

Научная статья

УДК 82-1

DOI 10.25205/2410-7883-2022-2-99-152

Триптих Тинторетто

Андрей Борисович Устинов

Книгоиздательство «Аквилон»
Сан-Франциско, США
abooks@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8468-4854>

Аннотация

В работе рассматривается отражение творчества Якопо Робусти (Jacopo Robusti; 1518 или 1519 – 1594), прозванного Тинторетто (“detto Tintoretto”), в русской поэзии XX в. В первой части прослеживаются упоминания художника в стихотворениях, включенных в книгу Александра Соболева и Романа Тименчика «Венеция в русской поэзии. Опыт Антологии. 1888–1972». Вторая часть работы посвящена поэтическим преломлениям живописи Тинторетто, не вошедшим в эту антологию. Третья часть представляет собой “the case study”, т. е. явление Тинторетто в стихотворении графа Василия Комаровского «Пылают лестницы и мраморы согреты, / Но в церковь и дворец иди, где Тинторетты / С багровым золотом мешают желтый лак, / И сизым ладаном напитан полумрак...» (1912) из цикла «Итальянские впечатления», вошедшем в его единственную поэтическую книгу «Первая пристань» (Санкт-Петербург, 1913). Работа посвящена памяти Ю. Н. Чумакова.

Ключевые слова

Тинторетто, граф Василий Комаровский, русская поэзия XX века, Венеция в русской поэзии, экфрасис

Для цитирования

Устинов А. Б. Триптих Тинторетто // Сюжетология и сюжетография. 2022. № 2. С. 99–152. DOI 10.25205/2410-7883-2022-2-99-152

Tintoretto's Triptych

Andrei B. Ustinov

“Aquilon” Books & Publishing
San Francisco, USA
abooks@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8468-4854>

Abstract

The essay examines the reflection of the work of Jacopo Robusti (1518 or 1519 – 1594), nicknamed Tintoretto (“detto Tintoretto”), in Russian poetry of the 20th century. The first part traces the references to the artist in the poems included in the Alexander Sobolev and Roman

© Устинов А. Б., 2022

ISSN 2410-7883
Сюжетология и сюжетография. 2022. № 2. С. 99–152
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2022, no. 2, pp. 99–152

К 100-летию со дня рождения Юрия Николаевича Чумакова

Timenchik's "Venice in Russian Poetry. An Attempt in Anthology (1888–1972)". The second part of the essay presents the poetic refractions of Tintoretto's artistic work, which were not included in that Anthology. The third part is "the case study" of how Tintoretto was perceived by Count Vasilii Komarovskiy in his poem "The stairs are burning and the marbles are warmed, / But go to the Church and the Palace, where the Tintoretto's / Mix yellow lacquer with crimson gold, / And the twilight is filled with gray incense..." (1912) from the verse cycle "Italian Impressions," included in his only book of poetry "The First Landing" (St. Petersburg, 1913). The essay is dedicated to the memory of Yuri Chumakov.

Keywords

Tintoretto, Count Vasilii Komarovskiy, Russian poetry of the 20th century, Venice in Russian poetry, ekphrasis

For citation

Ustinov A. B. Tintoretto's Triptych. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2022, no. 2, pp. 99–152. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2022-2-99-152

*Памяти Юрия Николаевича Чумакова,
замечательного филолога и наставника*

I

"...detto il Tintoretto"

Надо видеть Микеланджело Венеции – Тинторетто,
чтобы понять, что такое гений, то есть художник.

Борис Пастернак

Ренессанс Тинторетто сквозь Вторую Империю...

Валерий Брюсов

It's a private light, the light of Giorgione or Bellini, not
the light of Tiepolo or Tintoretto. And the city lingers
in it...

Joseph Brodsky

They are just words written on water...

Paterson

Теперь бытование имени Якопо Робусти (Jacopo Robusti; 1518 или 1519 – 1594), прозванного Тинторетто ("detto Tintoretto"), в русской поэзии XX в. без сравнительного напряжения отслеживается по великолепному компендиуму Александра Соболева и Романа Тименчика «Венеция в русской поэзии. Опыт Антологии. 1888–1972», который мог бы послужить незаменимым подспорьем любому туристу-пешеходу, если бы не его впечатляющий объем и соответствующий вес. Этот титанический труд – одно из самых значительных историко-литературных приношений городу, который никогда не перестанет волновать любопытное воображение.

«Венеция в русской поэзии» выстроена в алфавитном порядке по фамилиям поэтов, в чьих стихотворениях она возникает – либо из личных впечатлений, либо

из фантазий, вычитанных в многочисленных книгах, ей посвященных. Я же, с благословения любезных моих коллег, составителей и комментаторов этой антологии, постарался выстроить свой маршрут по версификационным «камням Венеции» хронологически, начиная с Максимилиана Волошина.

Имя Тинторетто появляется в реестре городских живописцев, представленном в третьем катрене его стихотворения «Венеция», которое было написано в 1903–1904 гг. по впечатлениям от одного из трех его путешествий 1899-го – 1900-го – 1902-го гг., но опубликовано только в 1911-м в «Антологии» московского книгоиздательства «Мусагет», где оно сопровождалось посвящением художнику Александру Головину¹:

О пышность паденья, о грусть увяданья!
Шелков Веронеза закатная Кана,
Парчи Тинторетто... <sic!> и в тучах мерцанья
Осенних и медных тонов Тициана...²
[Соболев, Тименчик, 2019, с. 224]³.

Позже Волошин вспоминал ремарку Василия Сурикова вслед за энергичной бутадой художника:

Жажда реализма, голод по точности были очень велики у Сурикова. «Если бы я ад писал, то и сам бы в огне сидел и в огне позировать заставлял», – говорил он с энергией. Ту же самую непосредственность и силу вкладывал он в восприятия произведений искусства и людей.
Про Тинторетто он как-то говорил:
«Черно-малиновые эти мантии... Кисть-то у него просто свистит» [Волошин, 1916, с. 62].

¹ Который, как ценитель Венеции, писал во «Встречах и впечатлениях» (Л.; М., 1940): «О Венеции можно рассказать очень много и всё-таки ничего не сказать, потому что самое главное в ней трудно выразимо словами. Верные и тонкие намеки дали в своих стихах о Венеции Блок и Волошин; их стихотворения о Венеции совсем коротки, и, я думаю, это именно вследствие “невыразимости” Венеции» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 598].

² См. в комментарии соответствующий фрагмент отклика Н. Венцеля на это издание: «...стихи г. Волошина почти всегда являются “отражением” чего-нибудь прочитанного <...> его литературные отражения вполне приличны и местами даже красивы. Вот как описывает он, например, Венецию.

О пышность паденья, о грусть увяданья!
Шелков Веронеза закатная Кана,
Парчи Тинторетта... <sic!> и в тучах мерцанья
Осенних и медных тонов Тициана»
[Соболев, Тименчик 2019, с. 470].

³ Последующие ссылки на стихотворения в этой антологии даются в круглых скобках с указанием страниц.

Поэт Николай Бернер вспоминал в 1944 г. о своем знакомстве с венецианскими впечатлениями Волошина: «<...> это были стихи незаурядные, но... они при яркости образа отдавали обычными “штампами” абстрактно-символического мышления, крайней “изысканностью” совсем не русской тематики. В мое время поэта называли русским парижанином» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 598].

В том же году появился написанный белым стихом «Сон в Венеции» Георгия Чулкова с приличествующим эпиграфом “Per occulta virtù che da lei mosse” из «Божественной комедии» Данте:

И сказка древняя казалась мне вчерашней былью:
И вновь с зеленым морем дож венчался твой;
В палаццо Тинторетто вновь писал
Плафоны пышные;
Фасады прокураций венчались розами;
А там, на пьяде белой,
Восточную колонну, с львом крылатым Марка,
Надменно ставила, как дар богатый,
Толпа венецианцев...
Яркий сон веков!
(с. 419–420).

Это стихотворение было сложено из эмоций его путешествия в Венецию в октябре 1908 г. «Как это всегда бывает с иностранцами, – вспоминал Чулков Дворец Дожей (“Palazzo Ducale”), где Тинторетто “писал плафоны пышные”, – мы были очарованы венецианской ночью, загадочным сумраком палаццо и таинственным шорохом закутанных в плащи пешеходов, пробиравшихся торопливо по горбатым мостам» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 1005].

В единственной поэтической книге графа Василия Комаровского «Первая при-стань» (СПб., 1913) второе стихотворение цикла «Итальянские впечатления» по-мечено 1912 годом:

Пылают лестницы и мраморы согреты,
Но в церковь и дворец иди, где Тинторетты
С багровым золотом мешают желтый лак,
И сизым ладаном напитан полумрак.
(с. 299).

Как хорошо известно, Комаровский так никогда и не попал в Италию, и его венецианские «впечатления» сложились исключительно на основе чтения сочинений Джона Рёскина и путеводителей фирмы “Baedeker”⁴.

В антологии «Венеция в русской поэзии» была впервые опубликована сохранившаяся в архиве коллекционера, жителя Мадейры и Лиссабона Платона Ваксе-ля (1844–1918), рукопись «Воспоминания о Венеции» (1914?) Владимира Злобина (1894–1967)⁵, автора журналов Ларисы Рейснер «Богема» и «Рудин», участника петроградского Неофилологического общества и поэтического кружка «Арион». В этом стихотворении он в том числе вспоминал картину Тинторетто «Ариадна, Венера и Вакх» (1576), выставленную во Дворце Дожей⁶, куда отправ-ляется после церкви Сан-Рокко лирический герой Комаровского:

⁴ См. часть III настоящей работы.

⁵ Ср. в комментариях: «...в рукописи пометка неизвестным почерком: “написано 16 де-кабря 1914”» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 482].

⁶ Речь идет о картине Тинторетто “Arianna, Venere e Vacco”, вывешенной слева от входа в “Sala del Collegio”, напротив другой, выполненной в том же году картины «Три грации и Меркурий» (“Le tre grazie e Mercurio”). См. также: [L’opera..., 1978, p. 116].

Вторично мы увиделись у дождей.
В толпе туристов прибыльного лета,
Томящийся, на прочих непохожий,
Он замер перед Ваххом Тинторетта ⁷.
(с. 265–266).

Имя художника звучит как одно из необходимых имен «старинных мастеров» с «их побледневшими полотнами» в поэме Сергея Соловьева «Италия» (отдельное издание; М., 1914), в ее первой части, озаглавленной «Венеция»:

Здесь колыбель святой науки!
Здесь Греции златые звуки
Впервые преданы станкам.
Здесь по роскошным потолкам
Блестит нега Тинторетто.
Без тонких чувств и без идей,
Здесь создавалась жизнь людей
Из волн и солнечного света, <...>
Я полюбил бесповоротно
Твоих старинных мастеров.
Их побледневшие полотна
Сияют золотом ковров,
Корон, кафтанов. Полны ласки
Воздушные, сухие краски
Карпаччио. Как понял он
Урсулы непорочный сон:
Рука, прижатая к ланите...
Невольню веришь, что досель
Безбрачна брачная постель...
А море, скалы Базаити!
Роскошный фон Ломбардских стран
И юный, нежный Иоанн.
(с. 392) ⁸.

⁷ См. в комментариях: «*Вах* и *Ариадна*» – картина Тинторетто во Дворце Дожей, по словам английского поэта Джона Аддингтона Симондса, “это самая всесовершеннейшая лирика плотского воображения, в котором отсутствует сладострастие”» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 483].

⁸ Ср.: [Соловьев, 2007, с. 492–493]. В другом венецианском стихотворении С. Соловьев снова называет Карпаччо:

Весь мир мучительных видений
Как будто навсегда исчез,
И над струями – точно тени –
Карпаччио и Веронез.
И в этом царственном затоне
Ты ощутила ночью той
В усталом от восторгов лоне
Биенье жизни молодой.
(с. 392–393), –

однако воздерживается от упоминаний и Тинторетто, и Марко Базаити или Басаити (ок. 1470 – 1530), исключительно редкого гостя в русской поэзии, который, тем не менее,

Последовавшая эпоха Великой войны (1914–1918) вызвала продолжительное молчание, пока о Тинторетто, не высказался, сместив фокус на Галерею Академии, южно-русский эго-футурист Вадим Баян (Владимир Сидоров)⁹. Его «Венеция» была напечатана в проникнутом духом Игоря-Северянина – еще в 1909 г. написавшего о городе на лагуне не слишком удачную поэзу «Где грацией блещут гондблы...» (с. 379), – альманахе с вызывающим названием «Пьяные вишни» (Севастополь, 1920). Ритм стихотворения Баяна идеально подошел бы для сценического исполнения Александру Вертинскому:

Истерично забилося паровозово сердце.
Приближалась Венеция. Воскресал Веронэз.
К легендарному городу в легендарных инерциях
Лихорадочно ринулся вдохновенный экспресс.

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

Побывал в академии утонченной поэзии,
Зафиксировал кодаком разновидность красот;
Под Риальто красавицу целовал для коллекции
И прощался с Венецией с кампанильских высот.

Истерично забилося паровозово сердце...
Изменил я Венеции. Оскорблен Веронэз.
И с мечтами о будущем в голубую Флоренцию
Уносил меня пламенно вдохновенный экспресс...
(с. 193).

Поэтический экивок в сторону Тинторетто можно усмотреть в финальном катрене известного стихотворения Осипа Мандельштама «Венецианской жизни мрачной и бесплодной...» (1920), впервые напечатанного во втором «Альманахе Цеха поэтов» (Пг., 1921):

Черный Веспер в зеркале мерцает,
Все проходит. Истина темна.
Человек рождается. Жемчуг умирает,
И Сусанна старцев ждать должна.
(с. 333–334)¹⁰.

Однако, как замечают комментаторы, «Сусанна и старцы – сюжет полотен нескольких венецианских живописцев XVI века: Якопо Бассано (дважды), Пальмы Младшего (его работа – в Галерее Академии в Венеции), Паоло Веронезе (дваж-

«считался соперником Беллини. Одна из самых знаменитых его картин “Призвание сыновей Зеведеевых” в Галерее Академии» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 514].

⁹ Как пишут комментаторы про визит Баяна в Венецию, «его заграничное путешествие состоялось, судя по всему, весной – летом 1914 года» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 549].

¹⁰ О произнесении Мандельштамом имени художника в строчках «И Тинторетто пестрому дивлюсь / За тысячу крикливых попугаев» в стихотворении «Еще далёко мне до патриарха...» (1931) см.: [Кукин, Лекманов, 2016, с. 338–339].

ды), Якопо Тинторетто (четырежды)» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 498]¹¹. Зато специфическим эпитетом Мандельштама вскоре воспользовался Николай Бернер в стихотворении «Венеция» («Закат венециейской судьбы вспоминать не забуду...») 1923 г. (с. 196)¹², которое предназначалось для четвертого, так и не собранного выпуска московского машинописного журнала «Гермес»¹³. А уже после Второй мировой войны его ввел в первый сонет «На венецийском кладбище когда-то / прочел я надпись: – Здесь почитет прах...» (с. 331) своего цикла «Amor omnia» (1949) главный вдохновитель и редактор ведущего журнала русского модернизма «Аполлон», искусствовед и литератор Сергей Маковский¹⁴.

