**"Золотая голубятня у воды...": Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций**

Т.В. Цивьян

У этой заметки оказалось столько источников, или побудительных причин, что, собранные вместе, они должны были бы значительно превзойти ее по объему. Начать их перечисление надо было бы с русского образа Италии, который стал актуальным со времени первых русско-итальянских встреч1 и далее развивался, по сути дела, в одном направлении: ощущение Италии как мира идеального (земной элизий) и в то же время близкого, своего, откуда и вечное стремление к Италии2. Далее, этот образ Италии дробился на разные "проявления" Италии: среди них едва ли не первое место занимали ведуты, и в особенности почти клишированные ведуты городов-символов Италии. Как любой символ, каждый город отпечатывался в виде минимального набора признаков; так возникали сигнатуры города (или - шире - любого знакового и значимого итальянского объекта), которые затем тиражировались в бесчисленных словесных и несловесных, художественных и нехудожественных текстах. Итинерарии итальянских путешествий, подлинных и мнимых3, - им отдала дань едва ли не вся русская литература Серебряного века. Сравнивать и сопоставлять соответствующие тексты - задача увлекательная, тем более что они столь же совпадают (используя одни и те же сигнатуры, один и тот же не слишком богатый и разнообразный словарь и грамматику соответствующего фрагмента итальянского текста), сколь и противопоставлены друг другу, поскольку каждый интерпретатор Италии видит ее своим взглядом и принципиально не замечает, что он "повторяет пройденное" (в буквальном и переносном смысле).

Далее, если выбирать пример итальянского города, который особенно задевает русское сердце (и не только поэтическое), то им, вне всяких сомнений, будет Венеция, ср.: "В XX веке "родина души" - не Рим, а Венеция. <...> Венеция <...> всегда жила в сердце русского человека, любившего Италию"4.

Сказанное подводит к тому, почему здесь итальянская тема у Ахматовой представлена "Венецией", стихотворением, написанным в 1912 году в Слепневе, в воспоминание первого семейного итальянского путешествия (1912), и напечатанным в 1914 году в сборнике "Четки":

Золотая голубятня у воды.

Ласковой и млеюще-зеленой;

Заметает ветерок соленый

Черных лодок узкие следы.

Столько нежных, странных лиц в толпе.

В каждой лавке яркие игрушки:

С книгой лев на вышитой подушке,

С книгой лев на мраморном столбе.

Как на древнем, выцветшем холсте

Стынет небо тускло-голубое...

Но не тесно в этой тесноте

И не душно в сырости и зное.

Мы собираемся рассматривать это стихотворение прежде всего как ведуту5, но в особом ракурсе, требующем предварительных замечаний.

В. Н. Топоров в своей недавней работе ""Гео-этнические" панорамы в аспекте связей истории и культуры", продолжающей его исследования о тексте пространства и пространстве текста, обращается к словесному (литературному) представлению реального пространства (и времени), процеженного сквозь фильтр культуры, откуда оно выходит преображенным. Результатом этой операции и является "гео-этническая" панорама, текстовое пространство, на территории которого соединяются природа и культура.

Под "гeo-этнической" панорамой автор понимает максимально широкий, синтетически обобщающий способ "разового" видения целого, дающий ответ на три основных вопроса: где? - когда? - кто?, при том что объект видения дан в пространственном (географическом) коде. Пространственные характеристики панорамы весьма разработаны и включают в себя помимо геофизического и природного, этнического, экономического и т. п. культурно-исторический, религиозно-этический и аксиологический аспекты. Только пространство подлинно устойчиво и может служить опорой; только оно конкретно-вещно и может быть здесь и сейчас увидено, услышано, прочувствовано. Несомненна эстетическая функция панорамы. С одной стороны, она ориентирована на поэтику перечислений (для расширения культурного кругозора): с другой стороны - на формальную отмеченность, на выбор. При тенденции к максимальному захвату материала такого рода панорамы соотносятся с соответствующим заданием и проводят селекцию составляющих их элементов, так как "лишняя" информация может снижать информационный уровень в данной точке. Уже в пушкинское время принцип, лежащий в основе "гео-этнических" панорам, последовательно сужаясь, применялся при литературном освоении темы юрода, дома, интерьера, а позже и мира душевных состояний человека6.

