «сердце» Венеции – собор Святого Марка:

*Покуда на солнце не жарко  
И город доступен ветрам,  
Войдем по ступеням Сан-Марко  
В его перламутровый храм.*

(«Венеция»)

Несмотря на «предрасположенность» Венеции к перламутровому оттенку некоторые представители русской литературы воспринимают этот цвет сквозь призму Петербурга. Эта особенность отмечена в «Автобиографических записках» А. П. Остроумовой-Лебедевой: «Был июль. Солнце немилосердно накаляло камни мостовой и зданий. Небо каждый день было одно и то же – ярко-синего цвета. Ни облачка, ни туманностей. Я мечтала о прохладе, о сереньких днях, о блестящем перламутром Петербурге» [Меднис, с. 59]. Включение в контекст не характерного для литературного мифа о северной столице России цвета в параллели с венецианским пространством является, на наш взгляд, очередной попыткой преломить «своё» через «чужое», стереть границы

между ними, отстают право Петербурга на исключительность, инакость, характерную для венецианского топоса.

Жемчужно-перламутровые оттенки вплетены в образ Венеции в стихотворении Н. Берберовой. Они репрезентируют прошлое города и антиномически соотносятся с увиденной лирической героиней ситуацией:

*Она была белая и золотая,  
Жемчужной, она казалось мне вечной,  
А теперь она стала чёрно-серой,  
В трещинах стоит её мрамор.*

Следует отметить, что отсутствие рифмовки и чётко выдержанной ритмики характеризует только первую и последнюю строфы. Кольцевая композиция, дополненная повтором цветов, обуславливает размеренную тональность стихотворения, создаёт эффект движения мыслей лирической героини, от воспоминаний и надежды на их актуализацию до печального констатирования и осознания произошедших изменений:

*И вдруг ударили колокола,  
И голуби шумно взвились над нами,  
Но никто не сошёл с золотого крыльца  
В жемчужную, белую, вечную память.*

Из времен года русская литературная венециана предпочитает, по мнению Н. Е. Меднис, весну и лето. Определение «перламутровая» в этом случае более всего подходит к весенней Венеции, с которой П. Перцов даже связывал представление об особой венецианской разновидности весны: «Весна – на всём. Но это венецианская весна: ее цвета не имеют южной резкости и сухости, все краски смягчены и затушеваны, все проникнуто вечным испарением» [Перцов, с. 8].

Венеция в зимнее время года широко представлена в стихотворениях И. Бродского. Своё сезонное пристрастие поэт объясняет следующим:

«Летом бы я сюда не приехал и под дулом пистолета. Я плохо переношу жару; выбросы моторов и подмышек – ещё хуже. Стада в шортах, особенно ржущие по-немецки, тоже действуют на нервы из-за неполноценности их анатомии по сравнению с колоннами, пилястрами и статуями, из-за того, что их неподвижность и всё, в чём она выражается, противостоит мраморной статике... Взгляд, видимо, крайний, но я северянин. В абстрактное время года жизнь даже на Адриатике кажется реальнее, чем в любое другое, так как зимой всё твёрже, жёстче» [Бродский, с. 76]. Венецианский текст И. Бродского имплицитно воспринимается сквозь призму петербургских цветовых ощущений. Освещение итальянского города в стихотворениях поэта преимущественно предстаёт в тёмных, грязно-серых оттенках:

*... Бронзовый осьминог  
люстры в трельяже, заросшем рякой,  
лижет набрякший слезами, лаской,  
грязными снами сырой станок*

(«Лагуна»).

Иной цветовой фон представлен в стихотворении И. Бунина «Восемь лет я в Венеции не был...». Своеобразие мироощущения И. Бунина выражено в его словах: « Я всегда мир воспринимал через запахи, краски, свет, ветер, вино, еду – и как остро! Боже мой, до чего остро, даже больно!..» [Бунин, с. 254]. Для творчества поэта, как известно, характерна импрессионистская манера изображения действительности, в его «венецианских» стихах реализованная в колористическом аспекте. Для поэтических произведений И.Бунина характерна сине-фиолетовая цветовая гамма («сине-южный вечер», «облаков сиреневые клочья», «сизых голубей»). При описании венецианских реалий поэтом используются приглушённые тона: живописные картины города: фасады из «слоновой

грязной кости», «мягкая, лиловая» синева, «розовое солнце», «розовый перламутр», «туман, молочно-серый», «бледный месяц». Символический рисунок стихотворения определяется семантизацией колористики основных сигнатур венецианского пространства. Следует также отметить, что лейтмотивный образ «зелёной Адриатики» слегка модифицирован в стихотворении И. Бунина: слово «Адриатика» заменяется созвучным ему – Адрия («За лагуны Адрии зелёной»). Однако, на наш взгляд, выбор поэтом этого топонима не вполне уместен. Нам представляется, что он не совсем имеет отношение к венецианской лагуне, поскольку то же имя (Адрия) носит город в регионе Венето. Хотя оба города и принадлежат к одному административному округу, символическое значение в русской литературной венециане имеет лишь топоним «Адриатика». Однако, несмотря на это значимость топонима высока и определяется сильным семантическим ореолом его звукового облика.

Похожее цветовое восприятие Венеции наблюдается в «венецианской» лирике В. Сумбатова:

*Подвижной сине-сизый узор  
С серебристо-зеленым налетом,  
Резкий звук – и взметнулся ковер  
Настоящим ковром-самолетом*

(«Веницийский вечер»).

Сочетание цветов позволяет, на наш взгляд, актуализировать намерение поэта охватить разнообразную палитру венецианского пространства, которое, однако, в этом контексте ограничивается верхним и нижним ярусом. «Сине-сизый узор» репрезентирует небо в его традиционной цветовой символике; «серебристо-зелёный налёт» демонстрирует особенности водной стихии: её реальный цвет (зелёный) и ангажированную литературным мифом отражательную способность в

лунном освещении (серебристый). Цветовую калейдоскопичность образа Венеции в стихотворении В. Сумбатова составляют «синяя лагуна», «золотой Буцентавр зари», «чёрные гондолы», а также «раззолочённые и рассеребрённые дворцы».

К доминантным цветам венецианского пейзажа, реализованного в текстах об итальянском городе, относится и розовый. Такой рисуется королева Адриатики ещё в русской лирике XIX века. В стихотворении П. Вяземского «Из фотографии Венеции» розовый цвет экстраполирует лёгкость, юношескую притягательность образа Венеции:

*Прелестен вид, когда при замираньи дня,  
Чудесной краскою картину оттеня,  
Всё дымкой розовой оденет пар прозрачный...*

Вечерняя Венеция в данном контексте не синонимизируется с угасанием, что стало характерным в XX веке, а, наоборот, позволяет рассмотреть красоту города в разное время суток, тем самым отражая существующую в XIX веке тенденцию создания в русской литературе положительного мифа о Венеции. Розовые элементы венецианского текста русской поэзии XX века представлены в стихотворении И. Бунина («Утром косо розовое солнце / Заглянуло в узкий переулок...»), С. Андреевой («...свет розовых фонарей...») и др.

По мнению Н. Е. Меднис, «применительно к Венеции торжество розового цвета оборачивается указанием на силу живого начала, которым отмечен образ старого и, казалось бы, дряхлеющего города» [Меднис, с. 87]. Семантика ювенильности и геронтичности проявляется в характерной для венецианского текста XX века колористике. Розовому как символу юности противопоставляется в этом контексте лиловый, сиреневый и фиолетовый, имеющие более «зрелый» смысловой оттенок. Несмотря на то, что данные цвета представлены в венецианском тексте

пунктирно, они несут большую смысловую нагрузку в создании литературного мифа о Венеции.

Образ ткани фиалкового цвета как варианта холодного фиолетового представлен в стихотворении В. Вольтмана «Муссолини и шут»:

*Пусть под фиалковой тканью,  
Как сенью распротёртых крыл,  
Останки Борджиа сокрыл...*

В данном контексте фиолетовый оттенок несёт на себе негативную семантику, являясь неммым свидетелем злодеяний, происходящих на фоне Венеции.

«Фиолетовый след» в стихотворении К. Померанцева «Возвращение», «лиловая синева» «Венеции» И. Бунина, сиреневая гамма венецианского топоса Е. Рейна («*Венеция цвела сиреневым, что Врубель...*») дополняют мрачно-мортальную сущность города, вносят принципиально новые цветовые оттенки в «радужное» восприятие Венеции поэтами предшествующего этапа становления венецианского текста.

Таким образом, цветовая парадигма русской поэтической венецианы XX в., наследуя традиционный колористический контекст XIX века (вариации красного, чёрного, золотого, голубого цветов), формирует иной ракурс, внося новые символично-смысловые оттенки в палитру венецианского текста.

### ***3.2. Функции экфрасиса в русских поэтических текстах о Венеции***

Венецианский поэтический текст представляет собой обширный пласт мировой культуры, кумулирующий её эстетическое наследие. В связи с этим особое значение в русской лирике приобретает прием экфрасиса – описания произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературных текстах.

Генезис экфрасиса уходит корнями в античную литературу периода Гомера (описание щита Ахилллы) и, по мнению исследователей, представляет собой так называемое «общее место» (С.С. Аверинцев), а также «украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление» (в понимании Ш.Лабре, П.Солера). Эпоха позднего эллинизма предполагает иное восприятие экфрасиса, определяющего его как «изоощренную словесную имитацию живописного произведения» (по мнению И.А. Протопоповой), который писатели того периода наделяют новыми смыслами (аллегорическими, метафорическими, философскими) с целью придать своим эпистолярным трудам художественность. Сцены, в которых описания видений перемежаются с их истолкованиями, Н.В.Брагинская называет «диалогическим экфрасисом», намекая на сакральное, мистериальное его происхождение». [Склёмина]. «Актуализация термина «экфрасис» в последнее десятилетие, с одной стороны, перенесла внимание исследователей с художественного произведения на текст, с другой стороны, значительно расширила объем понятия и сферу его применения, вытеснив другие термины» [Бочкарева, с. 82].

Метадескриптивная сущность экфрасиса, реализующаяся в венецианском тексте русской поэзии XX века, проявляется в разных формах и имеет многоаспектную функциональную направленность. В большинстве случаев речь идёт о так называемом живописном экфрасисе, позволяющем как актуализировать эстетическую функцию произведений, основанную на связи литературы и искусства, так и придать венецианскому поэтическому тексту натуралистичность, фактографичность, приблизив тем самым реально существующую Венецию и миф, созданный о ней в русской литературе. Кроме того,

использование приёма экфрасиса позволяет продемонстрировать символический пласт венецианского текста, подобрать ключ к пониманию замысла стихотворений посредством включения в их канву известных живописных полотен о Венеции.

Наиболее репрезентативен в русской венецианской лирике XX века образ Тинторетто (псевдоним Якопо Робусти), крупнейшего представителя венецианской живописи эпохи позднего Ренессанса. Имя художника встречается в русском венецианском тексте достаточно частотно, оно используется М. Волошиным («Венеция»), С. Соловьёвым («Венеция»), А. Гейнцельманом («Школа Сан Рокко»), В. Баяном («Венеция»), В. Комаровского («Пылают лестницы и мраморы нагреты...») и др.

В стихотворении А. Гейнцельмана представлено не только имя Тинторетто, но и описано одно из его известных полотен – «Распятие», располагающееся в зале Альберго школы Сан Рокко. Картина в реальности представляет собой огромных размеров полотно с композиционно и символически центральной фигурой Христа, на фоне которого изображены другие персонажи: тело Иисуса поднято, Дева Мария пребывает в обморочном состоянии, а воины, находящиеся поблизости, проявляют своё безучастное отношение к происходящему. Кроме того, на картине представлен автопортрет Тинторетто. В стихотворении А. Гейнцельмана обозначены и другие картины художника: «Медный змий», «Моисей, высекающий воду из скалы», находящиеся в другом зале школы Сан - Рокко:

*Тяжелый с позолотой потолок.*

*В овалах много величавых драм:*

*Змий Медный, брызжущий в толпу поток,*

*Жезл Моисея, бьющий по скалам.*

*А рядом где-то слышен молоток:*

*Там распинают жертвы по крестам...  
Уже висит, склоняясь челом, Пророк,  
И два разбойника по сторонам.  
Вокруг толпа безмолвная. Лишь кони  
Центурионов беспокойно ржут.  
Марши в обмороке. Кто-то стонет  
И кто-то плачет. Молнии и жуть.  
Трагический аккорд на небосклоне,  
И гений Тинторетто грозен тут.*

Начало стихотворения определяет последующую тональность стихотворения: эпитет «тяжёлый» в сочетании с золотой колористикой создаёт ощущение грандиозности, масштабности. Подтверждением тому – использующийся в следующей строчке эпитет «величавый», входящий в то же коннотационное поле. Частотное использование поэтом назывных предложений, с одной стороны, формирует в сознании читателя, не знакомого с данной венецианской достопримечательностью, мозаичное представление о художественном оформлении школы Сан-Рокко, с другой – позволяет панорамно охватить ключевые моменты описанных А. Гейнцельманом картин художника Тинторетто. Кроме того, нераспространённые предложения, представленные однородными конструкциями, определяют модальность стихотворения, создают его гнетущую, напряжённую атмосферу, характерную как для сюжета самой картины, так и для венецианского топоса в целом.

Стихотворение поэта, не являющегося крупнейшим представителем русской поэзии XX века, представляет собой большую эстетическую ценность. Во-первых, А. Гейнцельман впервые в истории русского венецианского текста обратился к не представленной ранее в литературе достопримечательности Венеции, к школе Сан-Рокко, представляющей

несомненную архитектурную, культурную, историческую ценность для города. Кроме того, поэт в своём стихотворении подробно обращается к шедеврам Тинторетто, также незаслуженно, на наш взгляд, не включённым в венецианский текст. Таким образом, живописный экфрасис, представленный в «Школе Сан Рокко» А. Гейнцельмана, позволяет расширить границы венецианского текста русской поэзии XX века.