После этого, более чем на тридцать лет, тема Тинторетто покоилась в поэтической летаргии, пока не пришли 1950-е с их диаметральной разделением русской литературы на советскую и эмигрантскую, и эта демаркационная линия с должным апломбом и удивительным умыслом продержалась вплоть до 90-х гг. XX века. Несмотря на то, что эмигрантская поэзия имела гораздо больше шансов на ознакомление с Венецией *de visu*, ее представителям так и не удалось воплотить впечатление об этом городе на должном уровне, пока не появились стихотворения Иосифа Бродского. Он, впрочем, поминал Тинторетто только в своем пространном эссе (или новелле?) “Watermark” («Набережная неисцелимых»).

У других эмигрантов художник появляется мельком в стихотворениях жившего во Флоренции поэта-анахорета Анатолия Гейнцельмана (с. 227)¹⁵ и вслед за ним у не слишком литературно одаренного Юрия Иваска, к которому вполне относимо пушкинское замечание «поэзия, прости Господи, должна быть глуповата» (с. 272). Тем не менее, внимание Тинторетто уделяет в своих стихотворениях перебравшийся в США из Германии в 1956 г. поэт Олег Ильинский¹⁶:

¹¹ Ср. наблюдение об одной детали этого полотна, впоследствии пригодившейся Мандельштаму: «Можно, конечно, вспомнить, что на картине Тинторетто “Сусанна и старцы” изображен попугай, но этого очень одинокого попугая никак не превратишь в “тысячу попугаев”» [Кукин, Лекманов, 2016, с. 338].

¹² Этот эпитет появляется и в названии романа Петра Губера «Хождение на Восток венецийского гостя Марко Поло, прозванного миллионщиком» (Ленинград, 1929) [Соболев, Тименчик, 2019, с. 455].

¹³ См. специально об этом номере «Гермеса»: [Устинов, 2020, с. 293–339].

¹⁴ Ср: «Тут нельзя не вспомнить о сомнамбулизме венецианской живописи и о том, сколько раз тема сна, снящегося города и спящего города появится на страницах нашей антологии, доходя до заузного лепета, в котором “плы-сонно-лыли в ка-глубоналах Вене-водеции” читатели эпохи футуризма. Вот и Блок, выслушав мандельштамовскую “Венецийскую жизнь”, решил: “Его стихи возникают из снов – очень своеобразных, лежащих в областях искусства только”» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 24].

¹⁵ «Принципиальная отъединенность Гейнцельмана от литературного сообщества (и впоследствии – от русской диаспоры) определила его полную неизвестность при жизни, несмотря на изданный по настоянию жены второй (и последний прижизненный) сборник стихов “Космические мелодии” (Неаполь, 1951)» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 602].

¹⁶ См. набор откликов на его поэзию ревнивых эмигрантов «первой волны»: «“Олег Ильинский – стихотворец несомненно даровитый, но дарованию его, по-видимому, еще далеко до зрелости” (Адамович Г. Новый журнал. Кн. 47 и 48 // Русская Мысль. 1957. № 1062. 30 мая. С. 4–5); ср. кстати, синхронный отзыв в партикулярном письме: “Какая страшная дрянь Олег Ильинский” (письмо Г. Адамовича к И. Одоевцевой 24 мая 1957 года

И, убедившись, что мошна пуста,
Пропировав последние дукаты,
Венеция, ты поднесла к устам
Зеленой влаги трезвые раскаты.
Но Тинторетто кисти покорял
Твои дворцы, и бархат, и галеры,
И оживлял налетом янтаря
Из пен твоих рожденную Венеру.
(с. 273–274).

В «Венецианских полотнах» (1962) он, как и ранее Комаровский, использует прозвище художника в рифме, тем самым обращая ее, как отметили составители антологии, в «буриме»:

Размещение «венецизмов» в рифменных позициях превращает стихосложение в род буриме, пейзаж подбирается под созвучия: лагуны – уснувшей шхуны – будущего гунна <ср. у Комаровского: “Я с Севера пришел, жестокий гун<н>...” – А. У.> – перил чугунных – облаков седеющие рúна – разбившиеся луны – ветра рвущиеся струны – рог Фортуны (Христина Кроткова); <...> Чимароза – чертоза – роза (Вера Инбер); San Giorgio Maggiore – не так далёко море (Сергей Zubov); Тинторетто – стук кареты (Олег Ильинский); на водном ложе – Вздохом мост, Палаццо дождей (Софья Киндякова) и т. д. Усталость европейской культуры от ноши семантических нагрузок, висящих на каждой из этих глосс, привела к тому, что к концу XX века появился роман о смерти в Венеции («Утешение странствующих», “The Comfort of Strangers”, Иэна Макьюэна <Ian McEwan. – А. У.>), в котором нет ни одного элемента местной ономастики и локальной языковой конкретики» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 12–13].

Именно с подобным «буриме» Ильинский и выходит на набережные (“zattere”) Венеции ¹⁷:

Здесь плеск весла, как стук кареты,
Весна наядой на волне.
Веселым старцам Тинторетто
Привольно жить на полотне.
Пусть нрав у старцев неразумен,
Зато румянец детски свеж...
Здесь Возрожденье, как Везувий,
Клубится складками одежд.
(с. 275) ¹⁸.

<...>); “Ильинский ‘ниже ватерлинии’” (письмо Г. Иванова Р. Гулю от 14 февраля 1957 года <...>») [Соболев, Тименчик, 2019, с. 691].

¹⁷ В приводимом в “Dramatis Personæ” стихотворении О. Ильинского «Венеция» (1981), «хронологически остающегося за рамками настоящей антологии», Тинторетто не упоминается [Соболев, Тименчик, 2019, с. 692].

¹⁸ См. в отзыве И. Чиннова «Об Олеге Ильинском»: «Могут сказать, что “клубится складками одежд” скорее барокко, чем Возрожденье. Но бесспорно, перед нами встает Венеция – и с ней целый ряд известных – и что говорить, прелестных – полотен» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 485].

Находившимся на противостоящем фланге советским поэтам было разрешено делиться «венецийскими» впечатлениями только в контексте классовой борьбы. Как раз в таком регистре выдержаны среднесдельные строки, упоминающие Тинторетто, когда-то вальяжного Эммануила Германа¹⁹ в стихотворении 1950 г. с парадоксальным титулом «Венеция в Голливуде» (с. 230–231), написанном целиком по воображению бывшим заключенным, который после реабилитации мучительно трудно возвращается к литературной работе. Отсюда и безжалостное определение его стихотворения как «рифмованной отповеди» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 472].

С другой стороны, приходится иметь дело с рабоче-крестьянской речёвкой «Дорога в Венецию» (1956), когда-то подававшего надежды Семёна Кирсанова, которого, как Илью Сельвинского (смотри ниже), непонятным способом в 1935 г. выпустили за границу, отчего он «в шарже <Юрия> Тынянова был удостоен специальной похвалы силе своего воображения: “– Кирсанов, – сказал ему Владимир Владимирович <Маяковский>, – сиди у себя на Варварке и описывай ее. У тебя получится Париж” (Каверин В<ениамин>. Вечерний день. М., 1982. С. 455)» [Там же, с. 707].

Свое безалаберное стихотворение (с. 291) он сочиняет после возвращения из поездки «в Италию в составе делегации советских болельщиков на зимние Олимпийские игры в Кортине д’Ампеццо (26 января – 5 февраля 1956 г.) – первые, в которых принимала участие команда СССР» [Там же, с. 708]. Его итальянские стихи, на удивление, были неплохо приняты эмигрантами, по крайней мере, «второй волны»: «Зато в тех случаях, когда над Кирсановым не висел дамоклов меч социального заказа, – писал Борис Филиппов (Филистинский), – он бывал и колоритен, и интересен» [Там же, с. 709]. К сожалению, судя по «Дороге в Венецию», Кирсанов совсем не разобрался ни в самом городе, ни в его мастерах-живописцах.

Вскоре, впрочем, наступает неожиданный перелом, когда советским авторам позволяют писать о загранице без социалистического рвения и пролетарской грубости. Тогда Илья Сельвинский решает опубликовать свой невзрачный, несмотря на название «Лувр», поэтический цикл, датированный «Париж. 1935» [Сельвинский, 1966, с. 29]. Каким образом его могли тогда выпустить за рубеж, не ясно до сих пор²⁰: в официальную делегацию советских писателей, отправленную на парижский конгресс в защиту культуры в июне 1935 г. – тот самый, куда в по-

¹⁹ Как замечательно указано комментаторами, ему удавалось «параллельно культивировать два образа лирического героя – глумливого сатирика Эмиля Кроткого (ср. в позднем автоописании: “Я мщу жестоко, / Хоть с виду тих. / ‘За око око’? / Нет, стих за стих!” – Поляновский М. ...И всё былое. История одной фотографии // Литературная Россия. 1968. 2 февраля. С. 2) и чувствительного романтика Э. Германа» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 605].

²⁰ Смутные выкладки времён «застоя», например: «Вскоре, после I съезда советских писателей, по инициативе избранного тогда руководства Союза писателей во главе с М. Горьким, была организована поездка в страны Западной Европы группы поэтов, в которую входили: А. Безыменский, С. Кирсанов, В. Луговской и И. Сельвинский, с широкой программой их выступлений во Франции, Англии, Германии» [Сельвинский, 1971, с. 674]; или: «Поездка за границу вместе с Безыменским, Луговским и Сельвинским» [Кирсанов, 2006, с. 22], – мало что способны прояснить.

следний момент захватили Бориса Пастернака, – Сельвинского не включили. Третьим стихотворением в цикле «Лувр» шло достаточно вульгарное сочинение «Тинторетто. Сюзанна в бане», написанное под сильным впечатлением от вывешенного в музее полотна «Сусанна и старцы»²¹. Очевидно, что здесь Сельвинский вспомнил Владимира Нарбута, хотя прежде всего, в очередной раз позавидовав презиравшему его Владимиру Маяковскому, постарался перещеголять «Нате!», но потерпел творческую неудачу.

Ко времени «оттепели» относится и невнятное стихотворение «Тинторетто» (с. 188) не совсем бездарной и обожаемой шестидесятниками Маргариты Алигер, которая дважды побывала в Италии. Ее первая поездка в 1960 г. обернулась поводом для едкого высказывания на итальянской «пластинке» ее современницы: «Ахматова узнавала о приглашениях от писателей, возвращавшихся из поездок. Она любила повторять фразу, сказанную кем-то из итальянцев: “Мы пригласили сестру Алигери, а приехала его однофамилица (Алигер)”» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 531]. Стихотворение «Тинторетто» абсолютно лишено каких бы то ни было примет жизни или творчества художника (за исключением разве что названия Скуола ди Сан Рокко) – тем самым поэтесса добилась его полного обезличивания. Алигер спокойно могла бы озаглавить свое сочинение именем любого другого живописца, который когда-либо удосужился написать картину на какую угодно из тем «евангелического цикла».

На фоне этого дремучего версифицирования эхом иной эпохи прозвучало стихотворение «Венецианские дворцы» поэта и переводчика Владимира Эльснера (с. 444), в прошлом киевского модерниста и «одного из четырех шаферов на свадьбе Ахматовой и Гумилева» [Там же, с. 1051], которое он умудрился вставить в свою позднюю книгу «Образы искусства» (Тбилиси, 1962). «В Тифлисе имел хобби: жениться и отсылать жен за границу (как?), – писал в “Записях и выписках” М. Л. Гаспаров. – Зарабатывал сочинением диссертаций для грузин. Последняя вдова настаивала, чтобы его похоронили на Мтацминде – но пока грузины об этом советовались, перевезла прах в Москву и похоронила... (в кремлевской стене? подымай выше!) в Переделкине рядом с Пастернаком» [Гаспаров, 2000, с. 59]²².

Не слишком неудачным было и стихотворение «Пока не утро» (1972) Всеволода Азарова, «ортодоксального, “ультракрасного” и осторожнейшего из ленинградских поэтов» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 528], которое, несмотря на откровенное заимствование из «Пылают лестницы и мраморы согреты...» гр. Комаровского:

²¹ Ср.: «К последней из Сусанн (к той, что в Лувре, с ее алебастровым телом) свои претензии (“слоеный жир на пышном животе, а сквозь бедро просвечивает сало”, “весь этот зельц перетопить на свечи”) изложил Илья Сельвинский в стихотворении “Тинторетто. Сюзанна в бане”» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 498].

²² «“У него были две жены, и он жил одновременно с обеими” (Зинько Ф. Глагол времен. Одесса, 2006. С. 104). Умер от сердечного приступа, когда спасал свою библиотеку от затопления; отголоски макабрической истории многодневных похорон (ревнители морали, фраппированные его легендарными амурными похождениями, протестовали против упокоения на писательском кладбище Тбилиси, в результате чего он был похоронен в Переделкине) докатились и до Москвы» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 1054–1055].

Жаль только, что он создан для зевак,
Ты хочешь превратиться в каплю света,
Что ж, уличный, безвестный Тинторетто
Мгновенно наведет невечный лак.
(с. 187), –

дает надежду полагать, что в круге Эдуарда Багрицкого, учителя Азарова в поэзии, тайно читали «Первую пристань».

Во всех перечисленных здесь стихотворениях, за исключением разве что Комаровского, Тинторетто возникает только как имя, правда, совершенно неотъемлемое от Венеции. Оно возникает как *genius loci* этого города, как знак его сестьере, как фигура на воде его каналов, как ключ к его искусству эпохи «высокого Ренессанса». Не случайно поэтому имя Тинторетто подчас призывается к ответу за все тяготы «венецианской жизни», как, например, в письме Владислава Ходасевича к Михаилу Гершензону. «Мы пробыли восемь дней в Венеции, – извещал он 6 августа 1924 года “всегда мудреца, а иногда мечтателя”²³, – которая, как ни странно, приметно одряхла за тринадцать лет, что я не видел ее²⁴. Первое впечатление – гнетущее: прах, пыль, кажется – любой дом можно легонечко растереть между пальцами. Тинторетто в San Rocco так почернел, что перед некоторыми вещами не стоит останавливаться, ничего нет. Нина всё же успела сойти с ума, и только дожди выгнали ее из Венеции» [Ходасевич, 1997, с. 475]²⁵.

Выслушав этот пассаж об их романтическом посещении «Серениссимы» – втором для Ходасевича, но *maiden voyage* для нее самой, – Нина Берберова рас-

²³ Этими «словами из послания Пушкина к Чаадаеву» Ходасевич награждает Гершензона в «Некрополе» [Ходасевич, 1997, с. 105].

²⁴ О путешествиях Ходасевича см.: [Берберова, 1996, с. 249–250; Ходасевич, 1983, р. 414; Богомолов, 1989; Hughes, 1994; Устинов, 2010].

²⁵ Сопровождающие этот фрагмент комментарии относятся к области фантазии. В первую очередь, нелепые утверждения о генезисе стихотворений Ходасевича «Моисей» (1909–1915) и «Вечер» (1911) [Ходасевич, 1997, с. 676–677]. В своей работе, посвященной отношениям Ходасевича с Венецией, Р. Хьюз осторожно замечает:

The penultimate poem of *Schastlivyi domik*, “Vecher,” written in the spring of 1913, is another text that takes its origin in the trip of 1911. This is evidently not only a memory of Genoa, but also a verbal setting of a painted representation of a *Rest on the Flight into Egypt*, with all the details of a typical Italian Renaissance painting. I have no way in this instance of identifying any particular painting, but the subject, of course, was treated by several artists. In all probability it derives from Tintoretto’s painting in the Scuola di San Rocco in Venice... [Hughes, 1994, p. 148–149].