"Венеция" Ахматовой рассматривается здесь как пример "гео-этнической" панорамы. В ней есть и вышивка по готовому узору, и свое, собственное, глубоко индивидуальное видение, которое вносит самостоятельный вклад в уже запечатленный образ, подтверждая и одновременно обогащая его. Эта техника является объяснением/оправданием тиражирования такого рода текстов-панорам (в данном случае - многочисленных стихотворных описаний Венеции): клише-образ закрепляется как повторением, так и обязательным внесением нового7.

"Город прекрасный, город счастливый, / Моря царица, Веденец славный" в русской поэзии описывается не совсем в тех ликующих тонах, как в опере "Садко". Венеция (как и Петербург) - двуликий город, город-оксюморон, траурный праздник, смесь веселья и трагизма, что находит выражение прежде всего в ее карнавальной амбивалентности8. Это, так сказать, сюжет Венеции, и обращает на себя внимание то, каким экономным словарем он описывается.

В докладе "Сигнатуры Венеции в русской поэзии начала века"9 мы представили этот словарь-минимум "Венеции Серебряного века", составленный по стихотворениям Блока, Брюсова, Иванова, Гумилева, Ахматовой, Комаровского, Мандельштама, Волошина, Кузмина, Пастернака, Ходасевича и некоторых других и имеющий точкой отсчета поэму Аполлона Григорьева "Venezia la bella" (1857), а промежуточным этапом - "Баркаролу" К. Р.: "Плыви, моя гондола, / Озарена луной, / Раздайся, баркарола, / Над сонною волной..."10

Итак, для описания/узнавания прекрасной и таинственной, поражающей воображение Венеции надо совсем немного. Вот основные сигнатуры11:

ВОДА И ТО, ЧТО С НЕЙ СВЯЗАНО

вода, волна, морс, лагуна, канал, гондола, лодка

ТВЕРДЬ

набережные, мосты, камень, мрамор

ТОПОНИМЫ, НАЗВАНИЯ УЛИЦ И ПЛОЩАДЕЙ

Адриатика, Большой канал, Риальто, Лидо, площадь Святого Марка, Пьяцетта, pome dei Sospiri

АРХИТЕКТУРНЫЕ СООРУЖЕНИЯ, ПАМЯТНИКИ

здания - дворцы - палаццо, "львиный столб"12, башня с часами, Дворец дожей, собор Св. Марка, Casa d'Oro

КАРТИНЫ / ХУДОЖНИКИ

мозаика, иконостас в соборе Св. Марка; Беллини, Веронезе, Тинторетто, Тициан

ПЕРСОНАЖИ

дож, гондольер / лодочник, купец, рыбак

ИСТОРИЧЕСКИЕ, КУЛЬТУРНЫЕ РЕАЛИИ И / ИЛИ АРТЕФАКТЫ

карнавал; стекло, зеркало, кружево, маска (баутта)

МУЗЫКА

канцона, баркарола, мандолина, гитара

ЦВЕТА, ЭПИТЕТЫ

зеленый, голубой, черный, золотой13; кружевной, узорный, стеклянный

Интересно, что венецианские артефакты - стекло и зеркало, кружена - перешли в пространственные сигнатуры: вода (зеркало, стекло воды) и архитектура (кружевные, узорные фасады дворцов).

Подавляющее большинство поэтов описывает Венецию, "стоя на Пьяцетте" и, соответственно, ограничиваясь следующими пространственными ("гео-этническими") сигнатурами: Большой канал с гондолами, Дворец дожей, собор Св. Марка, башня с часами, колонна со львом. Ср.: "Венеция вновь пилится "путнику" ночью с Пьяцетты. Иконичность привычная: "гиганты на башне", "узорная аркада", "черные гондолы", "львы на колонне", собор с "мозаики блеском", есть даже голуби"14.

Можно предположить, что это и "точка зрения" Ахматовой, место, откуда и она смотрит на город, - но в ее описании, как всегда, есть легкие сдвиги, которые приводят к амбивалентности. Это Пьяцетта, - если мы определим, что такое золотая голубятня: кампанила (которую можно сравнить с голубятней по архитектуре), Дворец дожей (по золотому колориту и близости к воде), - но, может быть, это сама Венеция с ее голубями?15 Ахматова "уводит" с Пьяцетты еще и тем, что "Львиный столб" она превращает в игрушку, вышивку, своего рода отражение настоящего (замаскированный образ зеркала)16. И тогда перед нами действительно обобщенный образ Венеции, золотого города, стоящего на зеленой воде, контрастирующей с черными гондолами, со странными лицами (маски?) в толпе. Подмечено и тускло-голубое небо Венето, прикровенно отсылающее к холстам старых картин, то есть к венецианской живописи. Голуби, толпа, лавки, игрушки - эта Венеция обволакивает путешественницу ощущением праздника, в котором климатические недостатки - высокая влажность, при жаре создающая особую духоту, так же как и теснота (вспомним узость/ужас, сигнатуры петербургского текста)17 - не только несущественны, но решительно опровергнуты:

Но не тесно в этой тесноте

И не душно в сырости и зное.