Фигура Якопо Робусти в «венецианской» лирике XX века представлена и в ином ключе. Грамматические модификации топонима определяются коннотационными интенциями поэтов. Изменение исконно несклоняемого псевдонима Тинторетто на флексийном уровне отражает прежде всего установку автора деканонизировать образ художника. К этому приёму прибегают поэты как первой, так и второй половины XX века. Например, В. Комаровский в стихотворении «Пылают лестницы и мраморы нагреты...» использует категорию множественного числа антропонима Тинторетто, рифмуя его с лексемой «нагреты», создавая, на наш взгляд, особый, негативно окрашенный семантический ореол вокруг величины венецианского художника:

*Пылают лестницы и мраморы нагреты,  
Но в церковь и дворец иди, как **Тинторетты**  
С багровым золотом мешают жёлтый лак,  
И сизым ладаном напитан полумрак.*

Активная колористика представленного стихотворения В. Комаровского, имеющая фактографическую основу, привносит дополнительные смысловые оттенки в создание «художественного» образа, придавая ему мистичный характер. Кроме того, холодные цветовые акценты багрового и сизого в сочетании с запахом ладана в неосвещённом помещении создают эффект присутствия смерти, присущий поэтической венециане XX века.

Итальянский исследователь С. Гардзонио, критикуя небрежность русских поэтов, говорит об их «тенденции пренебрегать фонетической разницей итальянских слов с одной и двойными согласными», в частности, приводя в пример строки из этого стихотворения В. Комаровского [Гардзонио, с. 14]. На наш взгляд, неточность рифмы в данном случае не является принципиальным фактором в идейно-смысловом отношении, поскольку графический облик слов русского языка не диктует достоверность фонетической передачи, что является приметой итальянского языка, организованного в целом по принципу «как слышим, так и пишем». Подобного рода «небрежность» наблюдается и в стихотворении В. Баяна «Венеция». При описании «легендарной страны», узнаваемой благодаря художникам венецианской школы, поэт намеренно использует множественное число при употреблении итальянских антропонимов, возводя их имена в статус «общего места» при восприятии венецианского топоса в русском мировоззренческом ключе:

*Перепутались в памяти Тинторетты с Лоренцами,  
Закружились под музыку кружевные дворцы.  
Все обычные кажутся вдохновенными Денцами,  
А душа так и мечется в голубые концы.*

Иронии подвергаются не только художники с мировым именем, но и семантически маркированный знаковый город:

*Хорошо после бешеных утомительных Лондонов  
Приласкаться к Венеции, заглядеться в простор!  
Сколько слышится музыки, когда плещется «гондола»!  
Сколько прелести в шелесте шаловливых синьор!*

Очевидное противопоставление столицы Великобритании как места развлекательного характера «домашнему» образу Венеции коррелирует с антиномичной топонимической картиной, представленной именами

Тинторетто, Лоренцо, Денца и Веронезе. Графическая интерпретация последней фамилии (Веронэз) определяет значимость фигуры художника для поэта, что подтверждается кольцевой композицией стихотворения

*Истерично забилося паровозово сердце*

*Приближалась Венеция. Воскресал **Веронэз**.*

*К легендарному городу в легендарных инерциях*

*Лихорадочно ринулся вдохновенный экспресс.*

Пафосное начало стихотворения, его восторженный тон оправдывает орфографию антропонима с «распевным» звуком [э]. В предикативной фразе «Воскресал Веронэз» приём экфрасиса представлен имплицитно: за именем художника «скрывается» его «венецианское» творчество, восходящее к манере Тинторетто, но отличающееся теплотой колорита, жизнерадостным посылом. Как отмечает А. Бенуа, «все картины Веронезе овеяны морским воздухом, залиты серебристостью морской сырой атмосферы и полны той праздничной истомы, которая есть выражение самой души обвенчанного с морем города. Любая картина Веронезе вводит сразу в понимание того, что такое Венеция - будь то пир среди пышной колоннады, две-три фигуры в саду или даже просто портрет. Ничего подобного не было раньше, и даже пышный Бордоне (которому многим обязано искусство Веронезе) кажется в соседстве с художниками этой группы сдержанным, робким, "буржуазным". В картинах, охватываемых именем Веронезе, Венеция как в зеркале увидала свой образ и залюбовалась, изумляясь собственной красе. Надвинулись потом несчастья, разорение и позор, но портрет остался жить в сотнях вариаций, разбросанных по всему миру. Эти картины сказывали всюду сказку о том, что где-то на волнах моря расположен «город чудесный», в мраморных дворцах которого в течение веков жили какие-то полубоги, имевшие право взирать на существование остального человечества, как на что-то низшее»

[Бенуа]. Вероятно, такое представление венецианского пространства, культивированное не только живописью Паоло Веронезе, но и мировым литературным претекстом, было особенно близко В. Баяну.

В финальном катрене стихотворения позитивная тональность сменяется контрастной ей:

*Истерично забилося паровозово сердце...*

*Изменил я Венеции. Оскорблен Веронэз.*

*И с мечтами о будущем в голубую Флоренцию*

*Уносил меня пламенно вдохновенный экспресс...*

Образ «голубой красоты» в стихотворении В. Баяна («Гондольеры с гондолами... мандольеры с мандолами.../ Базилики с пьязеттами... Монументы... мосты.../ Все звенит канцонеттами, все поет баркаролами, / Все полно изумляющей голубой красоты») как источника вдохновения и парафраз идеального, райского места на земле, продуцированный романтической традицией мировой венецианы, переносится на образ другого итальянского города, Флоренции, также, как и Венеция, живописно насыщенного.

Следует отметить, что венецианский поэтический текст XX века не ограничивается образом Тинторетто. «Художественный» пласт текстов об итальянском городе определяется и фигурами Беллини (В. Злобин, М. Волошин) Джорджоне (В. Комаровский, М. Волошин), Тициана (А. Машевский), Морони, Гварди (А. Пурин).

Следует отметить, что поэты не формально включают фамилии художников в свои стихотворения, а снабжают их эпитетами (с положительной коннотацией):

*Когда же пальцы **тонкого Беллини***

*Сжимали кисти бережно и плотно, -*

*Какой восторг рождающихся линий*

*Узнали обнаженные полотна*

(В. Злобин).

*Вспорхнула птичка. На ветвистой кроне*

*Трепещет солнце. Легкий кругозор,*

*И перелески невысоких гор,*

*Как их божественный писал Джорджоне*

(В. Комаровский).

На формирование венецианского текста русской поэзии XX века оказала значительное влияние не только живопись венецианской школы, но и творчество отечественных художников. «*Венеция цвела сиреневым, что Врубель*», – отмечает в стихотворении «На карнавале» Е. Рейн, имея в виду одноимённую картину русского художника. Современный исследователь современной поэтической венецианы О.В. Соболева полагает, что колористический акцент, сделанный поэтом, не характерен для венецианского текста и «производит впечатление «фальшиво» взятой ноты» [Соболева, с. 85]. Однако, на наш взгляд, данное цветовое решение входит в заданную парадигму поэтической венецианы XX века, находясь в одной колористической параллели с розовым цветом, демонстрируя, однако, принадлежность к другому коннотативному полю – геронтической направленности.

Помимо живописного экфрасиса в венецианском тексте русской поэзии XX века ярко выражен и другой его тип – словесное выражение архитектурных особенностей города. Впервые понятие «архитектурный экфрасис» употребляет Л.И. Таруашвили [Таруашвили, с.291–292.].

Венеция, как известно, архитектурно насыщена и эклектична, следовательно, представляет несомненный интерес для научных изысканий, в том числе литературоведческих. Венецианская архитектурная

амбивалентность, или «нестерпимая несовместимость», была отмечена В. Розановым в эссе «Золотистая Венеция»: «Из безвкусного, эклектичного, наборного, непреднамеренного получилась единственная по красоте христианская церковь! [Розанов, с. 224]. Большая часть «венецианских» произведений использует приём архитектурного экфрасиса при описании храмов и их элементов. Основным предметом поэтического описания становится собор святого Марка, образ которого выносится как в заглавие произведений, так и включается в их канву (Вяч. Иванов, А. Кушнер, С. Парнок и др.):

В стихотворении С. Парнок «Я не люблю церквей, где зодчий...» главному венецианскому собору отводится значительное место: его описание занимает половину произведения. Количество стрóf (5) соответствует числу куполов Сан-Марко:

*И вот другой собор... Был смуглый  
Закат и желтоват и ал,  
Когда впервые очерк круглый  
Мне куполов твоих предстал.*

*Как упоительно неярко  
На плавном небе, плавный, ты  
Блеснул мне, благостный Сан-Марко,  
Подъемля тонкие кресты!*

*Ложился, как налет загара,  
На мрамор твой — закатный свет...  
Мне думалось: какую чарой  
Одушевлен ты и сотрет?*

*Что есть в тебе, что инокиней  
Готова я пред Богом пасть? —  
Господней воли плавность линий  
Святую знаменует власть.*

*Пять куполов твоих — как волны...  
Их плавной силой поднята,  
Душа моя, как кубок полный,  
До края Богом налита.*

Сан-Марко противопоставляется знаменитому и не менее величественному готическому Duomo Милана. В начале стихотворения поэтесса чётко обозначивает свои позиции, отдавая предпочтения венецианскому архитектурному сооружению:

*Мне византийский купол плавный  
Ключей готики родней.*

Следует отметить, что прилагательное «плавный» (как атрибут византийской техники, близкой православным храмам) в этом произведении является ключевым, частотность его использования равна пяти (см. параллель с количеством куполов). Этот эпитет используется не только в антонимии с «ключей» формой миланского собора, но и подчёркивает особенности венецианского топоса, акцентируя внимание на его «водной» особенности: «*Пять куполов твоих — как волны...*».

Архитектурные особенности Венеции подчёркнуты и в стихотворениях А. Кушнера. Поэт детально вырисовывает архитектурные изыски города на воде. В первую очередь это касается мавританского стиля, характерного для архитектуры Венеции:

*Мавританский стиль хорош в Европе,  
Где-нибудь в Венеции сырой,*

*Эти дуги, круглые надбровья,  
Розоватый камень кружевной*

или:

*Мы по ней, златокудрой, проплыли  
Мимо скалоподобных руин,  
В мавританском построенных стиле,  
Но с подсказкою Альп, Апеннин».*

Архитектурное своеобразие Венеции отмечает и В. Васюхин:

*И снова приснится мне город крылатого льва,  
и я затеряюсь в его мавританских узорах.*

Впервые о Венеции как о квинтэссенции культур заговорил в своём путевом очерке В. Розанов в 1902 г.: «Всё тут неразумно, не рассчитано. Колонны – как тащили из Константинополя, из Иерусалима, из языческих храмов Италии, – зелёные, красные, серые, жёлтые, пятнистые, с скульптурами, без скульптур, так и расставляли внизу почти без расстояния между ними, почти рядом: и они подпирают собор как вертикально поставленные и укрепленные брёвна, скорее кучами, чем в каком-нибудь порядке...» [Розанов, с. 82]. Такое понимание образа Венеции ведёт к определению её значимой роли в мировом пространстве: объединяющей и тем самым сохраняющей многие культурные пласты разных топосов.

Архитектурные мотивы функционируют не только на идейно-содержательном уровне, но и в стилистике стихотворений, которым присуща размеренная интонация, напоминающая диалог с читателем, знающим и любящим Венецию; калейдоскопичность изображения города с использованием зачастую не прямой номинации основных сигнатур венецианского текста и др.

### 3.3. Стилиевые маркеры венецианского текста

Рецепция образа Венеции реализуется на разных языковых уровнях восприятия текста. На фонетическом ярусе наиболее частотно фиксируются приёмы аллитерации и ассонанса. Характерными в этом отношении являются сочетания, свойственные графическому облику имени Венеция: *ве-н-ц* («тогда непрошеный обряд венециации свершится над / нестоящим тобой»), А. Радашкевич «Венеция»).

Имя Венеции очень значимо практически для всех авторов русской литературной венецианы. Модификации имени Венеция в ключевых моментах текста порой рождают удивительные семантические повороты. Известна неожиданная, сугубо мандельштамовская, форма слова "венецианский" вместо логически обусловленного "венецианский", как это потом будет у И. Бродского *"Венецианских церквей, как сервизов чайных..."* ("Лагуна"). Вынесенное в заголовок стихотворения "Венецианская жизнь" слово начинает играть новыми смыслами благодаря удаленности от ближайшего фонетически родственного русского "венец" и неожиданной выделенности корневого "-ниц-", обрамленного с двух сторон одинаковыми звуками. В целом "и" на месте "е" в заглавной формуле и первом стихе стихотворения О. Мандельштама образует созвучие "иц" - "из" ("Венецианская жизнь") и фонетически скрепляет это корневое словосочетание. Отымённое прилагательное использует и поэт-эмигрант В. Сумбатов, трансформируя его из современного «венецианский» в слово «венецианский» с архаичной стилистической пометой:

*Много дожеских перстней на дно  
Встарь упало в лагунном просторе,  
Но теперь овдовело давно  
Венецианское яркое море.*

Анаграммирование имени города в русской литературе может быть как прямым, так и косвенным. Трудности прямого приёма слова "Венеция" ограничивают разнообразие вариантов, хотя авторы и пытаются максимально расширить пределы возможного. Простейшая анаграмма Венеции связана с частным воспроизведением в тексте двух начальных букв имени - *ве* и обратного *ев*, а также *ен* - *не*, в самом очевидном варианте - *вен* - *нев*. Порой в этих случаях оказываются важными буквы, как бы намекающие на потенциальную возможность чередования с *ц* и таким образом замещающие последнее:

*И неужель в грядущем веке  
Младенцу мне велит судьба  
Впервые дрогнувшие веки  
Открыть у львиного столба?*

(А. Блок. «Слабеет жизни гул упорный...»)

*И поздним вечером, когда я шел  
К себе домой, о том же мне шептали  
Певучие шаги венецианок,  
И собственный мой шаг казался звонче  
Стремительней и легче.*

(В. Ходасевич. «Встреча», 1918)

*Тогда б ни топора под мышкой, ни шинели,  
Венеция б в веках подругой нам была,  
Лазурные бы сны под веками пестрели...*

(А. Кушнер. "Когда бы град Петров стоял на Черном море...")