Художественное исполнение этого сюжета Тинторетто для Внутренней залы (Sala inferiore) Скуола ди Сан Рокко – принятое название этого полотна «Бегство в Египет» (“La Fuga in Egitto”, 1583–87) [L’opera..., 1978, tav. LI–LIII, p. 129], – действительно, могло послужить одним из источников поэтического вдохновения Ходасевича, впрочем, наряду с дюжиной картин на ту же тему, находимых в Генуе и в Венеции. В комментариях к его полному собранию стихотворений, изданному после статьи Р. Хьюза, это условное предположение корректно опущено: «В основе сюжета ст<ихотворен>ия – евангельская история бегства Святого Семейства из Вифлеема в Египет (Мф. 2: 13–15)» [Ходасевич, 2009, с. 377].

сказывала мне осенью 1993 г., как поэт намеренно таскал ее по «Тинтореттам»²⁶, как переживал за то, в какую ветхость пришли эти полотна, и как заразился замыслом написать целый стихотворный цикл по картинам художника. Этому не суждено было случиться. В его литературном наследии Тинторетто остался лишь мимолетным упоминанием в трогательном очерке «Ночной праздник», написанном по следам первого путешествия Ходасевича с Евгенией Муратовой, героиней его «венедианского романа» 1911 г.²⁷:

В полдень, когда, раскаляясь, миллионами искр трепещет прибрежный гравий, то же самое солнце, что в церквах и музеях сжигает картины Джотто и Тинторетто, – это же солнце яркими пятнами вспыхивает на размалеванных ставнях, на пестрых лохмотьях, вывешенных из окон, на черных кудрях рыбаков. Далекие паруса розовеют у горизонта, жемчужными кажутся горы, замкнувшие соседнюю бухту, смуглеют тела купальщиков... Каждый миг новую несет красоту взамен отцветающей старой. <...>

И снова мы идем под портиком Библиотеки, и снова (в который раз!) читаем в углу, в неприметном месте, гордую надпись:

“Venezia dopo secoli di libertà e potenza per LXX anni da stranieri dominate non doma”...

«Покоренная, но не покорившаяся...»

Так хочет Италия быть некрасивой. Хочет – и не может. Женщины такие бывают [Ходасевич, 1990, р. 77, 80]²⁸.

Здесь краткое упоминания имени Тинторетто²⁹, тем не менее, оказывается весомым – рядом с ним не назван ни один из автохтонных живописцев, а назван Джотто ди Бодоне (Giotto di Bodone), вызывающий ассоциации с другими итальянскими городами – Ассизи, Флоренцией, наконец, Падуей, где находится Часовня семейства Скровеньи (Capella degli Scrovegni), – но никак не с Венецией³⁰.

²⁶ Ср. записи Ходасевича в его «Камер-фурьерском журнале»: «15. суб<бота>. Академия. <...> 16. воскр<есенье>. Palazzo Ducale. <...> 20. четв<ерг>. S. Rocco» [Ходасевич, 2002, с. 55].

²⁷ Реконструкцию этого путешествия, которое началось как раз в Венеции со встречи Ходасевича и Муратовой 6 или 7 июня между Ка’ да Мосто и Ка’ д’Оро в Albergo Leone Bianco, см.: [Устинов, 2010, с. 97–99, 112–113]. 23 сентября 1911 г. Ходасевич напечатал в «Московской газете» (№ 114, с. 1) очерк с говорящим названием «Город разлук. В Венеции», в котором подвел итог своему «венедианскому роману»: «Хотел бы я посмотреть на того чудака, который первый пустил по свету сплетню, будто Венеция – прекрасный приют для влюбленных. <...> Нигде так легко не расстаешься с надеждами и людьми, как в Венеции. <...> Венеция – город разлук. <...> Легкий и нежный холод здесь вливается в сердце. И дуновения его кажутся счастьем нетленным, вечным. Нет, не пускайте влюбленных в Венецию. Там цепи становятся паутиной. Там учишься великому искусству разлюбливать» [Ходасевич, 1990, р. 84–85].

²⁸ Свой очерк «Ночной праздник. (Письмо из Венеции)» Ходасевич напечатал в «Московской газете» (1911. № 94, 16 авг., с. 5) на месяц с небольшим раньше, чем «Город разлук».

²⁹ См. также на полях тетради 1918 г. запись в «две строчки»: “Тинт<оретто> → ‘одни глаза’”. Тинторетто здесь – один из самых венецианских художников, суть творчества которого П. Муратов определил так: “Предмет этого искусства – дух человеческий, и только один Тинторетто мог взяться за это и запечатлеть его на полотне”» [Богомолов, 1989, с. 43].

³⁰ В отличие, например, от Витторе Карпаччо (Vittore Carpaccio), который, безусловно, присутствует в стихотворении Ходасевича «Полдень» (1918), что было отмечено Р. Хьюзом: “However, there is possibly another source, a pictorial one, for the retrospective memory

Ценность подобного литературного пируэта заключается в том, что иногда достаточно лишь имени или же названия уникального, исключительно характерного для этого города предмета, чтобы оказаться включенным в «венецианский текст» русской литературы.

Таким «ходом коня», можно, безусловно, считать полноценно семиотическое стихотворение «Bauta...» М. Тэ, одновременно эпиграмматическое и эзотерическое, которым открывался сборник «Содружество Флейты Ваграма» [Тэ, Левит, 1921, с. <3>]. Это стеклографированное издание появилось в мае 1921 г., как можно судить по дарственной надписи Сергею Боброву:

Сергей Павлович!

Если найдёте здесь обложки и осколки «Лиры Лир» <«Третья книга стихов» Боброва (М.: Центрифуга, 1917). – А. У.>, Бога ради, не бейте меня.

О присутствии сего музыкального инструмента в моих немзыкальных стихах сам знаю.

13/5 <19>21

ТЛевит³¹

На предположение, что автором этого односложного однострока, наверняка, был сам Теодор Левит³², создавший «М. Тэ» как свое *alter ego*, один из состави-

of Venice in the poem. It is Vittore Carpaccio's well known depiction of the *Lion of Saint Mark*, which hangs in the Doge's Palace in Venice <...>. One notes the accurate details of the poem that correspond almost precisely to the painting: the light of noonday <...>; the winged lion with open book in its paws; the rosy, rounded little cloud above the lion; the deep blue of the sky which conceals the invisible stars. <...> We know of Khodasevich's particular interest in Carpaccio. There is a later appearance of one of his paintings in the Saint Ursula cycle <...>, located incidentally in the room adjacent to that containing the Bellini *Procession* discussed above, in one of Khodasevich's poems. This is the representation of the saint's dream of her martyrdom:

И беззаботно так уснула,
Поставив тувельки рядком,
Неограчима Урсула
У Алиари за стеклом.

The poem ('Intrigi birzh, potugi natsiy') was written when he once again found himself in Venice, in March of 1924, and it was later included in his final book of poetry, *Evropeiskaia noch'* (1927). <...> The other Venetian painter mentioned by name in Khodasevich is Paolo Veronese, and this in an unexpected but revealing context: several paragraphs are devoted to him in Khodasevich's study of Pushkin's *Gavriiliada* (1917), written about the same time as his narrative poems" [Hughes, 1994, p. 151–152]. Стихотворения «Полдень» и «Интриги бирж, потуги наций...» («Венеция, 20 марта 1924 года») (см.: [Соболев, Тименчик, 2019, с. 516]) – единственные в его творческом наследии, в которых присутствует экфрасис полотен Карпаччо, в свою очередь, единственный венецианский художник, заслуживший поэтического внимания Ходасевича. Неслучайно, Р. Хьюз завершает свою работу следующей оговоркой: "Postscriptum. Nikolai Bogomolov recently drew my attention <to> his absorbing discussion of the rough drafts of another blank-verse poem set in Venice that is to be found in Khodasevich's working notebook of 1918–1919; see his 'Istoriia odnogo zamysla,' *Russkaia rech'*, 1989, no. 5 (September – October), 38–47. He too emphasizes the significance of the Venetian episodes in Khodasevich's evolving poetics, but makes no special reference to the poet's involvement with the art of the Italian Renaissance" [Hughes, 1994, p. 162].

³¹ На экземпляре «Флейты Ваграма» в московской ГПИБ, куда попала большая часть библиотеки С. Боброва.

телей-комментаторов «Венеции в русской поэзии» ответил мне следующим образом:

Не знаю, не уверен. В именниках я обычно пишу *Тэ М.* (возможно: *Ильин М. И.* или *Гиркельтуб М.* или *Туркельтауб М.*)³³ – и за каждой буквой стоят бессонные ночи размышлений. Как и любая неострая, но изящная проблема, думаю, что решится сама собой при случайном чтении... Вообще, конечно, я считаю совершенно невинным делом создать лишнего подпоручика Кижэ и абсолютно неприемлемым – отказать живому подпоручику в существовании, сочтя его псевдонимом более удачливого коллеги. Так что позволь возразить³⁴.

Впрочем, для попадания имени Тинторетто в русскую литературу нашелся и другой ход – переводческий. Такой лазейкой воспользовался киевский поэт Владимир Маккавейский (1893–1920), переложивший с французского языка стихотворение Жана Мореаса (Jean Moréas; 1856–1910), который на рубеже XIX–XX вв. волновал читательские умы³⁵, в том числе в России³⁶, но во второй его

³² О поэте Т. Левите (1904–1942) см. в частности, в нашей работе: [Пильщиков, Устинов, 2018, с. 190–191].

³³ См. сходную сентенцию в контексте «молодой Центрифуги»: [Соболев, 2013, с. 410].

³⁴ Из письма А. Л. Соболева 17 марта 2018 г. к автору. Такой благородный ответ показывает совершенно замечательную сторону истории литературы как филологической дисциплины – «тайные пороки академиков».

³⁵ См., например, пусть лаконичную, но проникновенную статью В. Брюсова памяти поэта:

Мореас написал не много: три тома стихов, одну трагедию («Ифигения»), книгу новелл («Сказки старой Франции») и книгу небольших статей и заметок. Он не был «литератором» в дурном смысле этого выражения, и обращался со словом осторожно и любовно. <...>

Лучшее, что написал Мореас, это его последние стихотворения, объединенные под заглавием «Стансы». Очень короткие, по 2 по 3 строфы каждое, они замечательны по строгой отчетливости своих образов, по утонченной простоте выражений. Словесное искусство достигает в них высшей степени; поэт из каждого слова извлекает максимум скрытого в нем влияния. Чуткий критик, также недавно скончавшийся, И. Ф. Анненский говорит о «Стансах» Мореаса: «В них в первый раз французы читают по-французски подлинную античную элегию Эллады и Рима, в первый раз слышат не выражения, а самое дыхание античности, и там, где прежде они встречали лишь переводы, комментарии и подражания, теперь их встречает тень, нечто, если уже не живое, то действительно жившее» [Брюсов, 1910, с. 205–206].

И чуть ниже в той самой статье «Античный миф в современной французской поэзии» (1908), которую цитировал Брюсов (см. искомый фрагмент: Гермес: Иллюстрированный научно-популярный вестник, 1908, № 9 (15), с. 237–238), Анненский писал: «Мореас не был ни поэтом, которого бы слепили его видения, как Клоделя, ни поэтом непосредственных симпатий, подобно пресловутому Франсису Жамм<у>. Это был прежде всего артист языка, которого еще в <18>80-х годах мучили тайны французской просодии, и вот ранее, чем появиться на Иде, надо же было ему на все лады испытать свою мудреную флейту» [Анненский, 1908, с. 19]. В другом месте он вспоминал Мореаса как автора «Манифеста символизма» (1886) и изобретателя термина «символисты»: «В первый раз, как пишет Робер де Суза, поэтов назвал декадентами Поль Бурд в газете “Le Temps” от 6 августа 1885 г<ода>. А спустя несколько дней Жан Мореас отпарировал ему в газете же “XIX siècle”, говоря, что если уж так необходима этикетка, то справедливее всего будет назвать новых

половине был, к сожалению, предан забвению³⁷. «Мореас – полузабытый, но очаровательный французский поэт символист конца прошлого века – кажется, первый заговорил в свое время о “горькой сладости одиночества”» [Бахрах, 1961, с. 365], – lamentировал в начале 1960-х литератор Александр Бахрах.

Поскольку значительное место в «Венеции в русской поэзии» занимает раздел “*Dramatis Personæ*” [Соболев, Тименчик, 2019, с. 525–1059], содержащий захватывающие рассказы о каждом из включенных в книгу авторов, кажется справедливым привести здесь литературно-биографическую справку о Маккавейском М. Л. Гаспарова, который написал о поэте одновременно исчерпывающе и лаконично для другой антологии:

Владимир Николаевич Маккавейский был малоизвестен при жизни, потому что жил не в столицах, а в Киеве, и остался неизвестен после ранней смерти, потому что умер в белой армии. Эренбург, знавший его в 1919 г., писал, что он играл роль

стихотворцев *символистами*» [Анненский, 1979, с. 336]. Для Анненского Мореас оставался «классиком» современной ему поэзии (см.: [Там же, с. 398]).

³⁶ См., например, переводы В. Брюсова «Дева Мария на турнире. (Из рассказов Старой Франции Жана Мореаса)» в символистском журнале «Весы» (1905, № 12, с. 23–24; под псевдонимом «Аврелий») и в сборнике «Разноцветные камни» (М., 1914, с. 67–74); стихотворений «Ноктюрн», «К Эноне» и «Из “Сильв”» в сборнике «Французские лирики XIX века» (СПб., <1909>, с. 131–134) и их перепечатку в сборнике «Поэты Франции» (Париж, 1914, с. 31–36); другие, вошедшие в т. XXI брюсовского «Полного собрания сочинений и переводов», изданного в 1913 г. Санкт-петербургским издательством «Сирин». Также «Отрывок» Мореаса в переводе В. Лихачова (Нива: Ежемесячные литературные приложения. 1906. № 12, стб. 583–584) или неопубликованный при жизни перевод Н. Гумилёва «Третья элегия», который сохранился только в виде переснимка оригинала с пометками М. Лозинского (Николай Гумилёв. Неизданное и несобранное. Paris, 1986, с. 71). Важные переводы Б. Лившица «Стансы» («Под проливным дождем я полем шел, ступая...») и «Стансы» («Лишь к мертвецам лицо обращено мое...») вошли в его книгу «От романтиков и сюрреалистов. Антология французской поэзии» (Л., 1934, с. 97–98). В 1922 г. было объявлено об отдельном издании книги переводов Мореаса: «Издательство “Мысль” выпускает следующие переводные книги стихов: <...> Вс. Рождественский – “Жан Мореас” и “Теофиль Готье”» (Жизнь Искусства (Петроград), 1922, № 9 (832), 1 марта, с. 7). Издание не осуществилось, но один из переводов – «Жан Мореас. 1856–1910. Стансы» («Воображение! Сегодня ты летишь...») Вс. Рождественский напечатал в петроградском журнале «Записки Передвижного Театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской» (1923, № 67, 20 дек., с. 2). См. также эмигрантский вклад: переводы Ивана Тхоржевского «Из стихов Жана Мореаса» с его пометой «Грек, родившийся в Афинах; умер в 1910 г. в Париже признанным первым поэтом нашего века» (Возрождение (Париж), 1927, № 726, 29 мая, с. 3). Ср. мнение Владимира Вейдле (под псевдонимом «Н. Дашков») в статье о влиянии французского символизма на русскую поэзию XX века: «Мореас, основатель “романской школы”, в зените своей славы с патронированным им некогда направлением порвал» (Там же, 1927, № 758, 30 июня, с. 4). Ему же принадлежит и монографическая статья «Из европейской литературы. Жан Мореас» (Там же, 1930, № 1815, 22 мая, с. 4).