В определенном смысле это стихотворение само по себе игра / игрушка, ср.: ""Яркие игрушки", занимающие в ведуте центральное место... придают всей ведуте игрушечный вид и выделяют ахматовский текст из ряда других венецианских ведут"18. Это Венеция, увиденная женским взглядом - острым, наблюдательным, выхватывающим детали почти в ущерб общему: "Мне хорошо в Венеции, и никаких недостатков, о которых всегда говорят, я не вижу, вернее, они мне не мешают"19 - таким может быть резюме стихотворения.

Возможно, эта "женскость" вызвала неприятие критика: С. В. Полякова анализирует посвященное Венеции стихотворение Мандельштама и говорит почти с раздражением против "Венеции" Ахматовой, выбирая именно ее из достаточно длинного списка "русской Венецианы": "В ахматовской "Венеции" есть как будто все для создания культурологической иллюзии. Она написана наблюдательным поэтом, который заметил не одну типичную для этого города подробность: тут и узкие следы гондол, и млеюще-зеленая вода каналов, и соленый ветерок, и странные лица в толпе, и игрушки в каждой лавке, и всюду изображенный герб Венеции, и сырой воздух, но Венеция тем не менее не возникает"20.

"Типичные подробности" - это лексемы венецианского словаря (см. выше), то есть сигнатуры Венеции по определению хрестоматийные и потому явно известные Ахматовой заранее, а здесь верифицированные ею de visu. Эти "гео-этнические знаки" необходимы (но и достаточны) для отождествления Венеции, для определения ее единственного места в соответствующей "гео-этнической" панораме.

Стихотворение Мандельштама написано "без Венеции":

Веницейской жизни мрачной и бесплодной

Для меня значение светло.

Вот она глядит с улыбкою холодной

В голубое дряхлое стекло.

Тонкий воздух кожи. Синие прожилки.

Белый снег. Зеленая парча.

Всех кладут на кипарисные носилки,

Сонных, теплых вынимают из плаща.

И горят, горят в корзинах свечи

Словно голубь залетел в ковчег.

На театре и на праздном вече

Умирает человек.

Ибо нет спасенья от любви и страха:

Тяжелее платины Сатурново кольцо!

Черным бархатом завешенная плаха

И прекрасное лицо.

Тяжелы твои, Венеция, уборы,

В кипарисных рамах зеркала.

Воздух твои граненый. В спальне тают горы

Голубого дряхлого стекла...

Только в пальцах роза или склянка, -

Адриатика зеленая, прости! -

Что же ты молчишь, скажи, венецианка,

Как от этой смерти праздничной уйти?

Черный Веспер в зеркале мерцает.

Все проходит. Истина темна.

Человек родится. Жемчуг умирает.

И Сусанна старцев ждать должна.

1920

Полякова противопоставляет это стихотворение ахматовскому по отсутствию внешневенецианского и по присутствию глубинно-венецианского: "...в нем нет ничего венецианского, кроме голубого стекла и намека на Тинторетто <но несмотря на это> <...> создается образ некоего еще роскошного города <...> перед нами вырастает образ Венеции дожей - кровавой, мрачной, торжественной, роскошной и праздной"21.

Отвлекаясь от сравнительной оценки обоих стихотворений, отличных вкусов и пристрастий, попытаемся проецировать их на венецианский словарь.

Начнем с того, что у Мандельштама гораздо больше венецианских сигнатур, чем отмечено Поляковой: помимо топонимов - настойчиво повторяющегося самоназывания (веницейский, Венеция, венецианка) и Адриатики22, - выделяется венецианская цветовая гамма: зеленый (парча, Адриатика), голубой (стекло), усиленный синим, черный (бархат, Веспер), усиленный мрачным (жизнь) и темным (истина)23. Голубой связывается с голубем, а голубь отсылает к сигнатуре Венеция-голубятня. Венецианским par excellence мотивом стекла / зеркала стихотворение открывается и им же оканчивается: Венеция глядит в стекло - Веспер в зеркале мерцает. Ср. еще нагнетение этого мотива в 5-й строфе: зеркала в кипарисных рамах, граненый воздух, горы голубого стекла, а в следующей строфе - склянка. За уборами просвечивают узоры (просматривающиеся и в резных кипарисных рамах) - еще одна "артефактная" сигнатура Венеции.