Особенности венецианского диалекта с чем-то средним между *з* и *с* на месте *ц* в названии города позволили отдельным авторам акцентировать

имя города в нагнетании свистящих согласных. Очень заметно это в ранней "Венеции" Б. Пастернака:

*Я был разбужден спозаранку*

*Бряцаньем мутного стекла.*

*Повисло сонною стоянкой,*

*Безлюдье висло от весла.*

*Висел созвучьем Скорпиона*

*Трезубец вымерших гитар,*

*Еще морского небосклона*

*Чадящий не касался шар...*

*...И пеной бешеных цветений,*

*И пеною взбешенных морд*

*Срывался в брезжущие тени*

*Руки не ведавший аккорд.*

Во второй редакции этого стихотворения тенденция к анаграммированию имени города через свистящие выражена гораздо слабее. Б. Пастернак словно стремится убрать слишком очевидные созвучия, хотя в некоторых строфах, в ослабленном, по сравнению с первой редакцией, варианте анаграмма Венеции все-таки возникает:

*Он вис трезубцем Скорпиона*

*Над гладью стихших мандолин*

*И женщиною оскорбленной,*

*Быть может, издан был вдали.*

Анаграмматическая игра с-з-ц заметна в последней строфе «Веницейской жизни» О. Мандельштама:

*Черный Веспер в зеркале мерцает,*

*Все проходит, истина темна.*

*Человек рождается, жемчуг умирает  
И Сусанна старцев ждать должна.*

Позднее, в 70-х годах, это анаграммическое сочетание прозвучит в стихотворениях И. Бродского:

*Венецийских церквей, как сервизов чайных,  
слышен звон в коробке из-под случайных  
жизней. Бронзовый осьминог  
люстры в трельяже, заросшем ряской,  
лижет набрякший слезами, лаской,  
грязными снами сырой станок.*

("Лагуна")

Кроме того, фонетический рисунок «венецианских» стихотворений XX века дополняется благодаря употреблению звуков антонимичного характера, что подчёркивает амбивалентную сущность итальянского города: сонорные звуки, как правило, отражают «светлую» сторону Венеции, глухие – её смертельное настроение, ритмическую напряжённость. Например, витальная составляющая образа колоколов реализуется в стихотворении Н. Берберовой «Венеция» через звуковую репрезентацию: «и вдруг **ударили** колокола...». Кроме того, сочетание вибрирующего [р] с твёрдыми звуками [к], [с], [т] семантически обуславливает особую напряжённость всего поэтического текста: именно эта фонетическая комбинация связана с картинами из настоящего лирической героини:

<...>

*А теперь она стала черно-серой,  
В трещинах стоит ее мрамор.*

*Ранена плоть ее. Сломана стать.*

*Провалился мозаичный пол Сан-Марко.*

*Только у Флориана подают опять*

*Лимон к мороженому когда жарко.*

*Я ходила по улицам. Как много мест,*

*Где я жила. Я их не забыла.*

*Одно заколочено, другого нет,*

*На третьем – крест, чья-то могила.*

*И вдруг ударили колокола*

*И голуби шумно взвились над нами,*

<...>

Рисунок стихотворения становится более мягким с точки зрения фоносемантики и колористики при описании прошлого:

*Она была белая и золотая,*

*Жемчужная, она казалась мне вечной,*

<...>

*Но никто не сошел с золотого крыльца*

*В жемчужную, белую, вечную память.*

Одним из важных способов рецепции западного локуса является создание звукоряда, позволяющего воспроизвести реальную картину города путём имитирования ключевых аспектов венецианской жизни, её наиболее значимых конституэнтов: подражание воркованью голубей, покачиванию гондол на волнах Большого канала – словом, объективация «звуковой» специфики «инакого» города.

Образы мирта и лавра, как известно, являются «общим местом» в итальянском тексте и представляют собой поэтическую примету архетипического образа земного рая. Данные флористические образы

представляют собой часть итальянского, а не венецианского текста, поскольку пейзажные особенности Венеции не предполагают наличия обширного флористического пласта, позволяющего использовать предлог «сквозь», имеющий смысловую надстройку «густоты». Возможно, использование слов «мирт» и «лавр» интенционно обусловлено наличием образа минотавра. Фонетическое созвучие трёх слов в пределах двустипия демонстрирует как слияние «инакого» венецианского топоса с «райским» общеитальянским, так и усиление образа минотавра и сопутствующего ему – лабиринта.

Лексический пласт представлен обилием топонимов и антропонимов, которые позволяют репрезентировать образ Венеции с помощью метонимии. Так, обобщённый концепт «Венеция» замещается субконцептами («Флориан», Сан-Марко, гондола, Brenta и др.). Кроме того, «инакий» итальянский город воспринимается сквозь призму мифа об Афродите, который в XX веке трансформируется из «златовласой Киприды» в Венецию-венецианку, обладающую преимущественно губительной силой, скрывающуюся под разными масками. Метонимическая фемининность Венеции прослеживается в стихотворениях А. Вознесенского, М. Дудина, М. Кузмина, О. Мандельштама, Б. Пастернака и др.

Являясь средством номинации, компрессии, эвфемизации, обозначенный в венецианском тексте русской поэзии XX века художественный троп позволяет сфокусироваться на индивидуализированных особенностях города, тем самым идентифицируя объект, выделяя его из ряда других, в то же время не смещая акценты с образа Венеции. Функциональность приёма метонимии в целом направлена на подчёркивание «инакости» итальянского топоса. Той же цели подчинено использование поэтами прошлого столетия перифраз –

заменителей названия города: «размокшая каменная баранка» Л. Пастернака, «золотая голубятня у воды» А. Ахматовой, «двусреднодышащий инь-янь» А. Пурина. Многообразие перифрастических словосочетаний обусловлено, в частности, наметившимся в начале прошлого века и развитым в его конце процессом «...действовать “от противного», преодолеть традицию и представить свое видение, контрастирующее с общепринятым каноном»<sup>29</sup>. Сформировать представление о Венеции помогают и музыкальные аллюзии – упоминания в поэтических текстах собственно лексемы «музыка» («*Закружились под музыку кружевные дворцы*», В. Баян «Венеция»), фамилий композиторов (Л. Денца), элементов песенного дискурса (напев Торкватовых октав, баркаролы).

*Я понял, что умер, – и не огорчился... А сон  
гондолу толкал: нависали мосты, и порталы  
во мраке теснились, загробный небесный виссон  
спиртовкой пылал... И поплыли родные кварталы –  
тот дом, где я вырос; собор, где крестили меня;  
Голландия Новая<sup>30</sup> в инее, готика склада...*

(Приснилась Венеция: голуби, сорный канал...).

Следует отметить, что границы Венеции, по Пурину, размыты и призрачны. Такое восприятие города реализуется через мотив сна, отражающий как сущность собственно Венеции, так и её связь с образом Петербурга. Собственно венецианское в данном случае (помимо заглавия стихотворения) проявляется, прежде всего, через константный образ гондолы, а топос мостов, порталов, виссона, смертельный мотив является дополнительным, сопутствующим, поскольку не имеет

---

<sup>29</sup> Соболева О.В. Венецианский текст в современной русской литературе: продолжение и преодоление традиции // Вестник Пермского университета. – Пермь, 2010. – № 5 (11). – С. 187.

<sup>30</sup> Перифраза Петербурга

смыслоразличительной функции между венецианским и петербургским локусом. Особенно отчётливо это прослеживается в восприятии смерти лирическим героем. «Я понял, что умер, – констатирует он и продолжает: и не огорчился...». Постановка тире между первой и второй частью процитированного предложения семантически обусловлена: оно актуализирует носящий оксюморонный характер эффект обманутого ожидания. Последующие строчки разъясняют причины отсутствия страха перед смертью: венецианский топос вписывается в петербургский контекст, и грани между ними едва уловимы.

Венеция как собственно «врождённая идея» репрезентирована и стихотворении Д. Смагина. Поэт акцентирует внимание на незнании Венеции уже в эпиграфе («В Венеции, где не был я ни разу...») и развивает эту тему, далее ни разу не вербализируя факт незнакомства с городом, однако повторяя её посредством избрания анафорической структуры стихотворения: каждая строфа, вторя строчкам из произведения А. Кушнера, начинается со слов «в Венеции...»:

***В Венеции, где голуби давно***

<...>

***В Венеции, где пристаней полно***

<...>

***В Венеции, которая сама***

<...>

***В Венеции, где море все дома***

<...>

***В Венеции, где ты на пару дней***

<...>

«Привязывание» неизвестных венецианских реалий (бесчисленное множество голубей, большое количество пристаней, окруженное морем

пространство, палаццо и др.) к привычным российским («но нет зато троллейбусного парка») свидетельствует о желании автора, с одной стороны, продемонстрировать иную природу Венеции, а с другой стороны – нивелировать миф о чудо-городе сквозь призму наивной картины мира лирического субъекта. Избранный поэтом набор лексических средств («каком-нибудь палаццо», «пузыряются», «полно» и т.п.), неспешная обывательская тональность стихотворения, незамысловатые рифмы (*сама – дома; давно – полно* и др.), неожиданный овеществлённо-приземлённый вывод финального катрена («Заметить вдруг, что здесь у них сильнее / От сырости обои пузыряются») направлены на идею развенчания мифа о Венеции как о райском уголке. Этой идее, на наш взгляд, подчинено и акцентирование в последнем катрене на несочетаемых в одном контексте словах: итальянизм «палаццо» рифмуется с русским фамильярным «пузыряются». Стихотворение изобилует сигнатурами разного рода, в первую очередь – антропонимами:

*Это Гварди, это Гварди, это Гварди*<sup>31</sup>:

*Все в плащах, как птицы, кавалеры...*

<...>

*Морони*<sup>32</sup>, *Джованни Беллини*<sup>33</sup>, *Лоренцо Лотто*<sup>34</sup>

*И смерть в этом мареве сладкую примет кто-то...*

Перечислительная интонация при использовании антропонимов создаёт иллюзию покачивания на гондолах и формирует медитативный характер поэтического текста. Однородный характер подачи имён важнейших венецианских деятелей искусств обуславливает наличие вновь возникшего образа марева – эквивалента призрачности и забвения.

---

<sup>31</sup> вероятно, речь идёт не об одном художнике, а о целой семье венецианских живописцев Гварди (Guardi): отец Доменико и его сыновья Джованни Антонио и Франческо.

<sup>32</sup> полное имя – Джованни Батиста Морони (итал. Giovanni Batista Moroni), итальянский живописец, работавший в Венеции

<sup>33</sup> (итал. Giovanni Bellini) – итальянский художник венецианской школы живописи

<sup>34</sup> (итал. Lorenzo Lotta) – итальянский живописец, уроженец Венеции

Анализируемое стихотворение помимо антропонимов образует мощный топонимический ряд, состоящий из номинаций основных достопримечательностей Венеции

*И кресты Сан-Марко, как игрушки,*

*Как снежинки вафельной салфетки...*

«Игрушечный» характер двустишия вызывает ассоциативные связи с «Венецией» А. Ахматовой. «В каждой лавке яркие игрушки» – через эту призму воспринимает город поэтесса. Декоративность Венеции наблюдается и у А. Машевского, но в несколько ином ключе. Априори сакральный образ крестов храма переходит в иную, более материализованную плоскость, их сравнение с бытовленным образом салфеток и отождествление с игрушками, несомненно, снижают заданный венецианским текстом предыдущих столетий образ Венеции в целом, демифологизируют его.

На синтаксическом уровне текста ярко обозначены принцип каталога и приём амплификации, преимущественно использующиеся в конце прошлого столетия и характерные для эстетики постмодернизма: «*Приснилась Венеция: голуби, сорный канал, / плывущий окурок, размокший билет на премьеру...*» (А. Пурин). В данном стихотворении отсутствие целостности сна и, соответственно, восприятия венецианского топоса проявляется в нанизывании однородных членов, создающих эффект обрывочности, кадрирования «воспоминаний» о городе. В «Школе Сан Рокко» А. Гейнцельмана наблюдается частотное использование поэтом назывных предложений («*Тяжёлый с позолотой потолок...*», «*Змий Медный, брызжущий в толпу поток, / Жезл Моисея, бьющий по скалам...*» и др.), что, с одной стороны, формирует в сознании читателя, не знакомого с данной венецианской достопримечательностью, мозаичное представление о художественном оформлении школы Сан-Рокко, с

другой – позволяет панорамно охватить ключевые моменты описанных поэтом картин художника Тинторетто. Кроме того, нераспространённые предложения, представленные однородными конструкциями, определяют модальность стихотворения, создают его гнетущую, напряжённую атмосферу, характерную как для сюжета самой картины, так и для венецианского топоса в целом.

Инобытийная сущность Венеции отмечена и рядом других поэтов и писателей, в числе которых Г. Чулков. В его рассказе «Голос из могилы» (1921) Венеция предстаёт городом с застывшим временем. Приём синтаксического параллелизма усиливает, на наш взгляд, это ощущение вневременности: «Мы приехали в Венецию поздно вечером. Когда чёрная гондола беззвучно отчалила от вокзала и гондольер, неспешно гребя веслом, направил её вдоль безмолвного канала; когда мы почувствовали странную тишину венецианской ночи и слышали шуршащие шаги запоздавших прохожих, торопливо переходивших по горбатым мостам; когда мы вошли в отель, у порога которого при свете фонаря плескалась зелёная вода, и увидели нашу комнату с огромным распятием и с мебелью, уцелевшей, по-видимому, от времён Гольдони, Тьеполо и Казановы, мы вдруг почувствовали, что вот сейчас безвозвратно канул в прошлое наш далёкий пустынный мир, где мы любили друг друга так страстно и так верно» [Чулков, с. 156].

Таким образом, венецианский поэтический текст XX века характеризуется достаточно широким диапазоном маркеров, проявляющихся на разных уровнях восприятия текста: от фонетического – до синтаксического. Использование поэтами XX столетия ряда приёмов определяет своеобразие русской венецианы.

Анализ поэтического материала третьей главы диссертации позволил сформулировать следующие выводы. Описание полотен, архитектурных

объектов и включение в стихотворения фамилий известных представителей итальянской живописи и зодчества играет свою роль в формировании образа Венеции. Особое место занимает экфрасис, представленный в русской поэзии XX века двумя типами – живописным и архитектурным.

Цветовая гамма венецианского текста в русской поэзии характеризуется разнообразной колористикой, контрастной по сути и с символической точки зрения. Она представлена как активными (красный, чёрный, золотой, фиолетовый, лиловый), так и пастельными (голубой, пеламутровый, розовый) тонами. Колористика русской венецианы, её образный ряд генетически связаны с венецианской живописью эпохи Возрождения, а также восходят к традиционной русской живописи начала XX века. Полихромность венецианского текста в русской поэзии XX века определяется апорийным характером образа самого итальянского города.

Образ Венеции в русской поэзии XX века, как известно, противоречив. Дополнительным способом его осмысления становится ряд приёмов, названных в нашем исследовании стилевыми маркерами, проявляющимися на разных уровнях восприятия текста.