³⁷ См. в воспоминаниях киевского поэта-конструктивиста, участника литературной группы «Майна» Николая Ушакова: «Позднее на киевском Олимпе появился Владимир Маккавейский – поэт в черном академическом сюртуке, очень выпреженный, мечтающий выпустить к своей тонкой книге стихотворений “Стилоз Александрии” несколько томов комментариев, прекрасный переводчик Мореаса и Рильке на русский язык, и Блока и Вячеслава Иванова на французский» [Ушаков, 1929, с. 121].

«киевского Вячеслава Иванова», имея в виду щегольство античной и средневековой культурой в его стихах («элеат» – философ, полагающий, что суть мира неизменна и недвижна)³⁸. Вернее было бы сказать о роли киевского Малларме: Маккавейский блестяще разработал технику сложных метафор, идущую от этого поэта (ими разубран осенний пейзаж в стихотворении «Эпигонион», т. е. «подражательное»). В этом направлении своей работы он перекликается с Б. Лившицем и О. Мандельштамом (которому он подсказал последнее двустишие известного стихотворения «На каменных отрогах Пиерии...», написанного в Киеве). Издал Маккавейский только сборник «Стило Александрии» (Киев, 1918), книжечку переводов из Рильке и «псевдотрагедию» «Пьеро-убийца» (альманах «Гермес», Киев, 1919, подражание Лафору) [Русская поэзия..., 1993, с. 720].

Добавлю, что «О Пьеро Убийце. Псевдотрагедия в четырех действиях с прологом» была выпущена Маккавейским отдельной книжкой (в авторском описании: «Киев, 1919. Изд. “Гермес”. Ц. 10 р.») с теми же «гермесовскими» атрибутами: саламандрой, зеркалом, свечой – и римскими цифрами MCMXIX на обложке³⁹. Сохранившийся в коллекции материалов поэта экземпляр надписан: «Веры Николаевне Ландшевской Моему Дорогому Другу – Маккавейский. Киев 5 окт-<ября> 1919»⁴⁰.

«Песнь, отчего так легка ты. Перевод из Жана Мореаса» вошел в сборник «Стило Александрии»⁴¹, который, несмотря на издательские планы Маккавейского⁴², оказался его единственной поэтической книгой: в 1920 г. он погиб под Ростовом-на-Дону⁴³. Это стихотворение Маккавейский поместил в раздел «По-

³⁸ Имеется в виду стихотворение Маккавейского «Стило Александрии» (1918), которое открывало одноименную книгу:

Есть седина и есть услада
в том, что широк неверный шаг,
что мумией легла Эллада
в Александрийский саркофаг; –
и над вселенною недвижной –
от тревожнения изъят –
с Потокком Жизней спорит книжно
суеречивый элеат.

[Маккавейский, 1918, с. 9].

Ср.: [Русская поэзия..., 1993, с. 721; Маккавейский, 2000, с. 31].

³⁹ Первоначально эта «псевдотрагедия» должна была выйти «в издании Х. Д. Паппадопуло осенью 1918 года», как Маккавейский указал в выпущенном тем же издательством «Стило Александрии» (Athènes; Kiev: Édition K. D. Pappadopulo, 1918).

⁴⁰ Vladimir Makkaveiskii Papers. Stanford University. Department of Special Collections and University Archives. Manuscript Division. M574.

⁴¹ Книга вышла в свет в июле 1918 г.; см. помету на «экз<емпляре> Веры Николаевны Ландшевской»: «1918 VII-14» (Vladimir Makkaveiskii Papers).

⁴² Как было обозначено в «Стило Александрии», к печати готовились поэтический сборник “Quelques Vers”, а также «ANTIBARBARUS. Книга врожденных заголовков» [Маккавейский, 1918, с. <2>].

⁴³ Там он оказался поздней осенью 1919 г., как свидетельствует его дарственная надпись на экземпляре «Гермеса», хранящемся в Отделе специальных коллекций и университетских архивов Стэнфорда:

эмы», поименованный так в соответствии с подзаголовком сборника – «Сонеты и Поэмы». Очевидно, он строго следовал архитектонике «Стилоса Александрии», в котором 14 сонетов предваряли поэтические произведения, созданные в иных, не-сонетных формах⁴⁴.

«Песнь...» – не единственное из переложённых Маккавейским стихотворений французского поэта в «Стилосе Александрии». Другое – «Графиня Эсмеральда. Перевод из Жана Мореаса» («С рыжей гривой конь бьет копытами резко / синий мох перелеска...»), с проставленной датой «1915. IV. 4» [Маккавейский, 1918, с. 46–47; 2000, с. 64], – перевод “La Comtesse Esmérée” из раздела «Кантилены» в одноименном сборнике Мореаса [Moréas, 1886, p. 85–88]. Наконец, «Быль о Берклейской старухе. Перевод из Жана Морэаса» («Линялый ворон побурел, как сыч... / Его ли клич... Его ли клич...») – это переложение на русский стихотворения “La vieille femme de Berkeley” из раздела «Замечательные истории» (“Histoires merveilleuses”) той же книги «Кантилены» [Ibid., p. 127–136]. Оно было опубликовано при жизни Маккавейского в редком гомельском издании Мореаса [Мореас, 1919, с. 12–16]⁴⁵, а закрепленная портновской булавкой авторская машинопись сохранилась в его бумагах⁴⁶.

1919
22 – X
Ростов
на Дону
Моему
Дорогому Другу
Вере
Николаевне
Ландышевской
— Маккавейский
благодарный
и
недостойный

(Stanford University. Department of Special Collections and University Archives. Call number: NX6. G47).

⁴⁴ «Книга Маккавейского состояла из двух основных частей под названием “Сонеты” и “Поэмы” (а также включавших по одному стихотворению “Вступления” и “Заключения”), которые в свою очередь делились на циклы. Последние образуют не произведения большой формы, что ассоциируется с термином “поэма” в русском словоупотреблении, а лирические стихотворения (ср. с *фр.* *poèmes*)» [Обатнин, 2019, с. 127].

⁴⁵ За знакомство с этой книгой я признателен Владимиру Нехотину. Сюда же в дополнение к взятым из «Стилоса Александрии» переводам «Графиня Эсмеральда» и «Песнь, отчего ты так легка» [Мореас, 1919, с. 10–11], включены и другие: «Из повести о любви» («Зима и сетует вьюга...» на с. 8) и “Never more” («За туманами метели...» на с. 9; авторская машинопись сохранилась в бумагах Маккавейского в папке «Отдельные стихотворения»). Им предшествуют переводы В. Брюсова – «К Эноне», «Ноктюрн» и «Я родился не здесь – у моря...» и И. Эренбурга – «Сатиры и осень» и «Стансы» («Когда тебя гнетет судьба земная...»). Вероятно, последний и был инициатором этого издания. Он познакомился с Маккавейским после того, как перебрался в Киев и развил там бурную деятельность. «Белые взяли Харьков. За Киевом начиналась территория банд, – вспоминал поэт-конструктивист Николай Ушаков. – В городе восстал один из полков. Киев был на военном положении. Эренбурга неоднократно арестовывали за позднее хождение по улицам и неизменно отпус-

Подобно многим из включенных в книгу стихотворений, «Песни...» предшествовало посвящение: «Т. Н. К.». Как удалось установить по авторской пометке, адресатом посвящения Маккавейского следует считать «Татьяну Николаевну Кравецкую», однако никаких сведений о ней в сохранившихся бумагах поэта не нашлось. Дата, стоящая под переводом: «1915. IV. 2»⁴⁷. Подобно графу Комаровскому до него (а после него Олегу Ильинскому), в своей «Песни...» Маккавейский зарифмовал имя Тинторетто с «кто это?», точно так, как это было изначально задано в оригинале Мореса («l'on dirait / Tintoret») ⁴⁸:

кали, как поэта. Он основал мастерскую художественного слова, где читал, главным образом, сам, о чем придется, о детских стихах, об ассонансах, о благочестии и разбое Франсуа Вийона, о доброй любви протоиерея из Иты, о заговорах на зубную боль, о том, что Бальмонт похож на попугая и что невозможно читать Гумилёва, так как достаточно одного Брюсова. Е. И. Перлин преподавал стихосложение. Маккавейский по огромному фолианту читал свою работу о псевдоклассицизме. Хотел заниматься со студистами и Мандельштам, но был терроризирован поклонниками Апухтина. Температура поэтической жизни Киева неизменно повышалась. В 1919 году вышел альманах «Гермес», в котором принимали участие Асеев, Петников и Шкловский» [Ушаков, 1929, с. 122–123].

⁴⁶ Vladimir Makkaveiskii Papers.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ См. замечание С. Синельникова о возможном знакомстве с этим стихотворением О. Мандельштама, у которого «венецианская парча прочно ассоциируется с Тинторетто, благодаря известным ему *стихам*: <...> Владимир Маккавейский

Кажется, что когда-то
Вас писал Тинторетто
В пестрых складках броката.

(Брокат – вид парчи...)» (<https://ljreader2.livejournal.com/5348.html>; запись опубликована 27 февраля 2011 г.). Ср.: [Кукин, Лекманов, 2016, с. 339]. Вообще же в русской традиции прослеживаются ассоциации «парчи» с самой Венецией, что подтверждает «Опыт антологии» А. Соболева и Р. Тименчика (далее указываются ее страницы). См.: Вячеслав Иванов, стихотворение «Собор Св. Марка»: «Стоишь, согбен, как патриарх в богатых / И тяжких ризах кованой парчи...» (269); «Сны» Михаила Кузмина: «– Византийская парча / Ниспадает со плеча...» (314); Александр Ротштейн, стихотворение «В гондоле»: «Поток кудрей твоих, сверкая и клубясь, / Парчевой мантией пусть падает вкруг стана; / Пусть буду думать я, в глаза твои глядясь, / Что Догаресса ты с картины Тициана» (367); «Венеция» Н.Ф. Селиванова: «...Мне мнится, что в окне / Дворца забытого я вижу привиденье <sic!>: / В уборах дорогих, в узорчатой парче / Стоит красавица с кудрями золотыми / И грустно смотрит в даль очами голубыми...» (380); Александр Семёнов-Тян-Шанский, поэма «Венецианские строфы»: «Так пусть художник за свой страх / Святых своих приукрашает, / И пусть их свита выступает / В парче тяжелой и шелках / И ангелочки там играют / В кудрявых этих облаках» (383); «Migacoli! с высокого дворца...» Степана Чахотина: «Вот маска, веер и роброн, / Часы – у черного камина. / Портреты предков и дождей, / Парчи великолепной складки, / Старинных кружев, фонарей / И люстры бронзовой остатки...» (415); у Игоря Чиннова: «И по Дворцу венецианских дождей / Среди парчи и бархатов кровавых, / Мечей, кинжалов, воинов суровых, / Я шел, не воин – беженец, прохожий...» (419); Вячеслав Шене, стихотворение «Прядут безжалостные Парки...»: «И элегантный, и высокий, / Лицом задумчив и красив. / Среди подушек он парчовых / Сидел, исполнен тайных грез. / Его поспешно в город вез / Каналов житель бирюзовых...» (424); в секстине «Венеция» Сергея Шервинского: «Ее слова как серенады струн, / Парча и смех. / О, кто из нас не юн? / Мы будущим веселья не встревожим!.. / Мой будет бучентавр! Я буду дожем! / Под

Т. Н. К.

Песнь, отчего так легка ты,
тихо, точно с фелуки,
сквозь мандолин пиччикато
доносящая звуки?

В олово зноя вделан
кем аромат апельсина,
и куда это в белом
идут пилигриммы чинно?

А эта дама – кто это?
кажется, что когда-то
вас писал Тинторетто
в пестрых складках броката.

Ах, я припоминаю:
это поблекшие были,
современные маю,
о которых забыли.
[Маккавейский, 1918, с. 48;
2000, с. 65].

D'où vient cette aubade câline
Chantée – on eût dit – en bateau,
Où se mêle un pizzicato
De guitare et de mandoline?

Pourquoi cette chaleur de plomb
Où passent des senteurs d'orange,
Et pourquoi la séquelle étrange
De ces pèlerins à froc blond?

Et cette Dame quelle est-elle.
Cette Dame que l'on dirait
Peinte par le vieux Tintoret
Dans sa robe de brocatelle?

Je me souviens, je me souviens:
Ce sont des défunes années,
Ce sont des guirlandes fanées
Et ce sont des rêves anciens!
[Moréas, 1892, p. 11–12].

гром литавр помчусь я вдоль лагун! / Мы о судьбе загадывать не можем!» (425); у *Владимира Эльснера* в панегирике «Веронез»: «В твоих твореньях слиты всем на диво / Лазурь, сквозные тени и лучи, / Сверканье шелка, перьев переливы, / Блеск самоцветов, перлов и парчи» (443); в «Празднике цветов в Венеции» *Энбе*: «И из комнаты душевной скорей гонит прочь / Тишина этих улиц-каналов; / Эта страстная лень, юга знойного дочь / В кружевах и парче карнавалов...» (445). Нельзя не вспомнить также отброшенную Владиславом Ходасевичем третью строфу его стихотворения «Интриги бирж, потуги наций...», которое он прокомментировал: «19–20 марта, Венеция. С трудом написал. Начал у Флориана, кончил дома. Плоховато» [Ходасевич, 1983, с. 366], – в авторском экземпляре «Собрания стихов» (Париж, 1927), сохраненном Ниной Берберовой:

Горит парча, сияют бусы,
Дымится вкусный шоколад,
Играет локон светло-русый,
Шаги стихают и шуршат.
(с. 516).

II
“Si parva licet componere magnis”

...sic parvis componere magna solebam.
verum haec tantum alias inter caput extulit urbes,
quantum lenta solent inter viburna cupressi.

*P. Vergilius Maro*¹

Талисман, Пушкина.
Венецианская ночь, Козлова.
Кудри, кудри шелковые, Дельвига.
Телега жизни, Пушкина.

Николай Гоголь

В кабинете отца между старыми, смиренными семейными фотографиями в бархатных рамках, висела копия с картины: Марко Поло покидает Венецию. Она была румяна, эта Венеция, а вода ее лагун – лазорева...

Фёдор Годунов-Чердынцев

(Венеция, где и я в цене –
academico gusso Alyosha L)

Лев Лосев

Отдельный интерес в антологии «Венеция в русской поэзии» Александра Соболева и Романа Тименчика представляют оговорки, касающиеся временных ограничений (1888–1972) стихотворений, включенных в основной корпус. Например, о «давнем и преданном поклоннике Венеции, поэте К. Р.», чей «обширный венецианский стихотворный цикл по хронологическим причинам остался за границами нашей антологии» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 95]. Или о «датированном 1981 годом стихотворении “Венеция”» Олега Ильинского (1932–2003), «хронологически остающегося за рамками настоящей антологии» [Там же, с. 692]. Такие замечания неминуемо располагают к продолжению поисков².

Прологом для появления Тинторетто в русской поэзии служит его имя, произносимое в драме «Джулио Мости» Нестора Кукольника, впервые напечатанной в 15-м томе «Библиотеки для чтения» (1836):

ГОНТИ (подходя и рассматривая копию).
Прекрасная работа! что за живость!
Какая кисть! Позвольте мне узнать,
Какой вы школы...