Однако, пожалуй, самой яркой у Мандельштама является "синтаксическая" (собственно, риторическая) сигнатура венецианского текста: оксюморон24. Он есть и у Ахматовой - не-тесная теснота, не-душные сырость и зной, - переведенный в план реалий и собственных ощущений / впечатлений. У Мандельштама же оксюморон построен на оппозиции жизнь / смерть, которая и выступает основной смысловой доминантой стихотворения (и русской Венеции). Это прежде всего ставшая почти формульной праздничная смерть (подготовленная "на праздном вече / Умирает человек"; к этому же далее "Человек родится. Жемчуг умирает")25.

В этом ключе может быть рассмотрена и оппозиция тепло / холод. Примечательно, что для русской Венеции характерен признак холодный (ср. холодный ветер от лагуны у Блока и др.), и даже в ахматовском стынет небо ощущается не только неподвижность, но и холодность. Этот же признак выражен у Мандельштам эксплицитно: холодная улыбка, белый снег; тающие горы голубого стекла вызывают ассоциацию с снежными сугробами. Мертвящий холод противопоставлен теплу человеческого тела и горящим свечам.

Мы не ставим себе целью анализ мандельштамовской Венеции. Сказанного кажется достаточно для того, чтобы сформулировать основное отличие его Венеции от ахматовской. Мандельштам переходит от "гeo-этнических" сигнатур к следующему уровню, к образу Венеции, как он сложился в тексте русской Италии (см. выше). Тогда становится понятной оценка Поляковой: роковая, мрачно-роскошная, двуликая Венеция, олицетворяющая праздничную смерть, у Ахматовой действительно не возникает. Ахматова выбирает другой путь, выбирает сознательно, подчеркивая свое собственное видение в противоположность другому, привычному и т. п. (но не тесно, не душно). И разве не имеет право Венеция на то, чтобы быть праздником безо всякого мрачного оксюморона?26

Венеция - золотая голубятня. Это стихотворение Ахматовой действительно выделяется среди "мужских", с почти обязательной траурной, трагической Венецией, с гробами гондол и т. п. "Женскость"27 можно видеть в том, что Ахматова придала своему изображению Венеции оттенок легкого каприза. Но было бы ошибкой воспринимать этот каприз буквально. Зная автора, здесь можно предполагать (и) сознательную полемичность. Ахматовское но едва ли не в большей степени, чем к ее собственным впечатлениям и ощущениям, может относиться к венецианскому тексту русской поэзии. Подчеркнутая женскость - тоже игра, обычная игра Ахматовой с читателем, разоблаченная в свое время Мандельштамом ("Вы хотите быть игрушечной, / Но испорчен Ваш завод...").

**Список литературы**

1. См. эти темы в изд.: Archivio italo-russo. Русско-итальянским архив / А curа di Danicla Rizzi e Andrei Shishkin (Labirinti 28). Trento. 1997.

2. Об итальянском тексте русской культуры см. обобщающие работы П. Деотто (P. Deotto): Impressioni, dipinti, visioni: I'ltalia nell'immaginario russo // Europa orientalis. 1996. Vol. XV, № 2; Материалы для изучения итальянского текста в русской культуре // Slavica tergestina. Trieste, 1998. № 6; Итальянский пейзаж у Муратова: Визуализация мысли // Russian Literature. 1999. Vol. XLV, № 1.

3. Один из образцов - воображаемое итальянское путешествие Комаровского, см Цивньян Т.В. "Умопостигаемая Италии" Комаровского // Василий Комаровский. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. СПб., 2000. С. 443-453.

4. 4 Deotto P. Материалы для изучения... P. 214.

5. 5 См. в связи с этим: Flaker A. Венецианские литературные ведуты // Russian Literature. 1998. Vol. XLIII, N° 2; Кацциола П. Венеция в творчестве русских поэтов и писателей Серебряного века // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Иваново. 1998. Вып. 3.

6. См.: Топоров В. Н. "Гео-этнические" панорамы в аспекте связей истории и культуры // Культура и история: Славянский мир. М., 1997. С 24, 31, 40, 45, 48 и далее.