## Заключение

Венеция принадлежит к тому «элитному» роду локусов, которому в мировом сознании уделяется особое место, отчуждённое, дистанцированное. Восприятие города в иной плоскости обусловлено многими факторами: необычным географическим положением, спецификой архитектуры, особой энергетикой Венеции, своеобразным включением в её пространство форестьеров, нетрадиционным образом жизни самих венецианцев – и обобщено философским понятием «инакости». Исключительность венецианского топоса в мировой литературной венециане демонстрируется прежде всего сквозь призму внешней специфики города, на «профанном» уровне рецепции, а затем формируется посредством символического, мифотворческого подхода.

Являясь на протяжении многих столетий объектом вдохновения, образ Венеции русской литературе релизовывался первоначально в прозаических жанрах: интерариях (П.А. Толстой), посланиях (М.Грек), драмах (М.Херасков) и других. Венеция в русской словесности XVIII века позиционируется как идеальный локус. Однако в венецианском тексте этого периода наблюдаются «отклонения» от канонического образа Венеции, представленной в пародийной форме (И. Мятлев). Венециана XVIII века (В.К. Тредиаковский, Д. И. Фонвизин, М.Н. Муравьев) создаёт предпосылки для развития русской версии литературного мифа о Венеции, приобретающего отчётливые контуры в XIX столетии.

Итальянский город глазами русских художников слова XIX века также романтически-идеализирован и в целом представляет собой ряд устойчивых образов, сформированных западноевропейской традицией (Д.Г. Байрон, И.В. Гёте, Т. Манн, А. Шенье и другие): луна, голубое небо, лимонный дух, грёзы, поющие октавы Тассо гондольеры, возлюбленные венецианки, канцоны, баркаролы, золотая Адриатика, жизнь-праздник,

маскарад и др. Актуализации мифа в этот период способствуют не только путешествия, но и литературные впечатления, основанные на внеэмпирическом диалоге с итальянским пространством. Русский венецианский претекст, продуцированный западноевропейскими литературными представлениями о городе, реализуется в художественных произведениях А. Пушкина, М. Лермонтова, В. Бенедиктова, П. Вяземского, А. Фета, Ф. Тютчева, И. Козлова, К. Романова и других.

Традиции венецианы XIX столетия находят отражение в русской лирике XX века (нередко интертекстуальный диалог носит полемический характер). Активное использование реминисценций, аллюзий, различных видов цитации, приемов пародии и иронии, образуют семантическое поле игры со смыслами, основанное на диалогическом сопряжении «своего» и «чужого» слова. Преломившись сквозь русскую действительность, венецианский текст в поэзии XX века приобрёл новые, самобытные, черты, определив основные концептообразующие идейно-тематические установки, круг мотивов и образов. Венециана прошлого столетия складывается в результате поэтического осмысления особенностей претекстового слоя и воплощения собственной специфики, обусловленной своеобразием историко-литературного процесса прошлого столетия, а также индивидуально-авторскими интенциями.

Текстопорождающий потенциал XX века представлен широким корпусом произведений русской литературной венецианы, пополнившись как стихотворениями значимых авторов (А. Ахматовой, А. Блока, И. Бунина, В. Брюсова, М. Волошина, Н.Гумилёва, М.Кузмина, О. Мандельштама, Б. Пастернака), так и лирикой поэтов «второго ряда» (В. Васюхина, В. Комаровского, Д. Смагина, С. Парнок, С. Шервинского) Кроме того, своеобразие литературной венецианы определяется наличием

в её корпусе произведений представителей русского зарубежья (М. Анисимовой, И. Бродского, Н.Берберовой, В. Вейдле, А. Гейнцельмана, И. Одоевцевой, В. Сумбатова).

Инакость Венеции географической определяется в первую очередь своим водным пространством. Следует отметить, что водная стихия в венецианском контексте представляет собой уникальный феномен, поскольку при архетипичной природе, универсальности и в какой-то степени обыденности этого явления именно водное пространство определяет специфику города, его инакость, акцентирует на особом статусе Венеции. Эта специфическая характеристика итальянского города, клишированно воспроизведённая в мировой литературной венециане, приобретает новые оттенки (при этом сохраняя традиционное видение) в русской поэзии XX века. В этот период вода из элемента фактологического, константного, превращается в персонифицируемый образ, участника событий, происходящих с лирическим героем.

Поэты XX столетия не нивелировали предыдущий опыт видения Венеции. Образы венецианок, гондольеров, голубей, львов, венецианские бауты – всё это имело место в стихотворениях М. Кузмина, А. Ахматовой, Б. Пастернака, О. Мандельштама и др. Венеция глазами поэтов XX столетия зачастую трагична и мрачна, что находит отражение как в формальном, так и содержательном наполнении стихотворений, реализовываясь как в заглавиях («Прощание с Венецией» А. Вознесенского, «Прощаясь с Венецией» М. Дудина), так и в тональности, тропах. Уже не романтические образы Якопо Фронтони Ф. Купера, Чайлд Гарольда Дж. Г. Байрона, а реалистично-мрачный Густава Аушенбаха Т. Манна занимают умы художников слова XX в (А. Кушнер, В. Ходасевич). Лживая сущность Венеции XX столетия конституируется также образом зеркала, характерным для русской

венецианцы в целом (О. Мандельштам, М. Кузмин, Г.Иванов и др. Образ зеркала (от чистого и прозрачного до серого и мутного) в поэтической русской венециане XX в. представлен: собственно зеркалом (Г. Иванов), образом стекла и его разновидностей, обладающих отражательной способностью (О.Мандельштам, Н. Заболоцкий), образом тени как инварианта зеркала (И. Бунин), образом воды, в которой отражается Венеция (А. Блок, Н. Гумилёв).

Мотив смерти, безысходности, апокалипсиса, характерный для русского поэтического венецианского текста прошлого столетия, дополняет трагичный образ города на воде. В этом же русле можно рассматривать и мотив тоски по Родине, который находит своё воплощение в ассоциативной связи между Санкт-Петербургом и Венецией. Репрезентация образа «чужого» через «своё» – сравнение Венеции северной и Венеции реальной – достаточно частотный приём, использованный русскими поэтами, начиная с П.Вяземского. Бесчисленное множество статуй львов, удивительная гармония водного и земного пространств, архитектура, искусство Венеции всегда напоминало поэтам петербургскую атмосферу. Оба города в русском сознании представлялись иными, отличными от других, претендующими на особую роль в мироздании.

Особенно близок и пронзителен мотив тоски по родине в лирике И. Бродского, однажды навсегда покинувшего свой любимый город – Санкт-Петербург – и обретшего не менее любимый – Венецию. Именно в творчестве И.А. Бродского образ Венеции приобретает новое, общемировое, космополитичное значение, сосредоточив в себе российское, американское и европейское сознание.

Поэты XX века, обращаясь к итальянскому городу в своих произведениях, активно используют типологические приёмы, которые

можно обозначить как стилевые маркеры венецианского текста в русской поэзии. Особую роль в создании образа Венеции играет метонимия, что позволяет объединить реальный и мифологический образы. Как известно, возникновение реальной Венеции в литературной сфере окутано мифом о рождённой из пены Афродите. «Божественное» происхождение города послужило ещё одним поводом для акцентуации инакости Венеции, её особого положения на мировой арене. В венецианском поэтическом тексте XX века миф о «Златовласой Киприде» подвергается трансформации: город рассматривается шире, как проявление женского начала, имеющего преимущественно губительную силу, коварность, скрывающуюся под разными масками. Фемининность Венеции проявляется через образ венецианки (М. Кузмин, О. Мандельштам, А. Вознесенский, М. Дудин и др.). В ряде произведений (Б. Пастернак, А. Машевский) женская ипостась Венеции, сконцентрированная в водном топосе, соответствует образу матери, архетипичному элементу мировой культуры. Изначальная инакость Венеции реальной порождает в литературе причудливое сплетение оксюморонных характеристик города, препятствующих общепринятым законам логики: смерть выступает как праздник, смертельное представляется бессмертным, Запад отождествляется с Востоком, ночное синонимизируется с дневным, стираются границы между прошлым, настоящим и будущим.

Авторы часто используют музыкальные аллюзии, а также принципы музыкальной организации текста (звуковой повтор, создание звукоряда). В сочетании с широко представленным живописным и архитектурным экфрасисом данный приём позволяет не только определить своеобразие венецианского текста, но и расширить его границы.

Кумулированный несколькими столетиями литературного диалога между Россией и Италией, Венеция в рецепции отечественных поэтов XX

века представлена как многослойный, порой противоречивый художественный образ.

Итак, образ Венеции в русской лирике XX столетия представлен в гетерогенных формах, что связано, в частности, с принадлежностью авторов к литературным направлениям, декларирующих разные способы создания поэтической реальности. Венецианский текст прошлого столетия характеризуется несколькими тенденциями. В поэзии русского символизма (А. Блок, В. Брюсов, М. Волошин) образ города приобретает архетипические черты в соответствии с эстетическими установками данного направления (принцип двоемирия, мифопоэтизм, мистицизм). Это проявляется в разных аспектах: образном (трансформация мифа об Афродите), мотивном (неизбежная гибель, угасание), колористическом (преобладание активных цветов с полисемантической природой) и др. В творчестве поэтов-акмеистов венецианский хронотоп формируется за счет нанизывания художественных деталей, создающих атмосферу камерности (А. Ахматова, Н. Гумилёв, О. Мандельштам). В лирике авторов, тяготеющих к реалистическому направлению, преобладают принципы фактографичности и точности в описании Венеции (И. Бунин).

Во второй половине XX века миф о Венеции модифицируется в творчестве поэтов, продолжающих традиции Серебряного века (А. Кушнер, Е. Рейн), и трансформируется в поэзии постмодернизма (И. Бродский, И. Чиннов). Декодирование мифа выражается в использовании большого количества бытовых подробностей, реализующихся в алиментарных и анималистических образах классической венецианы; в приемах пародии и иронии, являющихся средствами развенчания культа водного города как земного рая.

Таким образом, литературная традиция изображения Венеции может быть представлена в трёх формах: её формирование, следование ей, а также преодоление заданного канона.

Изучение феномена литературной венецианы в силу его большого текстового потенциала и многоуровневости является перспективным и необходимым. В дальнейшем исследовании венецианского текста представляют интерес его интермедийные связи с миром искусства, кинематографии, музыки. Кроме того, перспективным, на наш взгляд, является сопоставительное изучение русской и итальянской литературной рецепции Венеции.

## Список литературы

1. Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Сост., подготовка текста и примечания В. М. Жирмунского. — Л.: Сов писатель, 1976. — 558 с.
2. Бавильский Д. Венеция. Письмо / Д. Бавильский // Уральская новь. — 1998. — № 1. — С. 5–12.
3. Блок А. Полное собрание сочинений и писем в 20-ти томах / А. Блок. — М., 1997–1999. — ISBN 5-450-01566-6.
4. Блок А. Собрание сочинений в восьми томах / А. Блок. — М.-Л., 1963.
5. Бродский И. Набережная неисцелимых: Эссе / Пер. с английского Г. Дашевского / И. Бродский. — СПб., 2005. — ISBN 978-5-389-02270-6
6. Бродский И. Стихотворения и поэмы /И. Бродский. — М., 2001. — ISBN 5-450-01566-6.
7. Брюсов В. Собрание сочинений: В 7 т. / В. Брюсов. — М., 1973.
8. Бунин И. Собрание сочинений: В 6-ти т. — Т. 1. / И. Бунин. — М., 1987.
9. Вейдле В. На память о себе: стихи / В. Вейдле. — Париж, 1979. — 77 с.
10. Вержбицкий А. И. Мои песни. Книжка 2-я. / А. И. Вержбицкий. — Рига. 1916. — 67 с.
11. Волошин М. Избранные стихотворения / М. Волошин. — М., 1988. — 220 с.
12. Волошин, М. Лики творчества / М. Волошин. — Л., 1990.— 848 с.— ISBN 5-02-028024-0.
13. Герцен А.И. Собрание сочинений в 9-т. — М., 1956.
14. Гете И. Путешествие в Италию // Собр. соч.: В 8 т. 2-ое изд. (под ред П. Вейнберга). Спб.: Гербель, 1893. Т. 6. — 341 с.
15. Гумилев Н. Стихотворения и поэмы / Н. Гумилев. — Волгоград, 1988.
16. Зайцев Б. Италия // Зайцев Б. Собр. соч. Книга VII. Изд-во В.И. Гржебина. Берлин–Пг.– Москва, 1923.

17. «Итальянские сборники». Кн. 1. – Спб.: Primavera, 1909. – 240 с.
18. Кузмин М. Избранные произведения / М. Кузмин. – Л., 1990. – 397 с.
19. Лозина-Лозинский А. Одиночество. Капри и Неаполь. Случайные записи шатуна по свету / А. Лозина-Лозинский. Пг.: Жизнь и знание, 1916. – 346 с.
20. Мандельштам О. Э. Стихотворения. Проза / Сост., вступ. статья и коммент. М. Л. Гаспарова. — М.: АСТ, Харьков: Фолио, 2001. — 736 с. ISBN 5-17-006594-9 (АСТ), ISBN 966-03-1229-6.
21. Машевский А. Пространства и места. Избранное. – СПб: Файнстрит, 2005. – 186 с.
22. Одоевцева И. Контрапункт / И. Одоевцева. – Париж: Рифма, 1951 – 47 с.
23. Осоргин М. Очерки современной Италии / М. Осоргин. – М.: Тип. лит. т-ва А.Н. Кушнерев, 1913. – 260 с.
24. От символистов до обэриутов. Поэзия русского модернизма. Антология. В 2 кн. Кн 1. — М.: Эллис Лак, 2001. — 704 с. — ISBN 5-88889-047-2.
25. Парнок С. Собрание сочинений. / Вст. статья, подготовка текста и примечание С. Поляковой. — СПб: Инапресс, 1998. — 544 с. — ISBN 5-87135-045-3.
26. Пастернак Б. Стихотворения. Поэмы / Б. Пастернак. – Спб., 1998. – 336 с. – ISBN 978-5-699-45284-2.
27. Розанов В. Итальянские впечатления. Среди художников. [Текст] / В. Розанов.– М.: Республика, 1994. – 493 с.
28. Розанов В. Золотистая Венеция // Иная земля, иное небо...: Полное собрание путевых очерков 1899 – 1913 гг. – М.: Танаис, 1994. – 735 с.