¹ «...привык, что с бóльшим меньшее схоже. / Но меж других городов он так головою вознесся, / Как над ползучей лозой возносятся ввысь кипарисы» (перевод с латинского С. Шервинского).

² Я искренне признателен Всеволоду Зельченко за его замечательный перевод “l’elogio funebre”, а также Игорю Лошилову за подсказки и находки.

МОСТИ.
Римской.

ГОНТИ.
Бесподобно!
А у кого изволили учиться?
У Тинторетто или у Барок<ь>о,
А может быть, у Караваджи...

МОСТИ
Нет,
Учился я у матери природы.
[Кукольник, 1836, с. 20].

В издании «Сочинений Нестора Кукольника» имя Тинторетто исчезает – автор меняет строки реплики Гонти на двустийшие: «А у кого изволили учиться? / У Караваджи или у Барок<ь>о» [Кукольник, 1851, с. 367], – и сопровождает эту подмену содержательным примечанием:

Караваджио и Барроччи, два живописца, принадлежащие в общем смысле Римской школе, но во многих отношениях весьма различные; каждый имел своих последователей, направление, школу. – По недосмотру – в Библиотеке для чтения в число Римских учителей поставлен и Тинторетто, но Джакомо Робустти, поименованный Тинторетто, принадлежит к цветущему периоду Венецианской школы. Теперь уже и не помню, какие соображения включили в эти стихи его имя; всё это явление, написанное в 1833 году, потерпело значительные переделки, а черновые уничтожил огонь [Там же, с. 556].

И если легко можно пропустить недвусмысленную травестию Ивана Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой» (1840)³, то невозможно не задер-

³ См. соответствующее пояснение «младоформалиста» Н. Коварского: «Всё путешествие по Европе, которое совершила госпожа Курдюкова, совершил в 1836–1839 годах и ее автор. Помимо обширного знакомства с жизнью и культурой Германии, Швейцарии, Италии Мятлев хорошо знал и Францию, путешествие по которой должна была вслед за ним совершить Курдюкова, но не успела за смертью автора. <...> Разъезжает героиня Мятлева не “пур афер”, а для собственного удовольствия. Путешествует она по Германии, Швейцарии и Италии, и, надо полагать, не умри Мятлев сравнительно молодым, она поехала бы и во Францию» [Коварский, 1969, с. 8, 34]. Ср. наблюдения составителей антологии «Венеция в русской поэзии» о «месте вздохов» Лорда Байрона: «На двадцать девятый год своей жизни он впервые оказался во всепетом городе, и в четвертой песне “Чайльд-Гарольда” читатели двух полушарий ровно 200 лет тому впервые прочитали: “I stood in Venice, on the Bridge of Sighs” <...> На этом месте оказалась и мятлевская любимица – “рюс из города Тамбова, барыня проприетер” Акулина Курдюкова:

Тут в безмолвье, в темноте
Заседала инквизиция,
Преужасная полиция!
Десять аргусов таких,
Что не скроешься от них.
Тут иль *Понте дей sospири*,
Где в тумане и в эфире
Исчезали вздохи тех
Жертв несчастных, что на грех

жаться на венецианских строфах кн. Петра Вяземского, в первую очередь на его стихотворении 1853 года «Венеция» («Город чудный, чресполосный – / Суша, море по клочкам...») [Вяземский, 1862, с. 177–181], зачин которого немедленно отсылает к известному восьмистишию Александра Пушкина:

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелено-бледный,
Скука, холод и гранит –
Всё же мне вас жаль немножко,
Потому что здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьется локон золотой.
[Пушкин, 1828, с. 134] ⁴.

Строки эти были написаны двадцатью пятью годами раньше, к лицейской годовщине 19 октября 1828 г., и, конечно, Вяземский вполне умышленно связывает свою «Венецию» с пушкинским Санкт-Петербургом. «Город пышный, город бедный...» вообще служит если не девизом, то визитной карточкой «петербургского текста», в особенности с сопровождающей иллюстрацией Мстислава Добужинского, и, кажется, что эта параллель оказывается невероятно значимой, поскольку стихотворение о «Городе – розни всем городам!» построено на перечислении картин из венецианской жизни, но, разумеется, вокабулярий оказывается неполным без упоминания ведут и перечисления художников:

Здесь живое население
Меди, мрамора, картин,
И прошло их поколение
Сквозь грозу и мрак годин.
Живо здесь бессмертьем славы
Племя светлых сограждан:

Инквизицьи попадались
И в мешки ей зашивались
И бросались в канал.
[Соболев, Тименчик, 2019, с. 7–8].

⁴ В связи со вторым катреном, ср. четверостишие Вяземского:

В круглой шляпке, с водоносной
Черноглазая краса;
Из-под шляпки черным лоском
Блещет тучная коса.
[Вяземский, 1862, с. 179].

Как замечает Вс. Зельченко, эта поэтическая линия была продолжена стихотворением Владислава Ходасевича «Интриги бирж, потуги наций...», в котором «отброшенная в окончательной редакции третья строфа (“Горит парча, сияют бусы, / Дымится вкусный шоколад, / Играет локон светло-русый, / Шаги стихают и шуршат”) содержала едва ли не демонстративную аллюзию на “Город пышный, город бедный...” – и пушкинская подсказка, как кажется, позволяет найти для “Интриг бирж...” нужный тон и модус: это стихи не пророчески-апокалиптические и не умильно-жизнерадостные, но антологические, как проницательно охарактеризовал их уже В. В. Вейдле» [Зельченко, 2022].

Сансовино величавый,
Тинторетто, Тициан. <...>
Здесь лишь статуи да бюсты
Жизнь домашнюю ведут;
Люди – их жилища пусты –
Все на площади живут.
Эта площадь – их казино:
Вечный раут круглый год;
Убрал залу Сансовино,
Крыша ей – небесный свод.
[Вяземский, 1862, с. 178] ⁵.

По-настоящему, свое велеречивое звучание имя Тинторетто обретает уже в XX в., и здесь нам предоставляется возможность отследить его вне зависимости от Венеции. Его упоминание отсылает к «старинным мастерам» живописи и их «побледневшим полотнам», как писал о Тинторетто, Карпаччо и Базайти Сергей Соловьев ⁶, и это означает, что без непосредственной привязки к самому городу или его точкам опоры – Дворцу Дожей, Галерее Академии, Скуола ди Сан Рокко – имя художника фактически становится нарицательным.

Как и можно предположить, первопроходцем в «отлучении» Тинторетто от Венеции выступил Валерий Брюсов, который определил именем художника эпоху позднего Возрождения или *Cinquecento* в ритмически сложном и утяжеленном семантически стихотворении «Симпосион заката» (1922), включенном им в последний авторский сборник «МЕА. Собрание Стихов 1922–1924» ⁷, который увидел свет уже после его ухода 9 октября 1924 г.:

⁵ Ср. замечание комментаторов «Венеции в русской поэзии» в связи с Анной Ахматовой: «Ср. однако: “В ахматовской ‘Венеции’ есть как будто всё 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” (Полякова С. В. Олейников и об Олейникове и другие работы по русской литературе. СПб., 1997. С. 73). Читатели XX века обнаруживали предчувствие этого стихотворения у поэтов пушкинской плеяды (П. А. Вяземского): “Ассоциации с другими явлениями поэзии XX века, с поэзией ранней Ахматовой, вызывают строфы стихотворения ‘Венеция’ (1863 или 1864):

Дни и ночи беззаботны,
И прозрачны ночь и день.
Всё – как призрак мимолетный,
Молча всё скользит, как тень.
Но в роскошной неге юга
Всюду чуешь скрытый гнев;
И сердито друг на друга
Дуются орел и лев...

(Семенко И. Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 151)» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 458].

⁶ См. в части I настоящей работы и [Соболев, Тименчик, 2019, с. 392].

⁷ См.: [Русские поэты XX века..., 2007, с. 93].

Старомодны немного пурпурóвые роскоши:
Ренессанс Тинторетто сквозь Вторую Империю.
Но до дна глубина: лилий кубки да роз ковши,
Бури алых Миссури на апрельские прерии!

Эх, продлить бы разгул! Но взгляни: вянут розы,
С молоком сизый квас опрокинутый месится;
Великанам на тучах с кофе чашечки розданы,
И по скатерти катится сыр полномесяца.

По тому же пути проследовал и Семён Кирсанов: в 1925 г. он пишет довольно экспериментальный «Сонет», который заканчивает именем Тинторетто, называя его «художником тихой кисти», причем само стихотворение не имеет никакого отношения к Венеции, да и вообще не получает никакой огласки – в томе Большой серии «Библиотеки поэта» оно приведено в разделе «Стихотворения, не опубликованные при жизни» поэта:

У мёртвой девы талия – амфóра,
и руки свиты в тонкую лозу,
и на улыбке севрского фарфора –
и киноварь, и умбра, и лазурь!

Сиятельная редкостная форма,
стоившая двухструнной формой зурн,
теперь лежит, не чувствуя грозу,
под пасмурным дыханьем хлороформа.

«Она мертва, – заметил эскулап. –
Струны такой не вынесла скала б!»
Ее берет сюжетом для портрета,

мольберт уставя плоскостью в окно,
своей любви лелея полотно,
художник тихой кисти Тинторетто.
[Кирсанов, 2006, с. 302–303] ⁸.

Подобная судьба выпала и стихотворению Сергея Шервинского «Тинторетто», не вошедшему в его, собственно говоря, единственный поэтический сборник «Лирика: Стихи об Италии» (М.: Тип. РАХН, 1924) [Русские поэты XX века..., 2007, с. 596] ⁹. Будучи в принципе довольно скромным в обращении к «говоря-

⁸ Ср. примечание Э. Шнейдермана: «Авт<оризованная> маш<инопись> ЛА <Личный архив С. И. Кирсанова. – А. У.>. Датировано <...> в 1970–1971 гг., кр<асный> карандаш» [Кирсанов, 2006, с. 730].

⁹ См.: его инскрипт: «Вячеславу Ивановичу Иванову, / лучшему другу Музы и / драгоценного родного языка. / Преданный автор / 1 Июня / 1924 г.» (Римский архив Вяч. Иванова). Ср. авторское пояснение: «Выпуская в свет настоящий сборник стихов, написанных давно, во многом устаревших для написавшего их и далеких от трепета современности, автор преимущественно хотел зафиксировать для себя и для друзей, сочувствующих его стихотворческому труду, существенный для него этап поэтического развития его молодых лет. “Стихи об Италии” были частью сочинены еще до революции, частью в различное время, до 1921 года. Читатель заметит в некоторых из них непривычную для слуха форму: автор пытался выразить повествовательный, несколько прозаизирующий характер этих стихотворений в ямбико-анапестическом метре с весьма вольными заменами, приближаю-

щим» именам, Шервинский вспоминает в «Стихах об Италии» – на с. 27–50 – Сильвестра Щедрина, Торквато Тассо [Шервинский 1924, с. 27–28, и отдельно: с. 38] и Филиппо Брунеллески [Там же, с. 29], но, возвращаясь к Венеции, в его строках звучат лишь имена Карло Гольдони [Там же, с. 30] и Джакомо Казанова [Там же, с. 38], а также, как можно предположить, Джорджа-Гордона Байрона и Эдгара Аллана По [Там же, с. 43]. Написанное тогда же или чуть позже стихотворение «Тинторетто» было включено в раздел «Из записной книжки» в книге «Стихотворения. Воспоминания» (Томск, 1997), выпущенном издательством «Водолей» через шесть лет после смерти Шервинского:

Верьте небу в зрачке человека.
Чудный миг – из груди молодой
Брызжет ввысь олимпийское млеко,
Порождая звезду за звездой.

Непорочная дева Диана
Родила в золотых облаках.
Крепко тельце ее мальчугана
У служанки на мощных руках.

Раздались облака-исполины
И земная сквозит синева.
Вьется шелк, и пестреют павлины
У девических ног Божества.
[Шервинский, 1997, с. 44–45].

Имя Тинторетто появляется в стихотворении Георгия Шенгели «Шолк» (1933), седьмом из цикла “Plein air” в его пенультимативном сборнике «Планер» [Шенгели, 1935, с. 154–155]¹⁰, который открывался одноименным стихотворением, написанным в том же 1935-м году и выступавшим в качестве нового поэтического манифеста автора:

*Мячик футбольный тискаю,
Выкружилась фанера, –
Тело супрематистское,
Веретено планера.*

шемся к двенадцатисложному французскому стиху, особенно в его классической традиции. С. III.» [Шервинский, 1924, с. <6>].

¹⁰ См. в предисловии «От автора», датированном 16 января 1935 г.: «Двенадцать лет отделяет эту книгу от предшествовавшей ей “Раковины”. Правда, в 1927 году вышла маленькая книжка “Норд”. Но она не в счёт. Она в значительной степени была коллектором переходящих и болезненных настроений; выпуск ее был нужен *мне* как форма наживания этих настроений, и в продажу книгу я не пустил. И так – двенадцать лет. Срок, дольше которого не выживала, кажется, ни одна поэтическая школа. <...> И теперь, вступив в третье десятилетие литературной работы, я еще чувствую, каким грузом лежит на плечах потеря того мира, в котором мы росли. Из притона компрачкосов не выходят со стройной талией. Было бы пошлостью говорить, что “я признал”, “я примкнул”. Нельзя не “примкнуть” к планете, с которой несешься в звездном просторе. Но переход с *луны* на землю, где всё весит впятеро больше, не лёгок, прыжки невозможны. Надо работать. Что ж, будем работать. С радостью, с мужеством. Но нам надо помочь, если еще срывается привыкшая лисать старые книги рука» [Шенгели, 1935, с. 3–5].

К 100-летию со дня рождения Юрия Николаевича Чумакова

*Гнутся, как брови умные,
Вздрагивая от страсти,
Крылья его бесшумные,
Кинутые в пространстве.*

*Это не рёв и ржание
Конных бригад мотора, –
Ветренное дрожание,
Пульс голубой простора.*

*Небо на горы брошено,
Моря висит марина
Там, где могила Волошина,
Там, где могила Грина.*

*Именно над могилами
Тех, кто верил химерам,
Скрипками острокрылыми
Надо парить планёрам.*

*Там, где камни оццерились,
Помнящие Гомера,
Надо, чтоб мальчишки мерялись
дерзостью глазомера.*

*Там, над памятью старого,
Надо, чтобы играла
Юная блажь икарова
Мускулом интеграла.*

*Иначе требовать не с кого,
Иначе не нужны нам
Радуги Богаевского,
Марева по долинам.*

*Надо ж в горнем пожарище
Выверить (помощью метра),
Правда ль, что мы – товарищи
Воздуха, неба, ветра?*

[Шенгели, 1935, с. 9–10].