7. Отсылаем теперь к обобщающей работе Н. Е. Меднис "Венеция в русской литературе" (Новосибирск, 1999).

8. Образ не только русской Венеции, но этого мы здесь не касаемся.

9. На конференции "Литература и территория", Бергамо, сентябрь 1998 г.

10. Популярный романс (на музыку В. К. Малова).

11. Подчеркнем, что это словарь-минимум, соответствующий теоретико-множественному произведению, а не теоретико-множественной сумме.

12. Колонна со львом св. Марка. И никто не замечает стоящей рядом второй колонны, со статуей св. Теодора (Todaro), попирающего дракона!

13. Примечательно отсутствие красного цвета (rosso veneziano) Ср., однако, красный парус у Блока. О красном цвете Венеции подробно в упомянутой работе Н. Е. Меднис (с. 127 и далее).

14. Flaker A. Венецианские литературные ведуты. Р. 153-154 (о "Венеции Гумилева). К "экономности словаря" см. еще: "В начале XX века Венеция и изображается русскими писателями и поэтами, в том числе Муратовым, как двуликий город. Реальная Венеции Муратова ограничивается несколькими клише, присутствующими и у других авторов (у Брюсова, Иванова, Белого, Блока). Это Пьцетта, Сан Марко, Torre dell'orologio, черная шаль, гондола, зеркальца и стекло, атмосфера праздничности, создаваемая толпой туристов" (Dеatto P. Материалы для изучения... Р. 217).

15. Предположение Серены Кристофори, студентки Трентинского университета.

16. Двоеточие после игрушки и "перечислительная" запятая в связи со львом позволяют предположить, что и лев на мраморном столбе тоже игрушечная (как бы сейчас сказали, "сувенирная") копия.

17. И здесь узкие следы черных лодок (метонимия, вместо следы узких лодок) отсылают к женскому, ср. узкие следы Полины, мучительные для героя в "Игроке" Достоевского; узкую юбку самой Ахматовой, которую она вспомнила и в связи с разговором с Блоком. Примечательно, что и у Мандельштама узенькие саночки, ставшие "частью предметного антуража стихотворения "Александр Герцович"" (Лекманов О. А. Опыты о Мандельштаме. М., 1997. С. 91), оказались связаны и с женским, и с Италией: "Пускай там итальяночка, / Покуда снег хрустит, / На узеньких на саночках / Шубертом летит".

18. Flaker А. Венецианские литературные ведуты. Р. 154-155.

19. Об этом подчеркнуто личном восприятии Венеции см.: Спендель де Bapдa Й. Образ Италии и ее культуры в стихах Анны Ахматовой // Тайны ремесла: Ахматовские чтения. М., 1992. Вып. 2. С. 70-71.

20. Полякова С. В Осип Мандельштам: Наблюдения, интерпретации, заметки к комментарию/ С. В. Полякова. Олейников и об Олейникове и другие работы по русской литературе. СПб., 1997. С. 73.

21. Полякова С. В. Осип Мандельштам. С. 72-75.

22. Один из признаков \*-ского текста: город (или локус) "любит" называть себя.

23. Ср. впечатление Арбениной: "Очень понравилась мне и "Венеция" - после Блоковской и Кузминской - эта была "черная", как: я и думала" (Арбенина О. Н. О Мандельштаме / Публ. и прим. А. Г Меца и Р. Д. Тименчика // Тыняновский сборник. Шестые, седьмые, восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. С. 549.

24. Анализ этого стихотворения sub specie антиномии см.: Марголина С.М. Мировоззрение Осипа Мандельштама. Marburg; Lahn, 1989. С. 84-89.

25. К теме смерти см. еще: нет спасенья, черным бархатом завешенная плаха. В роза или склянка также просматривается оппозиция жизнь / смерть: роза, символ любви и жизни, и склянка с ядом, см. об этом: Там же. С. 86.

26. Вряд ли бесчисленные толпы туристов стремятся в Венецию в поисках сильных ощущений "Смерти в Венеции".

27. Возможно, эта "женскость" имплицирована традиционной женственностью Венеции, ср.: Flaker А. Венецианские литературные ведуты. Р. 156. в связи с пастернаковским образом "Венеция венецианкой / Бросалась с набережных вплавь". В сущности, о том же в связи с Мандельштамом говорит Ю. И. Левин: "Венеция Адриатика - венецианка; фактически это один адресат" (Левин Ю. И. О. Мандельштам // Левин Ю. И. Избранные груды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 129), см также: Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Гл. 3.