29. Русская поэзия XVII – XX веков [Электронный ресурс]. – Электрон граф. дан. и электрон. текстов. дан. – М.: ДиректМедиа Пабблишинг, 2004.
30. Русская поэзия конца XIX – начала XX века (дооктябрьский период) : сб. / сост. А.П. Авраменко и др. – М., 1979.
31. Русская поэзия серебряного века: 1890–1917 : антология / ред. М. Гаспаров, И. Корецкая и др. – М., 1993.
32. Русская поэзия XX века: Антология русской лирике первой трети XX века / сост. и вступ. ст. И.К. Сушилиной. – М., 1991.
33. Северянин И. Стихотворения. Поэмы. Проза / И. Северянин. – М., 1999.
34. Советские писатели об Италии. – Л.: Лениздат, 1986.
35. Сталь Ж. де. Коринна, или Италия / Ж. де Сталь.– М.: Наука, 1969.
36. Трубников А. Моя Италия. наброски переживаний / А. Трубникова.– Спб.: Сириус, 1908.
37. Фонвизин Д. Собрание сочинений в 2 –х т. / Д.Фонвизин. – М; Л.: гос. издание худож. лит-ры, 1959.
38. Ходасевич В. Колеблемый треножник / В. Ходасевич. – М., 1991. – 688 с.
39. Шервинский С. Лирика. Стихи об Италии / С. Шервинский. – М., 1924. – 54 с.
40. Абашев В.В. Пермский текст в русской культуре и литературе XX в. / В.В. Абашев Дис.... д-ра филол. наук. – Екатеринбург, 2000. – 404 с.
41. Абель И.В. Приоритеты образцового зодчества. О судьбе Венеции и Петербурга в творчестве Иосифа Бродского / И.В. Абель // История Петербурга, 2008. – № 5 (45). – С. 30–36.
42. Аверинцев С.С. Историческая поэтика. Истоки и перспективы изучения / С. Аверинцев. – М.: Наука, 1986. – 366 с.

43. Автор и текст: Сборник статей. – Вып. 2. – СПб., 1996. – 145 с.
44. Адмони В. Поэтика и действительность / В. Адмони. – Л.: Советский писатель, 1975. – 342 с.
45. Аитов Н.А. Социальное развитие городов: сущность и перспективы / Н.А. Аитов. – М.: Знание, 1979. – 125 с.
46. Актуальные проблемы современного литературоведения : Материалы междунаро. научн. конф. – Вып. 5. – М., 2002. – 139 с.
47. Алонцева И.В. Мотивы Боккаччо в «итальянской новелле» Н.С. Гумилева «Радости земной любви» / И.В. Алонцева // Проблемы истории литературы. Сборник статей. – Вып. 19. – М. – Новополюцк, 2006. - С. 27 - 34.
48. Алонцева И.В. Структура и семантика «итальянского текста Н. Гумилёва» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.01) / И.В. Алонцева. – Смоленск, 2008. – 24 с.
49. Амусин М. Текст города и саморефлексия текста / М. Амусин // Вопросы литературы. – 2009. – № 1. – С. 152–175.
50. Анализ лирического стихотворения: Сборник статей / Под ред. Г.Г. Глинина, В.А. Емельянова. – Астрахань: Астраханский университет, 2005. – 104 с.
51. Анализ художественного текста. Лирическое произведение. Хрестоматия. – М.: РГГУ, 2005. – ISBN 5-7281-0386-3.
52. Анастасьев Н. Нераспавшаяся связь: (О традициях и новаторстве в литературе XX в.) / Н.Анастасьев // Вопросы литературы. – 1993. – Вып.1. – С.30–37.
53. Андроникова М. От прототипа к образу / М. Андроникова. – М., 1974. – 240 с.
54. Анисимова М. Стихи/ М. Анисимова. – Рим. 1920. – 56 с.

55. Анциферов Н.П. Быль и миф Петербурга : монография / Н. П. Анциферов ; сост. и коммент. К. А. Купман, А. М. Конечного. – М. : Книга, 1991 (репринт. воспроизв. изд.: Пг. : Брокгауз-Ефрон, 1924). – 68 с.
56. Анциферов Н.П. Пути изучения города как социального организма. Опыт комплексного подхода / Н. П. Анциферов. – Л.; Сеятель, 1926. – 150 с.
57. Анциферов, Н. П. «Непостижимый город...» Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина : монография / Н. П. Анциферов ; сост. М. Б. Вербловская. – СПб.: Лениздат, 1991. – 335 с.
58. Арнольд И. Текст и его компоненты как объект комплексного анализа / И. Арнольд. – Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1986. – 149 с.
59. Арустамова А.А. Американский контекст в текстах русской беллетристики конца XIX – начала XX вв.: герой, сюжет / А.А. Арустамова // Научный журнал «Современные проблемы науки и образования», 2007. - № 3. – С. 56–89.
60. Астафьев А. Особенности типизации в лирике. Дис. ... канд. филол. наук / А. Астафьев. – Киев, 1990. – 320 с.
61. Багно В.Е. Зарубежная архитектура в русской поэзии конца 19 – начала 20 века / В.Е. Багно // Русская литература и зарубежное искусство. – Л., 1986. – С. 156–189.
62. Баевский В.С. История русской поэзии. 1730–1980. Компендиум / В.С. Баевский. – М., 1996. – ISBN 5-7301-0283-6
63. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века / Х. Баран. – М., 1993. – 231 с.
64. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

65. Баткин Л. «Неужели вот тот – это я?» (об автобиографизме поэзии) / Л. Баткин // Знамя, 1995. – № 2. – С. 189–195.
66. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М., 1975. – 453 с.
67. Бахтин М.М. Время и пространство в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы. – 1974. – №3. – С. 95–112.
68. Бахтин М.М. Из записей 1970-71 гг. / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 336–352.
69. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М.М. Бахтин. – М., 1986. – 343 с.
70. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М. : Художественная литература, 1986. – 214 с.
71. Бахтин М.М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / М.М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 336 с. – (ACADEMIA). – ISBN 5-267-00272-0.
72. Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы / А.И. Белецкий. – М., 1964. – 119 с.
73. Бенуа А. Венеция Веронезе / А. Бенуа.– Режим доступа: [http://www.benua.su/venice\\_veroneze](http://www.benua.su/venice_veroneze), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
74. Бердяев Н.А. Чувство Италии / Н.А. Бердяев // Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. М.: Искусство ИЧП «Лига», 1994. – С. 367–371.
75. Бикбов А. Москва / Париж: пространственные структуры и телесные схемы / А. Бикбов// Логос, 2002. – № 3(34). – С. 1 – 24.

76. Боатти Д. [Рец. на кн.: Capri: Mito e Realtà nelle culture dell'Europa centrale e orientale / A cura di M. Böhmgig. – Salerno; Napoli: Università di Napoli "L'Orientale", 2005. – 348 p.] / Д. Боатти // Русские в Италии. Культурное наследие эмиграции. Международная научная конференция. – 18 – 19 ноября 2004 г. – М.: Русский путь, 2006. – С. 578 – 587.
77. Бобраков-Тимошкин А.Е. «Пражский текст» в чешской литературе конца XIX – начала XX веков // Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2004.
78. Богомолов Н. Русская литература 1 трети 20 века: Портреты. Проблемы. Разыскания. – Томск, 1999.
79. Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов/ Ю.Б. Борев. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С.468. – ISBN 5-06-004105-0.
80. Боровская А. А. Венецианский миф в «Итальянских стихах» А. Блока / А. А. Боровская // Русский язык в поликультурном пространстве : Материалы Международной научной конференции. 10–11 октября 2007 г. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2007. – С. 305–310.
81. Бочкарева Н.С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» / Н.С. Бочкарева // Вестник Пермского университета. – Пермь. – Вып. 6., 2009. – С. 81 – 92.
82. Бродский И.А. «Госка эха по голосу...»: [Интервью с М. Содзани] / И. А. Бродский // Экран и сцена, 1991. – № 2. – С. 5–10.
83. Бройтман С.Н. Проблема диалога в русской лирике первой половины XIX века / С.Н. Бройтман. – Махачкала: ДГУ, 1983. – 80 с.
84. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX–начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура / С.Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 1997. – 334 с.

85. Буслакова Т.П. Мотивы Боккаччо в «итальянских новеллах» русских модернистов / Т.П. Буслакова // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе : Материалы международной научной конференции. В 2 ч. 4.1. – Гродно, 1998. – С. 367–371.
86. Бэлза С.И. Образ Данте у русских поэтов / С.И. Бэлза // Дантовские чтения. – М., 1968.–176–177.
87. Бютор М. Город как текст // Бютор М. Роман как исследование : [сборник] / Мишель Бютор ; [сост., пер., вступ. ст., коммент. Н. Бунтман]. – М. , 2000. – С. 157–164.
88. Бялик Б., Тагер Е., Щербина Н. Русская литература конца XIX – начала XX века. 90-е годы. – М., 1968.– 134 с.
89. Вальченко И.В. Особенности экфрасиса в произведениях Д.С. Мережковского 1890-1900-х годов («Леонардо да Винчи», «Миальянские новеллы», «Микеланджело») / И.В. Вальченко. – Режим доступа: [http:// www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Nzl/2008\\_1/8.html](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nzl/2008_1/8.html), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
90. Вардзелашвили Ж. А. «Вода» как образ языковой картины мира / Ж.А Вардзелашвили– Режим доступа: [http://vjanetta.narod.ru/page\\_5.htm](http://vjanetta.narod.ru/page_5.htm), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
91. Васильева С. Жемчужина Италии в русской поэзии / С. Васильева // Русская мысль, 1973. – С. 5 – 16.
92. Ваулина Е. Образы Италии в поэзии Николая Гумилева // Италия и русская культура XV–XX веков. – М., 2000. – С. 101–118. – ISBN 5-940670164.
93. Введение в литературоведение. Основные понятия и термины: Учеб. пособие / Под ред. Л. Чернец. – М.: Высшая школа; Академия, 2000.– 556 с. – ISBN: 5-06-003357-0; 5-7695-0593-1.

94. Венеция в русской литературе / Меднис Н.Е.; Кол.авт. Институт филологии СО РАН. – Новосибирск: Изд-во Новосибирского государственного университета, 1999. – 391 с.; 21 см. Библиогр.в примеч.: с. 359–385. – Указ. имен: с. 387–391.
95. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: ЛКИ, 2010 – 648 с. – ISBN 978-5-382-01104-2.
96. Визель М. Гипертексты по ту и эту стороны экрана / М. Визель // Иностранная литература, 1999.– №10. – С.169–177.
97. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей / В.В. Виноградов. – М., 1961. – 275 с.
98. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики / В.В. Виноградов. – М., 1981. – 304 с.
99. Винокур Г.О. О языке художественной литературы / Г.О. Винокур. – М.: Высшая школа, 1991. – 192 с.
100. Владимирова Т.Л. Легенда о Рафаэле в русской литературной римлиане / Т. Л. Владимирова // Вестник ТГПУ, 2006. – Выпуск 8 (59). – С. 10 – 13.
101. Владимирова Т.Л. Римский текст в творчестве Н.В. Гоголя: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.01) / Т.Л. Владимирова. Томский государственный университет. – Томск, 2006. – 22 с.
102. Воинова Н. Венеция как Петербург [Рец. на книгу: Hinrichs Jan Paul. In search of another St. Petersburg: Venice in Russian Poetry (1823–1997). – München : Verlag Otto Sagner in Kommission, 1997. – 112 p. – (Arbeiten und Texte zur Slavistik. 64)] / Н. Воинова // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 51. – С. 358 – 362.
103. «Во глубине России...»: статьи и материалы о русской провинции. XIX Фетовские чтения (Курск, 7–9 октября 2004 года) / Кол.авт.

- Курский государственный университет; Ред. Коковина Наталья Захаровна, Ред. Строганов Михаил Викторович, Ред. Белоусов Александр Федорович. – Курск: Б/и, 2005. – 269 с.; 20 см. Часть текста англ.– Библиогр. в подстроч. примеч.. – ISBN 5-88313-470-X.
104. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / С. Волков // Вступительная статья Я. Гордина. – М.: Изд-во Независимая газета, 1999. (Серия «Литературные биографии»). – 640 с. – ISBN 978-5-699-08032-8, 5-699-08032-5.
105. Воронинская Н.Б. Графическое оформление текста и приёмы звукописи как способ организации эмоционального воздействия (на примере стихотворения И.А. Бродского «Дидона и Эней») / Н.Б. Воронинская. – Режим доступа: [http:// www.belovo.ru/conferens/conferens\\_01/doklad\\_gum1/voroninska.html](http://www.belovo.ru/conferens/conferens_01/doklad_gum1/voroninska.html), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
106. Гаврилова Ю., Гиршман М. Миф – автор – художественная целостность: аспекты взаимосвязи / Ю. Гаврилова // Филологические науки. – 1993. - №3. – С. 41-48.
107. Гардзонио С. Об «итальянских» стихах Н.С. Гумилева, С.М. Городецкого и Б.Л. Пастернака: фрески пизанского Camposanto / С. Гардзонио // Материалы конференции, посвященной 110-летию со дня рождения академика Виктора Максимовича Жирмунского. – СПб., 2001. – С. 273–278.
108. Гардзонио С. Особенности лексики и образности «итальянского текста» русской поэзии / С. Гардзонио // Текст - Интертекст - Культура. – М.: Институт русского языка им. В. В. Виноградова, Азбуковник, 2001. – 140–154. – ISBN 5-89285-031-5.

109. Гардзонио С. По поводу «фэзуланского» сонета Вячеслава Иванова // С. Гардзонио // Статьи по русской поэзии и культуре XX века. – М.: Водолей Publishers, 2006. – С. 9–15.– ISBN 5-902312-19-1.
110. Гардзонио С. Русская эмигрантская поэзия в Италии / С. Гардзонио // Русские в Италии. Культурное наследие эмиграции: Международная научная конференция / Сост., науч. ред. М.Г.Талалая. – 18 – 19 ноября 2004 г. – М.: Русский путь, 2006. – С. 277 – 303. – ISBN: 5-85887-239-5.
111. Гардзонио С. Семантический ореол итальянских имен и названий в «итальянском тексте» русской поэзии / С. Гардзонио // Имя: Внутренняя структура, семантическая аура, контекст: Тезисы международной научной конференции. Ч. 2.– М.: ИОНРАН, 2001. – С. 186 – 188. – ISBN 5-7576-0114-0.
112. Гардзонио С. Тосканские холмы : некоторые штрихи к теме «Мандельштам и Италия» / С. Гардзонио // Изв. Акад. наук. Сер. лит. и яз. – 2000. – № 5. – С. 46–51.
113. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 112 с.
114. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука, 1994. – 143 с.
115. Гаспаров Б. М. Очерк истории русского стиха / М. Гаспаров. – М.: Фортуна Лимитед, 2000. – 352 с. – ISBN: 5-85695-020-8.
116. Геворкян А. О двух толкованиях «настроения» в русской символистике / А. Геворкян // Вестник Московского университета. – Сер.9. Филология. – 1998. – №6. – С.29–34.
117. Генис А. Модернизм как стиль XX в. / А. Генис // Звезда. – 2000. – №11. – С.202–209.