Изложенный белым стихом «Шолк» («Пересыпай с ладони на ладонь / Облачные мятые орешки...») мобилизовал иные поэтические силы, способные наполнить необычной лексикой, казалось бы, уже знакомые клише. Имя художника здесь возникает в сочетании с «золотом вина», характеристикой, имеющей отношение не к привычным ольфакторным или вкусовым свойствам, а скорее к его цвету, в соответствии с установленной гр. Комаровским живописной гаммой: «...где Тинторетты / С багровым золотом мешают желтый лак...». Необходимый багровый оттенок подчеркнут в строчках Шенгели «Где плещутся глубокие настои / Голубооких и багряных трав...», равно, как и «Как моря аметистовая муть». И далее:

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетография. 2022. № 2

Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2022, no. 2

И возникают светлые, как воздух,
Зловещие, как женских плеч мерцанье ¹¹,
Прохладные, как чешуя форели,
Как сизые отливы ятаганов,
Сгущённые, как грозовая туча,
Как моря аметистовая муть,
Безумные и страстные, как пламя,
Как золото вина и Тинторетто,
Зовущие, как яды и гангрены,
Весёлые, как тигровый зрачок,
Торжественные, как закат и кровь,
И расточительные, как павлинье
Играющее радугой перо, –
Каскады, ливни, катаракты пряжи.

[Шенгели, 1935, с. 155].

Последней попыткой разобращения художника и его города можно считать стихотворение Роальда Мандельштама «Св. Георгий А. Арёфьева (*не в службу, а в дружбу*)» (1950-е), где появление имени Тинторетто вызвано исключительно потребностью рифмовки, поэтому не имеет никакого отношения ни к нему самому, ни к его искусству ¹²:

И клялся змеей усами Магомета,
Готов сбежать за тридевять земель,
Что спер с ума бездельник Тинторетто
И льстит девицам бабник Рафаэль.
[Мандельштам, 1997б, с. 176] ¹³.

¹¹ Ср. список опечаток: [Шенгели, 1935, с. 207].

¹² См. навязчивое рифмование Е. Рейном имени художника со словом «это» в стихотворениях «Брестский мир» (1990) и «Скорый поезд, скорый поезд, скорый поезд...» (1998).

¹³ Ср. другое стихотворение Р. Мандельштама, достаточно чуткого к живописи, посвященное «Арёфьеву» (1954), которое, как заметил К. Кузьминский «является абсолютной иллюстрацией к циклу акварелей последнего “Повешенные”» [Кузьминский, Ковалев, 1980, с. 119]:

Небо – живот-барабан
Вспучило, медно гудя,
В красные проруби ран
Лунная пала бадья.
Цепью бегут фонари,
С цепи сорвавшийся, рыж,
Падает сгусток зари,
В синь ущемления грыж.
Небу дают наркоз,
Грыжу спешат рассечь –
Мокрым глазам от слёз
Звёздно к утру истечь.

[Мандельштам, 1997а, с. 93].

См. здесь же в биографической нотации Б. Рогинского: «Близкий круг его составляли художники А. Арёфьев, Ш. Шварц, Р. Васми, Р. Гудзенко, В. Шагин, В. Громов, В. Титов

Возвращает Тинторетто в Венецию не кто иной, как «выездной» Илья Эренбург в своем пафосном «Сонете» (1965), хотя город здесь не назван по имени, но упоминания «каналов» оказывается вполне достаточно для его опознания:

Давно то было. Смутно помню лето,
Каналов высохших бродивший сок
И бархата спадающий кусок –
Разодранное мясо, Тинторетто.
С кого спадал? Не помню я сюжета.
Багров и ржав, как сгусток всех тревог
И всех страстей, валялся он у ног.
Я всё забыл, но не забуду это.
[Эренбург, 1982, с. 142]¹⁴.

Так мы приблизились к временной границе антологии «Венеция в русской поэзии» (1972), которую придется переступить ради двух литературных современников, поскольку у них имя Тинторетто звучит «во весь голос». Белла Ахмадулина адресует элегию «Венеция моя» тому поэту, с именем которого неразрывно связан «венецийский текст русской литературы» (авторская датировка в первой публикации: «декабрь 1988, Репино» [Ахмадулина, 1989, с. 6]):

Иосифу Бродскому

Темно, и розных вод смешались имена.
Окраиной басов исторгнут всплеск короткий.
То розу шлет тебе, Венеция моя,
в Куоккале моей рояль высокородный.

Насупился – дал знать, что он здесь ни при чём.
Затылка моего соведатель настойчив.
Его: «Не лги!» – стоит, как ангел за плечом,
с оскомью в чертах. Я – хаос, он – настройщик.

Канала вид... – Не лги! – в окне не водворён
и выдворен помин о виденном когда-то.
Есть под окном моим невзрачный водоём,
застой бесславных влаг. Есть, признаюсь, канава.

Правдивый за плечом, мой ангел, такова
протечка труб – струи источие реально.
И розу я беру с роялева крыла.
Рояль, твоё крыло в родстве с мостом Риальто.

Не так? Но роза – вот, и с твоего крыла
(застенчиво рука его изгиб ласкала).

(скульптор). Знавшие Мандельштама говорят о его обаянии, злой иронии, общительности, о «самоубийственном» образе жизни: наркотики, алкоголь, полное отторжение всего бытового, одиночество даже в кругу друзей» [Мандельштам, 1997а, с. <158>].

¹⁴ Ср. в комментарии Г. Белой: «Впервые: Простор, 1966, № 1. <...> В книге “Люди, годы, жизнь” Эренбург писал: Тинторетто “было достаточно пальцев ноги, складок бархата, сползающего вниз, облака, куска стены, чтобы рассказать миру то, о чем начал вскоре писать Шекспир. В картинах Тинторетто – все элементы современного искусства...”» [Эренбург, 1982, с. 169].

Не лжёт моя строка, но всё ж не такова,
чтоб точно обвести уклончивость лекала.

В исходе час восьмой. Возрождено окно.
И темнота окна – не вырождение света.
Цвет – не скажу какой, не знаю. Знаю, кто
содеял этот цвет, что вижу, – Тинторетто ¹⁵.

Мы дожили, рояль, мы – дожи, наш дворец
расписан той рукой, что не приемлет розы.
И с нами Марк святой, и золотой отверст
зев льва на синеве, мы вместе, все не взрослые.

– Не лги! – Но мой зубок изгрыз другой букварь.
Мне ведом звук черней дизеля и бемоля.
Не лгу – за что запрет и каркает бекар?
Усладу обрету вдали тебя, близ моря.

Труп розы возлежит на гущине воды,
которую зову как знаю, как умею.
Лев сник и спит. Вот так я коротаю дни
в Куоккале моей, с Венецией моюю.

Обёсенел простор. Снег в ноябре пришел
и устоял. Луна была зрачком искома
и найдена. Но что с ревнивцем за плечом?
Неужто и на час нельзя уйти из дома?

Чем занят ум? Ничем. Он пуст, как небосклон.
– Не лги! – и впрямь я лгун, не слыть же недолгой.
Не верь, рояль, что я съезжаю на поклон
к Венеции – твоей сопернице великой.

.

Здесь – перерыв. В Италии была.
Италия светла, прекрасна.
Рояль простил. Но лампа – сокровище окна, стола –
погасла.

[Ахмадулина, 1994, с. 51–52] ¹⁶.

¹⁵ Центральная строфа стихотворения, в которой выстраивается ассоциация Тинторетто не с местом – Венецией, а с временем – эпохой Возрождения.

¹⁶ В этот неадекватно-странный период чванливой постсоветской деконструкции и тотального перекраивания «карты русской поэзии» можно рекомендовать в качестве рецепта взвешенного восприятия Беллы Ахмадулиной посвященное ей стихотворение Льва Лосева «Poetry Makes Nothing Happen» (1987), в котором ему удалось сохранить баланс и в отношении биографии поэтессы и, особенно, ее литературного творчества [Лосев, 1987, с. 104]. Авторам злободневных дезавуаций поэтов предшествующих эпох Лосев ответил с присутствием ему спокойствием, лаконичностью и разоружающей кодой:

Вёрсты, белая стая да чёрный бокал,
аониды да жёлтая кофта.
Если правду сказать, от стихов я устал,
может больше не надо стихов-то?

Поэтическая мысль поэта здесь совершает круг, и в ремарке о том, что именно этот художник создал «цвет» Венеции, Ахмадулина возвращает читателю «Тинторетт» гр. Василия Комаровского, которые «с багровым золотом мешают желтый лак...». Именно в стихотворении «Пылают лестницы и мраморы нагреты...» содержится, казалось бы, напрашивающийся экфрасис полотен художника, если не считать таковым фразу Юрия Иваска: «И Тинторетто с птицами-кликушами», – которая, как отмечают комментаторы «Венеции в русской поэзии», относится к картине 1550–1553 гг. «Сотворение животных» (“La creazione degli animali”) [L’орегал..., 1978, р. 94–95] в Галерее Академии [Соболев, Тименчик, 2019, с. 485]¹⁷.

Затянувшаяся стигма экфрасиса Тинторетто почти через столетие после гр. Комаровского преодолевается, наконец, магией поэтического слова в седьмом сборнике Льва Лосева «Говорящий попугай» (СПб., 2009). Вошедшее в него стихотворение «Нина говорит о Тинторетто» (2008)¹⁸ – это литературная передача

Крылышка, кощунствуя, рукося,
наживаясь на нашем несчастье,
деконструкторы в масках Шишá и Псоя
разбирают стихи на запчасти

(и последний поэт, наблюдая орду,
под поэзией русской проводит черту
ржавой бритвой на тонком запястье).

[Лосев, 2005, с. 48].

¹⁷ С известной осмотрительностью можно отнести к «изобразительным» стихотворениям «Школу Сан Рокко» А. Гейнцельмана (с. 227), но всё же это скорее поэтические переживания от общей панорамы Скуола ди Сан Рокко, чем экфрасис какой-либо из картин Тинторетто.

¹⁸ Обычный для Лосева поэтический прием имяупотребления – без фамилии, – безусловно рассчитанный на узнавание внимательным, а иногда и посвященным читателем, но в то же время используемый для того, чтобы усложнить работу его будущим комментаторам. Облегчу же и без того их тяжелую планиду – поскольку именно на комментарии и не на чем бы то ни было еще держится вся наука о литературе – одной подсказкой. В стихотворении Лосева «18–20 сентября 1989 года» в его поэтической книге «Новые сведения о Карле и Кларе» есть такие строчки:

Заботливый Мак-Миллин нас созвал со всех сторон.
Там были Джерри Смит, дотошный Мартин Дьюхирст,
наш милый Джулиан и др., – но всё же темы тухлость –
«Россия и Запад» – задала какой-то вялый тон.

[Лосев, 1996, с. 20].

Если прочих британских славистов, включая организатора этой конференции Арнольда МакМиллина (Arnold McMillin), установить сравнительно легко, то «милый Джулиан» заслуживает отдельного поиска. Здесь Лосев называет Джулиана Граффи (Julian Graffy), теперь профессора-эмеритуса Школы славянских и восточно-европейских исследований (The School of Slavonic and East European Studies) лондонского Университи Колледж (University College London). С ним поэт познакомился за несколько лет до встречи на конференции 1989 г.: во время визита Граффи в США он надписал «щедрому Джулиану» свою первую поэтическую книгу «Чудесный десант» (Tenafly, NJ, 1985): «To Julian the Generous. Признательный Л. Лосев. 8 ноября 1985 г. Hanover, NH». Друг русских поэтов Граффи может быть увиден на фотографии с Иосифом Бродским, который только что получил вест

монолога его жены Нины Моховой-Лосевой, в том числе автора замечательного мемуарного очерка «Блокадное детство» [Мохова-Лосева, 2013], о двух полотнах художника, выполненных им для Внутренней залы (Sala inferiore) Скуолы Гранде ди Сан Рокко в 1583–1587 гг. [L'opera... 1978, p. 129] – «Благовещении» (“L'Annunciazione”), и «Поклонении волхвов» (“L'Adorazione dei Magi”). Свои размышления «Нина» подытоживает разгадкой сущности творческой непохожести художника на его современников и последователей:

«Благовещенье» помнишь?
Разбивая вдребезги стекло, как бомбардировщик,
в комнату сверху врывается с растопыренными крыльями
архангел, а за ним
эскадрилья херувимов с суровыми лицами.
Мария, маленькая, испуганная, сидит на кровати,
а под кроватью горшок и шлёпанцы.

А «Рождество»?
Спереди здоровенная русская печь. На печи
лежат двое мальчишек лет десяти
и глазеют. А в глубине коровы, Мария, Иосиф
и маленький Иисусик.

Рисовать-то все умели, а Тинторетто
ещё и мыслил.
[Лосев, 2009, с. 25].

Экфрасис здесь настолько точен, что обе картины узнаются мгновенно, несмотря на иные исполнения этих библейских сюжетов Тинторетто. В Венеции есть еще одно его «Благовещение», написанное в 1582–1584 гг. для церкви ди Сан Рокко (Chiesa di San Rocco) [L'opera..., 1978, p. 126]. История другой, более ранней (1575) картины художника на ту же тему оказалась трагической. В 1899 г. «Благовещение» Тинторетто было преподнесено Германном Розенбергом (Hermann Rosenberg) в дар Королевским Берлинским музеям (Königliche Museen zu Berlin), где и находилась, пока не была уничтожена в запале жестокости советскими солдатами в 1945-м [Ibid., p. 115].

Драматическая судьба была уготована и его ранней картине «Рождество» (“La Natività”), написанной им в 1571 г. для пресвитерии той же церкви ди Сан Рокко – картина была сожжена [Ibid., p. 113]. Можно предположить, что два других полотна Тинторетто на рождественскую тему – второе было выполнено им во второй половине 1580-х для церкви Санта Мария Маджоре (Chiesa di Santa Maria Maggiore)¹⁹, – названы «Поклонение волхвов» из суеверия, что их может постигнуть та же печальная участь.

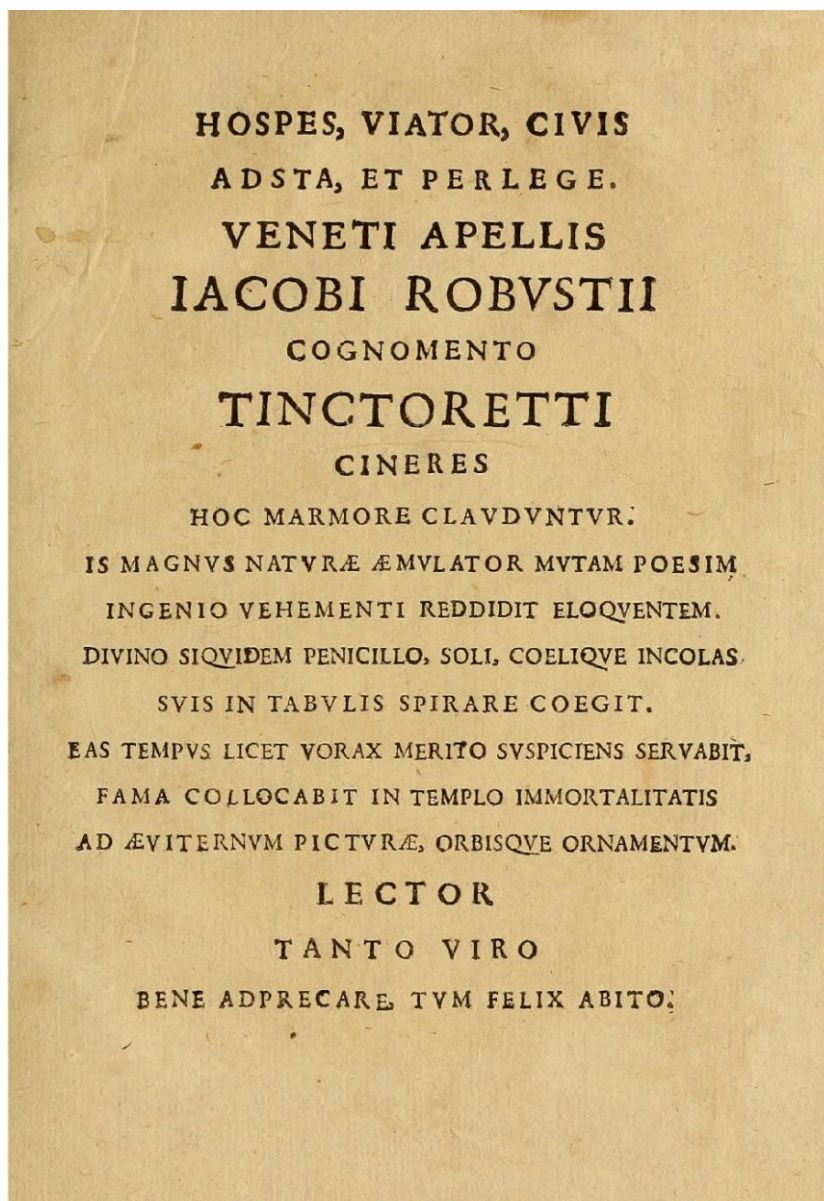
Все стихотворения – и посвященные Тинторетто, и его упоминающие, и даже просто произносящие имя художника, тем самым вызывая его из небытия, неизменно возвращают читателя к отклику на его смерть Синьора Якопо Пигетти, го-

о присуждении ему Нобелевской премии по литературе, в гостях у Дианы «Ляли» Майерс (ур. Абаева; 1937–2012), сделавшей этот снимок вечером 22 октября 1987 г.

¹⁹ В 1857 г. «Поклонение волхвов» было перенесено в церковь Сан Тривазо (Chiesa di San Trovaso) вместе с написанной в те же годы картиной «Изгнание Иоакима из храма» (“Gioacchino cacciato dal tempio”) [L'opera..., 1978, p. 130].

К 100-летию со дня рождения Юрия Николаевича Чумакова

ворившего тогда от имени всей «Серениссимы». Этой надгробной речью (“eulogy”) завершил свою «Жизнь Якопо Робусти по прозванию Тинторетто, знаменитого живописца и венецианского гражданина» его первый биограф Карло Ридольфи (Carlo Ridolfi, 1594–1658):



Надгробная хвала Тинторетто Якопо Пигетти
Jacopo Pighietti. The Eulogy for Tintoretto

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетография. 2022. № 2

Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2022, no. 2

Устинов А. Б. Триптих Тинторетто

ЧУЖЕЗЕМЕЦ, ПУТНИК, СОГРАЖДАНИН,
ОСТАНОВИСЬ И ПРОЧТИ.
В МРАМОРЕ СЕМ ЗАКЛЮЧЕН
ПРАХ
ВЕНЕЦИАНСКОГО АПЕЛЛЕСА,
ЯКОПО РОБУСТИ,
ПО ПРОЗВИЩУ
ТИНТОРЕТТО.
ВЕЛИКИЙ СОПЕРНИК ПРИРОДЫ, ОН СВОИМ МОГУЧИМ ДАРОВАНИЕМ
СДЕЛАЛ НЕМУЮ ПОЭЗИЮ КРАСНОРЕЧИВОЙ.
ИБО БОЖЕСТВЕННОЙ КИСТЬЮ ОН НА КАРТИНАХ СВОИХ
ЗАСТАВИЛ ДЫШАТЬ ЖИТЕЛЕЙ ЗЕМЛИ И НЕБЕС.
ЭТИ КАРТИНЫ ВРЕМЯ, ПУСТЬ И ПРОЖОРЛИВОЕ,
СОХРАНИТ, ПОЧТИВ ИХ ПО ЗАСЛУГАМ,
А СЛАВА ПОМЕСТИТ В ХРАМЕ БЕССМЕРТИЯ
ДЛЯ ВЕЧНОГО УКРАШЕНИЯ ЖИВОПИСИ И МИРА.
ЧИТАТЕЛЬ,
ЗА СТОЛЬ ВЕЛИКОГО МУЖА
ПОМОЛИСЬ И СТУПАЙ С УДАЧЕЙ ²⁰
[Fedelmente descritta da Carlo Ridolfi, 1642, p. 95].

²⁰ Перевод с латинского Вс. Зельченко. В пояснении Ридольфи эта речь – “l’elogio funebre, che il Signor Giacopo Pighetti insigne letterato dell’età nostra, celebre in tali compositioni, iscrisse sopra le ceneri di si glorioso Pittore” [Fedelmente descritta da Carlo Ridolfi, 1642, p. 93].

III “The Speorg Note”

But Mr. Boxall’s time, and Harding’s, were at end
before I had counted and described all the Tintorets in
Venice, and they left me at that task...

John Ruskin

Самолюбивый, скромный пешеход...

Осип Мандельштам

Дитя Венеции! Тебя я знаю ныне.
Когда с Бедкером исписанным к картине
Прославленной я путь причудливый ищу,
Среди убожества о прошлом не грущу...

Сергей Шервинский

Dúirt mé leat go raibh mé breoite ¹.

“Spike” Milligan

Несомненно, что главным культурным событием 2018-го и 2019-го гг. в Венеции стало празднование условного 500-летия великого художника Якопо Робусти (Jacopo Robusti; 1518 или 1519 – 1594):

1519
TINTORETTO
2019, –

прозванного Тинторетто (в викторианскую эпоху писавшегося как “Tintoret”), который родился, жил и умер в Венеции. В тот год Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Ducale, Gallerie dell’Accademia, Chiesa Madonna del’Orto и другие культурные и культовые институции, при благожелательном участии Национальной Галереи в Вашингтоне, организовали серию показов, выставок и вернисажей работ этого выдающегося гражданина «Серениссимы».

Даже в семейном приходе Тинторетто – изысканной и замеченной другим поэтом ² церкви Мадонна дель Орто, где похоронен сам художник и его дети ³, –

¹ «Я же говорил вам, что я болен» (пер. с ирланд.).

² “...we circled the island of the dead and headed back to Cannareggio... Churches, I always thought, should stay open all night; at least the Madonna dell’Orto should – not so much because of the likely timing of the soul’s agony as because of the wonderful Bellini *Madonna with Child* in it. <...> But the Cathedral was closed and we proceeded through the tunnel of grottoes, through this abandoned, flat, moonlit Piranesian mine with its few sparkles of electric ore, to the heart of the city” [Brodsky, 1992, p. 129].

³ См. наблюдение о значении художественных династий в производственной жизни Венеции эпохи Ренессанса: “Family workshops, with lesser lights collaborating with a more gifted relative, or artistic dynasties, with nephews and sons continuing to practice the trade, maintained their importance in Venice throughout the Renaissance period. <...> Jacopo Robusti, called Tintoretto (1518–94), had a large family and a busy workshop. His three principal assistants were his sons Domenico (c. 1560–1635) and Marco (died c. 1637), and his daughter

были развешаны совершенно светские таблички об истории выполненных им в 1562–1564 гг. полотен, в том числе прямо под «Поклонением золотому тельцу» (*L'Adorazione del vitello d'oro*) и «Страшным судом» (*Il giudizio universale*), которые уходят ввысь под самый потолок центральной апсиды и поражают своей эпической монументальностью.

Всё это случилось накануне мучительного перерыва, когда, казалось бы, надолго, если не навсегда, должна была вообще исчезнуть сама возможность ощутить под ногами «камни Венеции», навсегда увековеченные Джоном Рёскиным. Даже идея самого города, как, впрочем, и всей Италии, казалась в этот промежуток бесконечного ожидания совершенно вымышленной, готовой перейти в то состояние, которое испытывал тосковавший по Флоренции Данте, когда обронил свою знаменитую фразу: «Воспоминания – это единственный рай, из которого нас никто не изгонит».

В связи с этим состоянием географической недоступности и хронологической невозможности кажется вполне уместным вспомнить графа Василия Комаровского (1881–1914), для которого Италия осталась так никогда и не осуществленной мечтой. Его поэтический цикл «Итальянские впечатления», в котором выдержан «хрестоматийный маршрут: Венеция – Флоренция – Рим – Неаполь, описанный в духе репортажа», на самом деле оказывался тем, «что, в определенном смысле, можно назвать мистификацией (впрочем, мистификацией это может быть для неискушенного читателя, отождествляющего автора с его героем)», потому что в его случае «путешествие это – воображаемое: в Италии Комаровский не был» [Цивьян, 1990, с. 92–93].

Зато внимательные поклонники его единственной поэтической книги «Первая пристань» (СПб., 1913) не могли не обратить внимания не только на то, что путешествие было «воображаемым», но и на собственно иллюзорность выдуманной Комаровским Италии. «Нервный лиризм и изысканная эстетика характеризуют его поэзию о личных переживаниях, но также о впечатлениях, связанных с давним прошлым, с античным миром и Византией⁴, – замечал Сергиуш Кулаковский. – Поэт создал в мечтах свою Италию, которая предстает скорее как страна всемогущего древнего Рима, чем часть современности. Элегантно стилизованная новелла “Sabinula” по стилю напоминает набросок Пушкина “Цезарь путешествовал...”»⁵ [Kulakowski, 1939, s. 191].

Marietta (c. 1556 – c. 1590). In his will, Jacopo asked his son Domenico to complete those works still unfinished at the time of his death and ordered that all drawings, plaster casts, models and other things pertaining to the workshop be kept together in the family business” [Fortini Brown, 1997, p. 56–57].

⁴ Ср. в записке, отправленной 20 ноября 1912 г. Н. Н. Пунину с приглашением нанести визит С. К. Маковскому: «Милый Николай Николаевич, Если можно, приходите сейчас: Новая, 2, к Сергею Константиновичу. Принесите Вашу статью о Византии – он страшно занят, но сегодня с удовольствием уделит Вам вечер. Жду Вас у него. Дружески жму руку. В. Комаровский» [Комаровский, 2000, с. 179].

⁵ С. Кулаковский обнаруживает свое знакомство с трибьютом «Памяти гр. В. А. Комаровского» Д. П. Святополка-Мирского, который был напечатан в парижском «Звене» 22 сентября 1924 г.: «Называется рассказ “Sabinula” и, кажется, никем ни тогда, ни после не был замечен. У меня нет рассказа под рукой (а дорого дал бы!), и я его давно не перечитывал, но и сейчас он жив в моей памяти, каким я его слышал, тому тринадцать лет, от Кома-

«Всю жизнь прожил в Царском Селе, стихи о поездк^e в Италию писал по воображению», – резюмировал М. Л. Гаспаров [1993б, с. 687], и, можно добавить, вопреки собственным надеждам. «Мне жаль будет не повидаться с Олей, – писал Комаровский любимой тёте Любове Егоровне 15 августа 1904 г., – но скажи ей, что я как-нибудь упаду ей как снег на голову, в Boscobello, снег может быть там и приятен» [Комаровский, 2000, с. 142]⁶. Их место заняли соответствующие издания, доскональное изучение которых потворствовало воображению поэта, возможно, даже лучше, чем настоящие путешествия. Об этом свидетельствует, например, его письмо к «тёте Любе», отосланное 14 апреля 1908 г. из южной Австрии:

Ты уже получила мою открытку из Вены, теперь я уже давно в Мильштатте, где очень мило. Здесь совершенно Швейцария, только всё менеелюдно и нет объявлений “Chocolat Suchard” (будут). Погода еще очень переменчива, то снег, то солнце, и я немного простудился, уже выходя из вагона, когда меня охватила утренняя сырость. Теперь простуда проходит, но я не выхожу из комнаты. Я ничего еще не делаю (то есть не рисую, но непременно буду рисовать, когда потеплеет, а то сидя на воздухе можно здорово простудиться). <...>

В Вене я остановился на ночь в «Отель Рива», против вокзала (ночь мне стоила 3 кроны) <...>. В Вене только сделал кой-какие покупки и пошел смотреть Канову в Caricines Kirche. Конечно, это очень стильно и красиво, но, к сожалению, я видел столько фотографий, что особенного впечатления мне не произвело [Комаровский, 2000, с. 143, 145]⁷.

Безусловно, совершенно замечательно по умыслу предположение составителей и комментаторов фундаментального тома «Венеция в русской поэзии. Опыт антологии. 1888–1972»:

Вопреки укоренившемуся в мемуарах представлению («На самом деле он никогда в Италии не был, вообще здоровье не позволяло ему отлучаться из родных пределов». – *Маковский С.* Портреты современников. М., 2000. С. 467; «Его единственное страстное желание – побывать в Италии – так же для него неосуществимо, как путешествие на Марс». – *Иванов Г.* Собрание сочинений. Т. 3. М., 1994. С. 122), в 1901–1908 годах несколько раз выезжает за границу: в 1901 году – в Шварцвальд и Дрезден; осенью того же года – вероятно, в Швейцарию. Относительно последне-

русского и потом столько раз перечитывал. “Рабы в северных латифундиях, наконец, восстали”, – так начинается рассказ. Дело происходит в Риме при Веспасиане. <...> Рим принимает формы то близко знакомого, как бы современного быта, то сгущается в какие-то венецианские чисто формальные, ничему реальному не отвечающие краски. Стиль в основе своей по-пушкински сухой, перебивается то барочными фиоритурами, вроде Ренье, то разговорными интонациями. <...> “Sabinula” есть осуществление “чистого творчества”, “Création pure” – чистого, потому что свободного и необуловленного» [Комаровский, 2000, с. 203–204].

⁶ Boscobello – название виллы во Флоренции на виа Камерата, где жила его кузина Ольга Владимировна Комаровская (1870–1939) с мужем бароном Виктором фон Пелкеном, прусским офицером.

⁷ Ср., тем не менее, впечатления из другого путешествия, о котором он прежде писал из «Питера» Л. Е. Комаровской 14 сентября 1901 г.: «Я еще не рассказал тебе о том, что мы были целый день в Дрездене, который нам очень, очень понравился. Картинная галерея совсем оправдала свою репутацию. Мы восхищались, как нигде» [Комаровский, 2000, с. 138].

го пункта «Канва биографии», основанная, в частности, на документах личных собраний, сообщает: «1901, ноябрь – декабрь – Проводит в лечебнице г. Бари (Швейцария)» (*Василий Комаровский*. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. СПб., 2000. С. 523); в Швейцарии города с таким названием нет – имеется ли в виду итальянский Бари (тогда итальянский маршрут Комаровского, восстанавливаемый из его стихов и единогласно признанный воображаемым, оказывается вполне вероятным)? Или петербургская клиника душевных болезней А. Э. Барй? ⁸

Конечно, первый из этих вынужденных выездов за границу на лечение, как и указано в упомянутой «Канве биографии» [Комаровский, 2000, с. 522], приходится на осень 1893 г., когда поэт провел два с лишним месяца на границе Франции и Швейцарии в бальнеологической лечебнице городка Дивон-ле-Бэн (Divonne-les-Bains). Оттуда он послал нежное письмо, фрагмент которого сохранился в семейном архиве Комаровских:

Divonne
30/11
1893.

Дорогой папа!

Теперь отсюда многие уехали, а также почти все мальчики, с которыми я играл прежде. Недавно приехали сюда два мальчика американца, с ними я познакомился и часто играю. Мы много гуляем – на днях были в каменоломне <sic!>, где я нашел несколько красивых камней. Грецкие орехи уже поспели, я их покупал, они очень вкусны.