118. Гильдина А. К вопросу об «архитектурном единстве» «Дублинцев»  
Обзор зарубежной критики / А. К. Гильдина // Вестник Челябинского  
университета. – Сер.2. Филология. – 1999. - №2. – С.176–185.
119. Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. Статьи, эссе, заметки.  
– Л.: Советский писатель, 1987. – 397 с.
120. Гиршман М. Литературное произведение: теория и практика анализа  
/ М. Гиршман. – М., 1991. – 156 с.
121. Голенищев-Кутузов И.Н. Творчество Данте и мировая культура /  
И.Н. Голенищев-Кутузов. – М.: Наука, 1971. – 550 с.
122. Горшкова О.А. Италия в творчестве Генри Джеймса (В контексте  
мировой литературы второй половины XIX века): автореферат  
диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических  
наук (10.01.01) / О.А. Горшкова. –Н.-Новгород, 1995. – 24 с.
123. Гребнева М.П. Концептосфера флорентийского мифа в русской  
словесности: автореферат диссертации на соискание ученой степени  
доктора филологических наук (10.01.01) / М.П. Гребнева. Томский  
государственный университет. –Томск: Томский университет, 2009. –  
33 с.
124. Григорьев А. Мифы в поэзии и прозе русских символистов / А.  
Григорьев // Литература и мифология. – Л.: Советский писатель, 1975.  
– С. 56–78.
125. Гришанин Н. В. Текст, символ, миф в семиотическом анализе  
городской культуры : дис. ... канд. культурологии / Н. В. Гришанин. –  
СПб., 2007. – 160 с.
126. Гутьяр Р. Функциональная значительность сравнений в связи в  
художественном контексте Р. Гутьяр // Русский язык: проблемы и  
методики преподавания. – Нижневартонск, 1997. – С.13–21.

127. Данилова И.Е. Искусство Венеции и Венеция в искусстве / И.Е. Данилова. – М., 1988. – 284 с.
128. Двинская В.Т. Образ Италии у И.В. Гёте и Б. Штрауса («Ты знаешь край ...») / В.Т. Двинская // Образ «Италии золотой» в художественных картинах мира: (к 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина). – Петрозаводск, 1999.– С. 11–15.
129. Деотто П. Итальянский пейзаж у П. Муратова: визуализация мысли / П. Деотто // Russian Literature. – 1999. – XLV. – nr 1.– p. 15–22.
130. Деотто П. Материалы для изучения итальянского текста в русской культуре / П. Деотто// Slavica Tergestina. – 1998. – VI. – С. 197–223.
131. Диалог города с культурой в истории русской культуры. / Кондаков И.В.; Шмурнова И. В. // Социокультурное пространство диалога. – Москва: Наука, 1999. – С. 157–173. – ISBN 5-02-011699-8.
132. Долгополов Л. Поэзия русского символизма : Массовая революционно-пролетарская поэзия / Л. Долгополов // История русской поэзии : В 2 т. – Т. 2. – Л., 1968-1969. – С. 253–329.
133. Долматова Е. Италия в стихах А. Блока и Н. Гумилева / Е. Долматова // Литература. – 1998. – № 23 . (Приложение к «1 сентября»). – С. 34 – 45.
134. Доронченков И. «Красавица, как полотна Брюллова»: О некоторых живописных мотивах в творчестве М. Кузмина / И. Доронченков // Русская литература, 1993. – №4. – С.158–176.
135. Дугин А. От сакральной географии к геополитике / А. Дугин. – Режим доступа: <http://elements.lenin.ru/1sacrgeo.htm>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
136. Египет в русской литературе // Новое литературное обозрение - М.: Новое литературное обозрение, 2001. – № 47 (1). – . С. 203–252.

137. Ермаков И. Ислам в русской литературе XV-XX вв. / И. Ермаков. – Москва: Спутник+, 2000. – 183 с.; 20 см (Вост. сб. "Лотос"; № 2) Библиогр.: с. 181–182. – ISBN 5-934060-46.
138. Ермилова Е. Метафоризация мира в поэзии XX века / Е. Ермилова // Контекст-1976. – М., 1977. – С. 160 – 177.
139. Ермолаева Ж. Е. Петербургский текст: мифология города в прозе 20–30 годов XX века : дис. ... канд. филол. наук / Ж. Е. Ермолаева. – СПб., 2008. – 150 с.
140. Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1981. – 672 с.
141. Жолковский А. Работы по поэтике выразительности : Инварианты-Тема-Приёмы-Текст / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов; Предисл. М. Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1996. – 344с. – ISBN 5-01-003396-6.
142. Заманская В. Русская и западная европейская литература первой трети XX в.: Урбанистическая тема и экзистенциальное сознание / В. Заманская // Проблемы истории, филологии, культуры. – Problems of history, philology and cultural studies. – М., Магнитогорск, 1996. – Вып.3. – Ч.2. – С.285–293.
143. Замятин Д. Н. Феноменология географических образов / Д.Н. Замятин // Новое литературное обозрение, 2000. – № 6 (46). – С. 255 – 275.
144. Збыровский З. Борис Пастернак и европейская культура: К постановке вопроса З. Збыровский // Проблемы современной русистики. – Познань, 1995. – С. 156 – 162.
145. Зиммель Г. Венеция / Г. Зиммель // Логос, 2002. – № 3–4. – С. 10–17.
146. Зиновьева О.А. Концепт «Италия» в поэтической концептосфере А.С.Пушкина / О.А. Зиновьева // Текст – дискурс – картина мира. Вып.3. Воронеж: Истоки, 2007. – С. 13 – 24.

147. Злочевская А. Поэтика В. Набокова: новации и традиции / А. Злочевская // Русская литература. – 2000. – №1. – С.40–62.
148. Зонова Т.В. Россия и Италия: История дипломатических отношений: Учебное пособие / Т.В. Зонова. – Ч. 1. – М.: МГИМО, 1998. – 45 с.
149. Зыкова Г. О трансформации штампа в русской поэзии / Г. Зыкова // Вестник МГУ. – Серия 9. – Филология. – 1993. – № 1. – С. 75–80.
150. Иванов В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. – М., 1988. – 143 с.
151. Иванов Вяч.Вс. Стихи Блока об Италии / Вяч. Вс.Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры : в 2 т. – М.: Знак, 2000. – Т. 2. – С. 123–125. – ISBN: 978-5-9551-0311-2.
152. Иванова Н. Диалог в современной лирике / Н. Иванова // Проблемы структурной лингвистики, 1982. – М., 1984. – С. 211–224.
153. Ильин И. Проблема личности в литературе постмодернизма: Теоретические аспекты / И. Ильин// Концепция человека в современной литературе, 1980-е гг. – М., 1990. – С. 47–70.
154. Ипполитов А. Четыре реки двух империй: Рим и Петербург: о несходстве сходного / А. Ипполитов. – Режим доступа: <http://www.rulife.ru/mode/article/321/>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
155. Исакова, И. О субъектной организации и системе персонажей в лирике / И. Исакова // Филологические науки. – 2003. – №1. – С. 28–36.
156. Искржицкая И. Об античном и средневековом компонентах русской поэзии начала XX века : [в т.ч. на материале творчества О. Мандельштама] / И. Искржицкая // Русская литература XX века :

- направления и течения. – Екатеринбург, 1992. – Вып. 1. – С. 63–71.
157. История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страда, Е. Эткинда. – М.: Прогресс :Литера, 1995. – 704 с. – ISBN 5-01-003582-0.
158. Италия в русской литературе: сборник статей / Кол.авт. Новосибирский государственный педагогический университет; Кол.авт. Международный исследовательский центр "Россия–Италия", Ред. Меднис Нина Елисеевна. – Новосибирск: Изд-во Новосибирского государственного педагогического университета (НГПУ), 2007. – 204 с.; 21 см Библиогр. в примеч.– ISBN 978-5-85921-648-2.
159. «Итальянский текст» русской литературы XIX-XX вв. / Константинова Светлана Леонидовна; Кол.авт. Псковский государственный педагогический институт им. С.М. Кирова. – Псков: Б/и, 2005. - 159 с.; 21 см. Библиогр. в примеч. в конце разд.– ISBN 5-87854-280-3.
160. Казак В. Лексикон русской литературы XX века = Lexikon der russischen Literatur ab 1917 / В. Казак – М.: РИК «Культура», 1996. – 492 с. – ISBN 5-8334-0019-8.
161. Калганникова И. Интерпретация русского мифа об Италии в цикле «Далекое» Б. Зайцева / И. Калганникова // Культура и текст. – СПб., Барнаул, 1997.– Вып.1: Литературоведение. Ч.2. – С.73–74.
162. Кара-Мурза А.А. Знаменитые русские о Венеции / А. Кара-Мурза. – М. : Независимая газ., 2001. – 384 с. – (Серия "Omnibus"). – ISBN 5-86712-115-1.
163. Каспирович Н.А. Пасторальная образность в новелле П.П. Муратова «Венецианское зеркало» / Н. А. Каспирович //Вестник Башкирского университета, 2009. – Т. 14. - № 1. – С. 172 – 174. – ISSN 1998 – 4812.

164. Каццола П. «Итальянские стихи» А.А. Блока и "Римские сонеты" В.И. Иванова : образ. ряд рус. поэтов глазами итальянца / П. Каццола // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. – Иваново, 1999. – Вып. 4. – С. 240–248. – ISBN 5-230-01748-1.
165. Квятковский А. Поэтический словарь / А. Квятковский. – М.: Либроком, 2010. – 240 с. – ISBN 978-5-397-01108-02.
166. Келдыш В. О «серебряном веке» русской литературы и его изучение / В.О. Келдыш // Освобождение от догм. – М., 1997. – Т.2. – С.21–24.
167. Кихней Л.Г., Шмидт Н.В. «Городской текст» в поэзии Осипа Мандельштама / Л.Г. Кихней, Н.В. Шмидт // Филологические науки памяти Н.И. Великой. – С. 44 – 64.
168. Клочкова Ю. В. Образ Екатеринбурга / Свердловска в русской литературе (XVIII – середина XIX вв.): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.01) / Ю. В. Клочкова. – Екатеринбург: ООО «Уральское издательство», 2006. – 26 с.
169. Коваль Л.М. К истории русско-итальянских общественно-культурных связей в начале XX в. (Роль русской эмиграции в Италии в распространении русской литературы) / Л.М. Коваль // Проблемы итальянской истории. – М.: Наука, 1975. – С. 133–150.
170. Коваль Л.М. Русско-итальянские общественные связи: Россия. Италия / Л.М. Коваль. – М.: Наука, 1981. – 109 с.
171. Ковальская М. И. Италия эпохи Рисорджименто в творчестве Ф.И. Тютчева и Ф.М. Достоевского / М.И. Ковальская // Россия и Италия. М.: Лабиринт, 1993. – С. 118–149. – ISBN 5-230-01748-1.
172. Ковтунова И. Поэтический синтаксис / И. Ковтунова. – М., 1986. – 267 с.

173. Кожевникова Л. Семантика художественной детали / Л.Кожевникова // Когнитивно-прагматические аспекты лингвистических исследований. – Калининград, 1999. – С.72–78.
174. Колобаева Л. Русский символизм / Л. Колобаева . – М.: МГУ, 2000.–296 с. – ISBN 5-211-04207-7.
175. Комолова Н. П. Италия в русской культуре Серебряного века : времена и судьбы / Н.П. Комолова ; Рос. акад. наук, Ин-т всеобщ. истории. – М. : Наука, 2005. – 470 с. : ил., портр. - Библиогр. в подстроч. примеч.
176. Комолова Н.П. «Италия» Ахматовой и Гумилева / Н. П. Комолова // Россия и Италия. – М.: Лабиринт, 1993. – С. 250–306. – ISBN 5-230-01748-1.
177. Комолова Н.П. Итальянские сполохи Марины Цветаевой / Н. П. Комолова) // Проблемы итальянской истории. – М., 1993. – С. 122–143. – ISBN 5-230-0114-1.
178. Комолова Н.П. «Там, где был счастлив» / Н.П. Комолова // Грани. 1998, № 185. – С. 246–255.
179. Константинова С. Л. «Итальянский текст» русской литературы XIX - XX вв. / С.Л. Константинова; Кол.авт. Псковский государственный педагогический институт им. С.М. Кирова. – Псков: Б/и, 2005. – 159 с.; 21 см. Библиогр. в примеч. в конце разд. – ISBN 5-87854-280-3.
180. Корецкая И. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма [Текст] / И. Корецкая // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX вв. – М., 1975. – С. 227–251.
181. Коточигова Е.Р. Вещь в художественном изображении / Е.Р. Коточигова // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основы понятий и терминов: Учебное пособие / Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа, 2000. – 556 с. – ISBN: 5-06-003357-0.

182. Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. – М., 1962–1978.
183. Кржижановский, С. Поэтика заглавий [Текст] / С. Кржижановский // «Страны, которых нет...» – М., 1994. – С. 13–40.
184. Криничная Н. А. Легенды о невидимом граде Китеже: мифологема взыскания сокровенного града в фольклорной и литературной прозе / Н. А. Криничная // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. – Петрозаводск, 2005. – Вып. 4. – С. 53–66.
185. Крюкова О.С. Архетипический образ Италии в русской литературе XIX в.: Монография / О.С. Крюкова. – М.: КДУ, 2007. – 216 с.
186. Крюкова О.С. Жанровые формы итальянского путешествия в русской литературе XIX в. / О.С. Крюкова // Лестной вестник, 2001. – № 3. – С. 153 – 155.
187. Крюкова О.С. Языковые средства создания образа Италии в русской поэзии Серебряного века / О. С. Крюкова // География искусства. – М., 2002. – Вып. 3. – С. 43–54. – Библиогр.: с. 53.
188. Куликова Е.Ю. Прогулка по Венеции Николая Гумилёва / Е.Ю. Куликова // Критика и семиотика. – Вып. 14, 2010. – С. 179 – 185.– ISBN 5-210-01488-6.
189. Куллэ В. Путешествие из Петербурга в Венецию / В. Куллэ // Параллели, №1, 2002. – С. 39– 50.
190. Купина Н.А., Битенская Г.В. Сверхтекст и его разновидности / Н.А. Купина, Г.В. Битенская // Человек – текст – культура / Под ред. Г.В. Битенской, Н.З. Богуславской, И.А. Гиниатуллина. – Екатеринбург, 1994. – С. 203 – 219.
191. Кушнер А. [Выступление на вечере памяти И. Бродского] / А. Кушнер // Вечер памяти Иосифа Бродского. Санкт-Петербург. Фонтанный дом. 9 февраля 1996 г. Стенографическая запись.
192. Ле Корбюзье Ш. Градостроительство. – М., 1978. – 67 с.

193. Лейдерман, Н. Движение времени и законы жанра / Н. Лейдерман. – Свердловск, 1982. – 187 с.
194. Леонтьев Я.В. У них была общая любовь - Италия / Я.В. Леонтьев // Россия и Италия. Встреча культур. – Вып. 4. М.: Наука, 2000. – С. 215-226.
195. Линч К. Образ города / Пер. с англ. В.Л. Глазычева; Сост. – А.В. Иконников; Под ред А.В. Иконникова. –М.: Стройиздат, 1982. – 328 с.
196. Литература в контексте культуры: Материалы межвузовской научно-практической конференции 26-28 октября 1994 г.: Секция “Язык. Культура. Литература”. – Комсомольск-на-Амуре, 1995.– 136 с.
197. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Глав. ред. А. Николюкин. – М., 2001.– 619 с.
198. Литературное произведение: сюжет и мотив. – Сб. науч. статей. – Новосибирск, 1999. – 178 с.
199. Литературный произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. – Кемерово, 1988. – 450 с.
200. Лозюк Н.Ю. Композиционный ритм в новелле И. Бунина «Генрих» / Н.Ю. Лозюк // Вестник ВГУ. Серия Филология. Журналистика, 2008. – № 2. – С. 63 – 68.
201. Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского / Л. Лосев // Иностранная литература, 1996. - № 5. – С. 98 – 119.
202. Лотман Ю. М. Миф – имя – культура / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // Ученые записки Тартуского университета (Труды по знаковым системам). – 1973. – Т. VI, вып. 308. – С. 282–303.
203. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб., 2000. – 704 с. – ISBN 5-210-01488-6.

204. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // Учёные записки Тартуского университета (Труды по знаковым системам). – Тарту, 1984. – Вып. 664, № 8. – С. 30–45.
205. Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2005. – 702 с. – ISBN 5-210-01523-8.
206. Лошаков А.Г. Сверхтекст: семантика, прагматика, типология: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук (10.02.01) / А.Г. Лошаков. – Киров, 2008. – 48с.
207. Люсый А.П. Крымский текст в русской литературе / А.П. Люсый. – СПб, 2003. – 340 с.
208. Ляпина И., Ляпина А. Русские реалии в культуре русского зарубежья / И. Ляпина // Образование и педагогическая мысль российского зарубежья 20-50 гг. XX в. – Саранск, 1997. – С.93–95.
209. Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе / Н. Е. Меднис. – Режим доступа: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
210. Меднис Н.Е. Феномен сверхтекста / Н. Е. Меднис. – Режим доступа: <http://www.megansk.ru/articles/111234>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
211. Мелетинский Е. О литературных архетипах / Е. Мелетинский. – М.: РГГУ, 1994.– 136 С.– (Чтения по истории и теории культуры; вып.4) – ISBN 5-7281-0067-8.
212. Минералова И.Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма: Учебное пособие / И.Г. Минералова. – М.: Флинта. – 272 с. – ISBN: 978-5-89349-474-7.
213. Минералова И.Г. Ирония в литературе и культуре XX века / И.Г. Минералова // Синтез в русской и мировой художественной культуре. – М., 2005.

214. Мир славянских, германских и романских культур: их взаимосвязи и взаимодействие в языке и литературе: Межвуз. сб. науч. тр. / Редкол.: Т.Г. Агапитова и др. – Пермь: Перм. ун-т, 2000. – 280 с. – ISBN 5-79-44-0144-3.
215. Митин И.И. Комплексные географические характеристики. Множественные реальности мест и семиозис пространственных мифов / И.И. Митин. – Смоленск, 2004. – 134 с.
216. Михайлов А.В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века / А.В. Михайлов // Языки культуры. – М., 1997. – 176 с. – ISBN 5-79-44-0114-3.
217. «Московский текст русской культуры» в кн. «Лотмановский сборник». – М., 1997. – Вып. 2. – С. 483–835; Москва и «Московский текст» русской культуры. – М., 1998; Москва и «Москва» Андрея Белого. – М., 1998. ISBN 5-79-44-0144-3.
218. Муратов П.П. Образы Италии / П.П.Муратов. – М.: Республика, 1994. – 588 с.
219. Назиров Р. Фигура умолчания в русской литературе / Р. Назиров // Поэтика русской и зарубежной литературы. – Уфа, 1998. – С.57–71.
220. Нестеров В. В. Львы стерегут город / В. В. Нестеров. – СПб. : Искусство-СПБ, 2001. – 399 с.: ил. – ISBN 5-210-01560-2.
221. Никитина. Е. Русская поэзия на рубеже двух эпох / Е. Никитина. – Саратов, 1972. – 203 с.
222. Николаева Т.М. Текст. Как путь и как многомерное пространство // Концепт движения в языке и культуре. – М., 1996. – С. 336–352. – ISBN 5-79-44-0144-3.
223. Отрошенко В. Венецианские расследования / В. Отрошенко // Знамя, 2005. – № 5. – С. 197 – 205.

224. Пасквинелли А. Итальянская тема в стихах Михаила Кузмина : Италия как «театр памяти» / пер. с итал. В.П. Гайдука / А. Пасквинелли // Россия и Италия. – М., 2000. – Вып. 4. – С. 178–190. – ISBN 5-020008713-0.
225. Пезенти М.К. Комедия масок в России: первые связи с Италией, зарождение нового увлечения. / М.К. Пезенти // Europa orientalis. – XVI, 1997.– № 1. –Р. 251-276.
226. Пелипенко А. А. Городской миф о городе (в эволюции художественного сознания и городского бытия) / А. А. Пелипенко // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога. – М. : Наука, 1996. – С. 39–48. – ISBN 978-5-02011-2346.
227. Перцов П. Венеция. / П.Перцов.– Спб.: Типо-лит. «Герольд», 1905. – 90 с.
228. Перцов П. Литературные воспоминания. 1890-1902 гг. / П. Перцов.– М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 489 с.
229. Петрушанская Е.М. Под покровом «венецианской ночи» / Е.М. Петрушанская // Обсерватория культуры, 2008. - № 3. – С. 38 – 43.
230. Подлубнова, Ю. С. Метаобразования в русской литературе: сверхтекст и метажанр // Русский язык: Человек. Культура. Коммуникация. Часть II. Электронное текстовое издание. – Екатеринбург: Издательство ГОУ-ВПО УГТУ-УПИ, 2008. – С. 187 – 195.
231. Поливанов К.М. «Итальянский» мотив одного «московского» стихотворения Цветаевой / К.М. Поливанов// Новое лит. обозрение. – 1997. – № 27. – С. 271–273.
232. Полная энциклопедия символов и знаков / авт.-сост. В. В. Адамчик. Минск: Харвест, 2006. – 607, [1] с. – ISBN 978-13-8629-4.
233. Поспелов Г. Теория литературы / Г. Поспелов. – М., 1978. – 320 с.

234. Потапова З.М. Русско-итальянские литературные связи. Вторая половина XIX в. / З.М. Потапова. – М.: Наука, 1973. – 288 с.
235. Проблемы художественного миромоделирования в русской литературе 19-20 вв.: Сборник научных трудов. – Благовещенск. – Вып.4. – 1999. – 180 с.
236. Прохорова Л.С. Лондонский городской текст русской литературы первой трети XIX в. // Дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2005. – 340 с.
237. Путевые записки итальянских путешественников XIV века // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М., 1992. – С. 9 – 113.
238. Ратников К. В. Культурный мир Венеции в интерпретации Иосифа Бродского / К.В. Ратников // Мир славянских, германских и романских культур: их взаимосвязи и взаимодействие в языке и литературе: Межвуз. сб. науч. тр. / Редкол.: Т.Г. Агапитова и др. – Пермь: Перм. ун-т, 2000. – с. 263 – 272. – ISBN 5-79-44-0144-3.
239. Ревзина О.Г. Венеция в русском поэтическом дискурсе / О.Г. Ревзина // Имя: Внутренняя структура, семантическая аура, контекст: Тезисы международной научной конференции. Ч. 2. – М.: ИОНРАН, 2001. – С. 184 – 186. – ISBN 5-7576-0114-0.
240. Резанова З. И. Мифологема «Томск – Сибирские Афины» в коммуникативных тактиках публицистического дискурса (на материале еженедельной периодики г. Томска) / З.И. Резанова. – Томск. – С. 74 – 84.
241. Рогачевская М. Модернизм – литература нового сознания // Всемирная литература. – 1999. – №12. – С.168–178.
242. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел / О. Ронен. /Пер. с англ./Материалы и исследования по истории русской культуры/ Под. ред. Е.В. Пермякова. Вып.4. М.: ОГИ, 2000. - 152 с.

243. Руднев В. Словарь культуры XX века / В. Руднев. – М. : Аграф, 1999. – 384 с. – ISBN 5-7784-0034-9.
244. Русский стих : Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: Филоматис, 1996. – 148 с.
245. Рутенбург В.И. Культурные и общественные связи России и Италии (XVIII и XIX в.) / В.И. Рутенбург // Россия и Италия. – М.: Наука, 1969. – С. 5–24.
246. Серман И.З. Ломоносов и придворные итальянские стихотворцы 1740-х гг. / И.З. Серман // Международные связи русской литературы. – М.,Л.: Изд-во АН СССР, 1963. – С. 112–134.
247. Силард, Л. Русская литература конца XIX – начала XX века (1890-1917) / Л. Силард. – Будапешт, 1983. Т.1. – 231 с.
248. Склёмина С. М. «Неупиваемая Чаша» И.С. Шмелёва: поэтика жанра и традиции русской классики XIX века : диссертация ... кандидата филологических наук (10.01.01), 2007.– 154 с.
249. Скороспелкина Г.С. Архетип цвета в поэтике А. Ахматовой: К проблеме национальной семантики словесных образов / Г.С. Скороспелкина // Анна Ахматова: поэтика, российский и европейский контекст. – СПб., 2001. – С. 139–154.
250. Словарь языка русской поэзии XX века. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 896 с. – (Studia Philologica). – ISBN 5-7859-0227-3.
251. Смирнов И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / И. Смирнов. – М., 1977. – 214 с.
252. Соболева О. В. Венецианский текст в современной русской литературе (1996 – 2009 гг.): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.01) / О.В. Соболева. – Пермь, 2010. – 16 с.

253. Соболева О.В. Венецианский текст в современной русской литературе: продолжение и преодоление традиции / О.В. Соболева // Вестник Пермского университета, 2010. — 5 (11). – С. 184 – 188.
254. Спендель де Варда Й. Образ Италии и ее культуры в стихах Анны Ахматовой / Й. Спендель де Варда // Тайны ремесла. – М., 1992. – Вып. 2. – С. 69–74.
255. «Ставропольский текст» в литературе, истории и науке: Сургучевские чтения: сборник материалов 5-й Международной научно-практической конференции (27-28 февраля 2008 г.) / Ред. А.А. Фокин; Кол.авт. Ставропольский государственный университет, Кол.авт. Ставропольская краевая универсальная научная библиотека им. М.Ю. Лермонтова. – Ставрополь: Изд-во Ставропольского государственного университета, 2008. – 278, [1] с.: ил.; 20 см. В надзаг.: Ставроп. гос. ун-т, Ставроп. краевая универс. науч. б-ка им. М.Ю. Лермонтова. - Библиогр. в примеч. в конце ст. – ISBN 978-5-88648-639-9.
256. Стародубцева Л. В метафизических ландшафтах города // Философская и социологическая мысль. – 1993. – № 9 – 10. – С. 213 – 226.
257. Степанов С.А. Кавказская фабула в русской литературе XIX – XX веков: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.01.01) / С.А. Степанов. – Уфа: Б/и, 2004. – 23 с.
258. Суворова, П. Стихотворный стиль и авторская индивидуальность / П. Суворова. – Бийск, 1998. – 123 с.
259. Таганов Л.Н. «Ивановский миф» и литература / Л.Н. Таганов. – Иваново: МИК, 2006. – 337, [2] с., [8] л. ил., портр., факс.; 21 см.

260. «Таллинский текст» в русской культуре: сборник в честь проф. И.З. Белобровцевой – к 60-летию со дня рождения / Отв. ред. Доценко С. Н.; Отв. ред. Доценко С. Н., Т. 11. – Таллинн: TPU kirjastus, 2006. – 435 с.: ил., портр. Библиогр. в примеч. в конце ст. - Библиогр. публ. Р. Круса: 1973-2002: с.395-434. – ISBN 9985-584-42-2.
261. Тарасова М.С. Образы итальянской живописи эпохи Возрождения в поэзии Серебряного века / М.С. Тарасова // «Золотой. Серебряный. Железный...». – Курск, 2002. – С. 136–150.
262. Таруашвили Л.И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. – М., 1998. – С. 291–292.
263. Теоретическая поэтика : Понятия и определения : Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. – М.:РГГУ, 1999. – 286 с. – ISBN 5-7281-0759.
264. Тименчик Р.Д. Святые и грешные фрески : об одной строке Ахматовой : [образ Италии в поэзии А.А. Ахматовой.] / Р.Д.Тименчик // Поэтика. История литературы. Лингвистика. – М., 1999. – С. 235–240.
265. Топоров В. Н. Заметки по реконструкции текстов. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / В. Н. Топоров // Структура текста. – М., 1980. – 176 с.
266. Топоров В. Н. Из истории петербургского аполлинизма: его золотые дни и его крушение / В. Н. Топоров. – М. : ОГИ, 2004. – 264 с. – ISBN 5-94282-129-1.
267. Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) / В. Н. Топоров // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М. : Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 259–367.

268. Топоров В.Н. Италия в Петербурге / В.Н. Топоров // Италия и славянский мир: Советско-итальянский симпозиум in honorem Professore Ettore Lo Gatto : сб. тез. – М. : Акад. наук СССР, Ин-т славяноведения и балканистики, 1990. – С. 49–81.
269. Трушкина Л. Образ города и городской среды. Автореф. ... канд. философ. наук / Л. Трушкина. – СПб, 2000. – 23 с.
270. Турома С. Семиотика городского пространства Ю.М. Лотмана: опыт переосмысления : авториз. пер. с англ. Н. Мовниной / С. Турома // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 98. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/tu8.html>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
271. Уварова И. П. Венецианский миф в культуре Петербурга / И. П. Уварова // Анциферовские чтения : мат-лы и тез. конф. (г. Санкт-Петербург, 20–22 декабря 1989 г.). – СПб., 1989. – С. 135–139.
272. Уоррен, Т., Уэллек, Р. Теория литературы / Т. Уоррен, Р. Уэллек. – М.: Прогресс, 1978. – 389 с.
273. Успенский Б.А. Отзвуки концепции «Москва – Третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) / Б. Успенский, Ю. Лотман // Успенский Б. Семиотика истории. Семиотика культуры. – М. : Гнозис, 1994. – С. 60–75. – ISBN 5-7333-0385-9.
274. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. Успенский. – — СПб.: Азбука, 2003. — 352 с.– ISBN 5-267-00280-1.
275. Федотов О. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха : В 2-х кн. / О. Федотов. – М.: Наука: Флинта, 2002. – 848 с. – ISBN 5-89349-311-7, 5-02-022524-X, 5-89349-365-6, 5-02-022716-1.

276. Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Директ-Медиа, 2010. – С. 81 – 259.
277. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М.: Академия, 2009. – 432 с. – ISBN 978-5-7695-5814-6
278. Халитова Н. Е. Венецианская тема в русской литературе (Пушкин, Мандельштам, Бродский) / Н.Е. Халитова // Филологические этюды: Сб. научных статей молодых ученых. Саратов: Издательство Саратовского университета, 2000. Вып. 3. С. 49–53. – ISBN 5–292–02421–Х.
279. Хлодовский Р.И. *Amore, Roma e morte*. Тютчев, Пушкин, Данте / Р.И. Хлодовский // Россия и Италия. – Вып. 4. Встреча культур. – М., 2000. С.97–108.
280. Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания / Р. Ходель // Экфрасис в русской литературе. / Под редакцией Л. Геллера. – М., 2002. – С. 23–30.
281. Хождения во Флоренцию. Флоренция и флорентийцы в русской культуре. Из века XIX в век XXI : *Pellegrinaggi a Firenze* / Ред.: Е. Ю. Гениева, Ю. Г. Фридштейн ; сост. В. Т. Данченко [и др.]. – 2-е изд. – Москва : Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2009. – 550 с. : цв.ил. ; 24 см. – ISBN 978 5-7380-0277-9.
282. Цивьян Т.В. «Образ Италии» и «образ России» в последнем стихотворении Баратынского / Т.В. Цивьян // *Archivio italo-russo*. Русско-итальянский архив. Trento, 1997. – С. 85–97.
283. Цивьян Т.В. Странствие Ахматовой в ее Италии / Т.В. Цивьян // *La Pietroburgo di Anna Ahmatova*. – Bologna, 1996. – С.48–53.

284. Цивьян Т.В. «Золотая голубятня у воды...» : Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций / Т.В. Цивьян // Семиотические путешествия. – СПб., 2001. – С. 40-50.
285. Цивьян Т.В. «Умопостигаемая Италия» Комаровского / Т.В. Цивьян // В. Комаровский. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. – СПб., 2000. – С. 443–453.
286. Цивьян Т.В. Il pellegrinaggio della Achmatova nella sua Italia / Т.В. Цивьян // La Pietroburgo di Anna Achmatova. – Bologna: Grafis Edizioni, 1996. – P. 50 – 54.
287. Цивьян Т.В. К рецепции Италии в русской поэзии начала века: Комаровский / Т.В. Цивьян // Италия и славянский мир. Советско-итальянский симпозиум. – М., 1990. – С. 90–95.
288. Черепенникова М.С. Синтез итальянских литературных тенденций в контексте гётевского влияния / М.С. Черепенникова // Знание. Понимание. Умение, 2008. – № 4. – С. 58 – 60.
289. Шанталино Ю. Речевая объективация концепта «пространство» в поэзии Н. С. Гумилёва / Ю. Шанталино // Вестник СамГУ, 2006. – № 10 / 2 (50). Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/148/>. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
290. Шишкин А.Б. Пламенеющее сердце в поэзии Вячеслава Иванова и дантовское видение «Благословенной жены» / А.Б. Шишкин // Дантовские чтения. – М., 1996. – Вып. 10. – С. 95–114.
291. Шмид В. Что такое «Петербургский текст?» // Существует ли Петербургский текст? – Петербургский сборник / под ред. В.М.Марковича. – Вып. 4. – СПб, 2005. – С. 56 – 74.
292. Шмидт Н.В. Специфика преподавания спецкурса «Городской текст» в поэзии русского модернизма». Режим доступа:

[http://www.rusnauka.com/DN2006/Philologia/1\\_shmidt%20n.v.doc.htm](http://www.rusnauka.com/DN2006/Philologia/1_shmidt%20n.v.doc.htm).–

Заглавие с экрана. – Яз. рус.

293. Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии / Б.М. Эйхенбаум. – Л.: Советский писатель, 1969. – 318 с.
294. Энгельгардт И.А. Отголоски Италии в душе русского // Италия и русская культура XV–XX веков / И.А. Энгельгардт. – М, 2000. – С.111–125.
295. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии / Р. Якобсон // Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – С. 462–482.
296. Deotto P. In viaggio per realizzare un sogno. L'Italia e il testo italiano nella cultura russa / P.Deotto. – Trieste: Università degli Studi di Trieste, 2002. – 165 p.
297. I russi e l'Italia ( a cura di Vittorio Strada ). Milano: Libri Scheiwiller, 1995. – 349 p.
298. Hinrichs J. P. In search of another St. Petersburg: Venice in Russian Poetry (1823–1997) / J.P. Hinrichs. – München : Verlag Otto Sagner in Kommission, 1997. – 112 p. – (Arbeiten und Texte zur Slavistik. 64).
299. Lo Gatto E.. I miei incontri con la Russia / E. Lo Gatto.– Milano, 1976. – 302 p.
300. Lo Gatto E. Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi / E. Lo Gatto.– Roma, 1971. – 332 p.
301. Lo Gatto E. Civiltà italiana nel mondo: in Russia / E. Lo Gatto.– Roma, Societa` Nazionale Dante Alighieri, 1938. – 127 p.
302. Russi e l'Italia. Vol. Bio-bibliografico. / A cura di P. Cazzola. – CIRVI. 1998.
303. Sigrid Nolda, Symbolistischer Urbanismus: zum Thema der Großstadt im russischen Symbolismus (Giessen: Wilhelm Schmitz Verlag, 1980) / Nolda Sigrid . – 187 p.

## Приложение

### КОРПУС РУССКИХ «ВЕНЕЦИАНСКИХ» СТИХОТВОРЕНИЙ XX ВЕКА

**Андреева Светлана**

Венеция (1998)

**Анисимова Мария**

Венеция (1920)

**Ахмадулина Белла**

Венеция моя (1988)

**Ахматова Анна**

Венеция (1912)

Поэма без героя (1940 – 1962)

«Долго шёл через поля и сёла...» (1915)

**Баян Вадим (Сидоров Владимир)**

Венеция (1920)

**Берберова Нина**

Венеция (1983)

**Блок Александр**

Венеция (1909)

Мы шли на Лидо в час рассвета...(1903)

Сплетались времена, сплетались страны...(1902)

**Бобышев Дмитрий**

Крылатый лев сидит с крылатым львом...(1964)

**Бродский Иосиф**

Лидо (1989)

В Италии (1985)

Лагуна (1973)

В Англии (1976)

Венецианские строфы (1) (1982)

Венецианские строфы (2) (1982)

**Брюсов Валерий**

Венеция (1902)

Опять в Венеции (1908)

Данте в Венеции (1900)

Лев Святого Марка (1902)

Узором исхищенным *pointe-de-Venise* (1913)

**Бунин Иван**

Венеция (Восемь лет я в Венеции не был...) (1913)

Венеция (Колоколов средневековый...) (1922)

**Васюхин Влад**

Умалишенный у Дворца дожей (1998)

Венеция похожа на Венецию (1999)

И снова приснится мне город крылатого льва (1998)

Венеция с воды (1999)

Венеция. Высокая вода (1998)

Я знаю, мне скоро дорога случится (1999)

**Вейдле Владимир**

Баллада о Венеции (1966)

Riva degli Schiavoni (1965)

Нет (1969)

Там ещё раз (1969)

Говорит «Венеция» (1969)

**Вержбицкий Александр**

Фальеро – дож Венеции (1913)

**Вознесенский Андрей**

Прощание с Венецией (1975)

**Волошин Максимилиан**

Венеция (1902, 1910)

**Вольтман Варвара**

Муссолини и шут (1928)

**Галич Александр**

Вечный транзит (1960)

**Гейнцельман Анатолий**

Сумерки на лагуне (1959)

Венецйские цехины (1959)

Школа Сан Рокко (1959)

Голуби Св. Марка (1961)

**Гнесин Григорий**

Венеция (1924)

**Голенищев-Кутузов Арсений**

На лагунах лагуны (1912)

**Головачевский Сергей**

На разрушение колокольни Св. Марка в Венеции (1906)

**Городецкий Сергей**  
Венеция ночью (1913)

**Гумилёв Николай**  
Венеция (1913)

**Дудин Михаил**  
Прощаясь с Венецией (1971)

**Заболоцкий Николай**  
Венеция (1977)

**Заяицкий Сергей**  
Легенда о венецианском дворце. В стихах (1914)

**Злобин Владимир**  
Венеция (1915)  
Венецианский узор (1915)

**Иванов Вячеслав**  
Баркарола (1971)  
Колыбельная баркарола (1973)  
Собор Св. Марка (1974)

**Иванов Георгий**  
Заставка (1921)

**Комаровский Василий**  
Итальянские впечатления (1912)  
«Пылают лестницы и мраморы нагреты...» (1914)

**Кос Юрий**  
Венеция (1912)

**Кузмин Михаил**  
Венеция («Ты помнишь комнату и свечи...») (1909)  
Опять Венеция (1908 – 1910)  
Венеция («Обезьяна распростёрла...») (1920)  
Венецианская луна (1921)

**Кушнер Александр**  
Венеция (1974)  
«Мавританский стиль хорош в Европе...» (1974)  
1974 год (1975 – 1976)  
«Я дырочку прожёл на брюках над коленом...» (1989)  
«Когда бы град Петров стоял на Чёрном море...» (1976)  
«Поскольку я завёл мобильный телефон...» (1989)  
«Над картой Венеции, над пристальным планом её...» (1984)  
«Список футбольных команд итальянских красив...» (1978)

**Лён Слава (Епишин Владислав)**

Послание к Шемякину в Венецию на открытке памятника Казанове (1998)  
Рождественское послание из Клаверака Шемякина – в Венецию Бродского (1998)

**Лехно Василий (Одинокий Василий)**

Венеция (1911)

**Лещинский Олег**

Венеция (1914)

**Лозина-Лозинский Алексей**

В Венеции (1910)

**Маковский Сергей**

Венецианские ночи (сонеты) (1926)

**Мандельштам Осип**

Венецианская жизнь (1920)

Мне жалко, что теперь зима (1920)

**Марков Владимир**

«Рада гондола, покинув каналов сырых паутину...» (1947)

«Трудно пробыть полчаса в церкви Scalza на Grande Canale» (1947)

**Машевский Алексей**

Венеция (1980)

**Мережковский Дмитрий**

Венеция (1891)

**Одоевцева Ирина**

«Ни дни, ни часы, а столетья...» (1951)

**Парнок София**

«Я не люблю церквей, где зодчий...» (1914)

**Пастернак Борис**

Венеция (1913, 1928)

Венецианские мосты (перевод ляхского поэта Ондры Лысогорского)

Piazza S.Marco (1923)

**Перельмутер Вадим**

Венеция (1852)

**Померанцев Кирилл**

Возвращение (1978)

На дорогах Италии (1976)

**Пурин Алексей**

«Мне приснится Венеция осенью...» (1979)

«Приснилась Венеция: голуби, сорный канал...» (1981)

Сентиментальное путешествие (1996 – 2000)

**Радашкевич Александр**

Итальянское лето (1983)

**Рейн Евгений**

Спичечный коробок (1997)

Контора (1997)

Флориан (1996)

Морской музей в Венеции (1996)

Отель «Гритти» (1997)

На карнавале (1995)

Венецианский кот (1997)

Через окуляр (1998)

**Рождественский Всеволод**

Венеция (между 1923 -1926)

**Северянин Игорь**

«Где грацией блещут гондолы...» (1916)

**Смагин Дмитрий**

«В Венеции, где голуби давно...» (1996)

**Соловьёв Сергей**

Венеция (1916)

**Сумбатов Василий**

Веницийский вечер (1957)

Голуби Св. Марка (1957)

Мост вздохов (1957)

**Ходасевич Владислав**

Венеция (1920 -1923)

**Цагарели Георгий**

На закате (1914)

**Цветков Николай**

Ночью в Венеции («Тихая песнь несется с гондолы...») (1906)

**Чиннов Игорь**

«И по Дворцу венецианских дождей...» (1971)

«Задуматься, забыться, замечаться...» (1970)

Читая «Пути-дороги» (1983)

«Кто повидал сокровища земные...» (1970)

**Чулков Георгий**

Венеция (1920)

Воспоминание (1922)

**Шервинский Сергей**

Гондола (1924)

Язык Венеции (1924)

К сторожу церкви Сан-Джорджо дэи Скьявони (1924)

Венецианская дева (1924)

У моста Вздохов (1924)

Дитя в Венеции (1924)

Байрон в Венеции (1924)

**Шмулевич Марк**

Венеция (1999)