Продолжаю бром и души, судороги теперь очень слабы и редки. Надеюсь, что Юша и Володя <братья Комаровского. – А. У.> поехали к тете... ⁹

Каким бы заманчивым ни казалось предположение о пересечении им швейцарской границы для дальнейшего путешествия вниз по Аппенинскому полуострову, «Итальянские впечатления» Комаровского так и остались умозрительными, сложившимися из перечтений соответствующих Ваедекер'ов, потом, наверное, «Искусства Северной Италии» (1909) Коррадо Риччи и, совершенно несомненно, значимого труда Вальтера Пэйтера (Патера) «Ренессанс: Этюды об искусстве и поэзии» (1893) ¹⁰. Именно в этой книге Пэйтер, пусть мимоходом, но без экивоков признал полотно Тинторетто неотъемлемой составляющей собственно художественной традиции Венеции, несравнимой ни с какой другой и названной им «Школа Джорджоне».

⁸ См. и далее: «В 1902 году он проводит каникулы в Финляндии, в 1902 году – лето и осень в Divonne-les-Bains на французско-швейцарской границе; осень 1905-го – в Германии; весну 1908-го – в австрийском Мильштатте в нескольких десятках километров от итальянской границы (ехал через Вену); большая часть этих путешествий документирована более чем скудно» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 721–722].

⁹ Письмо хранилось у А. В. Комаровской (Москва). Публикуется здесь по фотокопии.

¹⁰ Другим примером «Италии на дому» служит признание в письме к Л. Е. Комаровской 24 октября 1900 г. из Петербурга: «Жизнь моя идет очень гладко, квартира <в Косом переулке. – А. У.> прелестная, со мной очень милы, множество новых знакомств и т. д. Университет посещается, хотя и не так усердно, как в начале. На днях надоумился и взял абонемент в итальянскую оперу, которая будет здесь с января (твой осенний подарок очень при этом пригодился)» [Комаровский, 2000, с. 137].

Тонкий и внимательный читатель, «примерный царскосёл» Комаровский не мог упустить такого категорического определения. Именно поэтому в третьем стихотворении его цикла, которому предпослан эпитафия из «Чистилища» (8: 5), появляется Джорджоне, однако без прямой отсылки к какому бы то ни было из его полотен. Упоминание его имени здесь – нечто общее, что передает интимное впечатление от его творчества как *oeuvre* и от обозначенной Пэйтером «школы» венецианской живописи:

Вспорхнула птичка. На ветвистой кроне
Трепещет солнце. Легкий кругозор,
И перелески невысоких гор,
Как их божественный писал Джорджоне.

Из райских тучек сладостный кагор
Струится в золотистом небосклоне,
И лодочник встает в неясном звоне,
И шевелится медленно багор.

[Комаровский, 2000, с. 65] ¹¹.

Определяя особенности «Школы Джорджоне», т. е. художественной практики в Венеции эпохи Ренессанса, Пэйтер называет в качестве ее отличительного признака технику рисунка, которая отнюдь не означает «техничность» процесса живописного воспроизведения действительности. Напротив, поясняя свое определение, он отмечает, что венецианским мастерам свойственно «обладание художественным даром, изобретательным, по-настоящему творческим обращением с чистой линией и цветом, <...> которое при этом остается достаточно независимым по отношению к безусловно поэтическому сюжету, который он <этот художнический дар. – А. У.> неизменно сопровождает» ¹²:

It is the *drawing* – the design projected from that peculiar pictorial temperament or constitution, in which, while it may possibly be ignorant of true anatomical proportions, all things whatever, all poetry, all ideas however abstract or obscure, float up as visible scene or image: it is the *colouring* – that weaving of light, as of just perceptible gold threads, through the dress, the flesh, the atmosphere, in Titian's *Lace-girl*, that staining of the whole fabric of the thing with a new, delightful physical quality. This *drawing*, then – the arabesque traced in the air by Tintoret's flying figures, by Titian's forest branches; this *colouring* – the magic conditions of light and hue in the atmosphere <...>: these essential pictorial qualities must first of all delight the sense, delight it as directly and sensuously as a fragment of Venetian glass; and through this delight alone become the vehicle of whatever poetry or science may lie beyond them in the intention of the composer [Pater, 1893, p. 103–104].

Что касается непосредственных «впечатлений» от воображаемой Венеции, то здесь поэту главным подспорьем послужил, без предположительных вариантов, многогомоник «Сочинений» другого викторианца Джона Рёскина, печатавшийся

¹¹ См. также мои не слишком уверенные комментарии к циклу «Итальянские впечатления»: [Комаровский, 2000, с. 473–476]. Однако других, более состоятельных рассуждений на эту тему тогда просто не было.

¹² “... [T]he possession of the pictorial gift, that inventive or creative handling of pure line and colour, which <...> is quite independent of anything definitely poetical in the subject it accompanies” [Pater, 1893, p. 103].

в Нью-Йорке, на протяжении нескольких лет, начиная с 1900 г. Первые выпуски этого издания присутствовали в библиотеке братьев Комаровских¹³. В отличие от более сдержанного Пэйтера, Рёскин не скрывает своей любви к Тинторетто. “If Tintoret or Giorgione are at hand and ask us for a wall to paint, – признавался он в эссе «Светоч красоты»¹⁴, – we will alter our whole design for their sake, and become their servants...” [Ruskin, 1900a, 2nd pagination, p. 126]. В автобиографических записках о Венеции, получивших заглавие “Præterita” Рёскин высказался еще откровеннее: “I had no time then to think of the new power, or its meanings; my days were overweighted already. Every morning, at six by the Piazza clock, we were moored, Harding and I, among the boats in the fruit-market; then, after eight o’clock breakfast, he went on his own quest of full subjects, and I to the Scuola di San Rocco, or wherever else in Venice there were Tintorets” [Ruskin, 1900b, vol. II, p. 112]¹⁵.

Вместе с другими художниками «Школы Джорджоне» Тинторетто становится для Рёскина необходимой ступенью, ведущей от изучения художественной жизни города, к построению не «фальшивой», а подлинной истории Венеции на рубеже двух эпох: “I must here, in advance, tell the general reader that there have been, in sum, three centers of my life’s thought: Rouen, Geneva, and Pisa. All that I did at Venice was by-work, because her history has been falsely written before, and not even by any of her own people understood; and because, in the world of painting, Tintoret was virtually unseen, Veronese unfelt, Carpaccio not so much as named, when I began to study them; something also was due to my love of gliding about in gondolas” [Ibid., vol. I, p. 127–128].

Однако именно Тинторетто служит викторианскому историку камертоном искусства Венеции и вдохновляет его на изучение города шаг за шагом, камень за камнем. Творческий порыв художника, воплощенный в его монументальных полотнах, представляется Рёскину подлинным проявлением *genius loci* накануне драматического упадка мастерства здешних живописцев: “But Tintoret swept me away at once into the ‘mare maggiore’ [the wider sea] of the schools of painting which crowned the power and perished in the fall of Venice; so forcing me into the study of the history of Venice herself; and through that into what else I have traced or told of the laws of national strength and virtue” [Ibid., vol. II, p. 111].

Ренессанс был уже пройденным этапом, но барокко еще не началось – именно этот размытый в своих границах «промежуток» в истории искусства Италии и определяет «стиль» Тинторетто. Наследуя технике рисунка Леонардо да Винчи, художник подхватывает «затемненное» изображение у Тициано Вечелио и на основании этих двух составляющих, изобретает и доводит до совершенства «тёмную» живопись, где даже самые банальные библейские сюжеты оказываются

¹³ Летом 2001 г. Антонина Владимировна Комаровская, дочь художника и племянница поэта, показывала мне эти томики в своей квартире в Замоскворечье.

¹⁴ “The Lamp of Beauty”, четвертая глава книги «Семь светочей архитектуры» (“The Seven Lamps of Architecture”; 1849).

¹⁵ Рёскин упоминает здесь художника Джеймса Даффилда Хардинга (J. D. Harding; 1798–1863), своего учителя рисования с 1841 г., который присоединился к путешествию в Бавено и с которым он в сентябре 1845 г. прибыл в Венецию. “Ruskin had planned to spend two weeks in Venice, but postponed his departure twice, and eventually stayed for five weeks” [Quill, 2015, p. 28]. Рёскин писал о творчестве Хардинга в своем фундаментальном пяти-томнике «Современные художники» (“Modern Painters”; 1843–1860).

неожиданно погруженными в состояние глубокой драмы. Безусловно, что Тинторетто пытается сравняться со своим венецианским соперником в монументальности, но, в отличие от Тициана, он не штампует художественные «сюжеты». Именно его Комаровский выбирает из всех мастеров живописи для своего венецианского стихотворения в «Итальянских впечатлениях».

В открывающем цикл «Утром проснулся рано / Поезд в горной стране...» заложено предвкушение Серениссимы, где путешественнику предстоит увидеть дворец Ка д'оро, лагуну, каналы и услышать «вечером пенье» гондольеров:

Знаю – увижу скоро
Древних церквей виссон.
Кружевом Casa d'oro
Встанет солнечный сон.
Вечером пенье. Длится
Радости краткий хмель.
Море. Сердце боится:
Поздний страшен апрель.
[Комаровский, 2000, с. 62].

В отличие от первых двух стихотворений «Итальянских впечатлений», написанных Комаровским в 1912 г., следующее за ними «Вспорхнула птичка. На ветвистой кроне...» помечено уже 1913-м и становится для всего цикла хронологически переломным. Это не столько прощание с Венецией, сколько набор воспоминаний о ней, или скорее припоминание увиденного, некие общие впечатления, которые только намекают на город именем Джорджоне, фигурой гондольера, «встающей в неясном звоне», и «марево лагун», в которое падает солнце, «перегорев, как уголь».

Непосредственно как *locus solus* Венеция является только во втором стихотворении цикла, которое, таким образом, выступает центральным среди «впечатлений» Комаровского о северной Италии. Это подчеркивают и концовка первого стихотворения цикла – «Северный горький чад...» [Комаровский, 2000, с. 63], – и строка «Я с севера пришел, жестокий гун<n>...» [Там же, с. 65] в третьем. Второе же стихотворение «Итальянских впечатлений» воссоздает Венецию Тинторетто, и за счет такой композиции Комаровский добивается пластического эффекта – как будто его цикл открывается живописным триптихом¹⁶:

“Je montai l’escalier d’un pas lourd et pèsant”.
Théophile Gautier

Пылают лестницы и мраморы нагреты,
Но в церковь и дворец иди, где Тинторетты
С багровым золотом мешают желтый лак,
И сизым ладаном налит полумрак¹⁷.

¹⁶ Комаровский как будто отвечает на заявление знаменитого городского фланёра Леона-Поля Фарга в его книге «Парижский пешеход»: «Вдохновение в искусстве производит на меня впечатление пароксизма легкости. <...> литература как искусство интересует меня лишь в той мере, в какой она изобразительна» [Фарг, 2004, с. 97–98].

¹⁷ Ср. не лишнее плагиата переименование первого катрена стихотворения Комаровского у одного советского литератора: «Жаль только, что он создан для зевак, / Ты хочешь

Там в нише расцвела хрустальная долина
И с книгой, на скале, Мария Магдалина.
Лучи Спасителя и стол стеклянных блюд.
Несут белеющее тело, ждет верблюд:
Разрушила гроза последнюю преграду,
Язычники бегут от бури в колоннаду
И блеск магический небесного огня
Зияет в воздухе насыщенного дня.
[Комаровский, 2000, с. 64].

Это стихотворение написано 6-стопным ямбом с парными клаузулами: каждое двустопишие с женскими окончаниями сменяется двумя стихами с мужскими¹⁸. Плавающая цезура обеспечивает дифференцированный ритм стихотворения: в первой строке она дактилическая, во второй – мужская, в третьей и четвертой – дактилическая, в пятой, шестой и седьмой – мужская, в восьмой – дактилическая, в девятой и десятой – мужская, и в двух последних строках – снова дактилическая, что придает коде стихотворения тот ритм, который звучит, по замечанию М. Л. Гаспарова, не «чётко и сухо», а «более изысканно и гибко» [Гаспаров, 1993а, с. 90]¹⁹. При этом Барри Шерр обращал внимание на то, что это один из излюбленных метров поэта и «из ямбических размеров Комаровский к 6-стопному ямбу обращается гораздо чаще, чем его современники. Более того, эти 6-стопные ямбы написаны преимущественно александрийским стихом (т. е. с зарифмованными парами альтернирующих мужских и женских рифм – *ААббВВгг...*), который в ту пору уже устарел. Так, статистика произведений свидетельствует о некоторых архаических тенденциях в его стихе» [Шерр, 2000, с. 230]²⁰. Всего 6-стопным ямбом Комаровский написал 10 стихотворений, или 366 стихотворных строк [Там же, с. 237].

Встраивая шестое в цикле римское стихотворение «Как древле – к сёлам Анатолии / Слетались предки-казаки...» в контекст семантических ассоциаций другого метра – 4-стопного ямба с дактилическими и мужскими окончаниями²¹, М. Л. Гаспаров предлагает следующее стиховедческое обоснование:

превратиться в каплю света, / Что ж, уличный, безвестный Тинторетто / Мгновенно навешивает невечный лак» (Вс. Азаров. «Пока не утро») (с. 187).

¹⁸ М. Л. Гаспаров отмечал, что «в 1880–1925 гг. доля шестистопного ямба еще держится около 10,5 % (у символистов и акмеистов – выше; у футуристов и пролетарских поэтов – ниже, 1,5 % и 4 %), а затем разом падает до 2 % и ниже; сейчас этот размер можно считать неупотребительным» [Гаспаров, 1974, с. 56].

¹⁹ Ср. утверждение М. Л. Гаспарова: «В применении к 6-ст. ямбу освоение дифференцированного ритма означало четкое ощущение разницы между мужской цезурой с ее архаической строгостью XVIII в. и дактилической цезурой с ее послепушкинской зыбкой гибкостью» [Гаспаров, 1984, с. 229].

²⁰ При этом, как поясняет дальше Б. Шерр, «в других отношениях он предвосхищает последующее направление развития русского стиха: например, доля 5-стопного ямба у Комаровского более типична для поэтов следующего поколения, нежели его современников» [Шерр, 2000, с. 230]. Именно в этом проявляется «скрытое новаторство» Комаровского, вынесенное автором в заглавие его замечательной статьи. Об этом феномене его творчества в контексте поэтики русского модернизма см. специальную работу: [Устинов, 2004].

²¹ Ср.: [Гаспаров, 1998, с. 623]. Впервые разговор об этом стихотворении, отмеченном неторопливым «прохождением» лирического героя от Капитолия вниз, к набережной Тибра, возник на соответствующем занятии курса «Античность в русской поэзии XX века»

Толчком к осмыслению была сама фиктивность «Итальянских впечатлений»: Комаровский писал их по воображению, сидя в Царском Селе и мучась психической болезнью; таким образом, собственные «шаги» стали для него художественным объектом, обросли историческими ассоциациями и т. д. Образцом для Комаровского был Брюсов: в цитированном стихотворении это подчеркнуто эпиграфом из его только что напечатанного «Как Цезарь жителям Алезии / К полям все выходы закрыл, / Так Дух Забот от стран поэзии / Всех, в век железный, отградил...» (с намеком на собственную отгражденность от Италии). <...> Отсюда оставался один шаг до любовно-туристических стихов Цветаевой [Гаспаров, 1998, с. 631–632].

Хорошо известно, что М. Л. Гаспаров описывал семантический ореол избранного им стихотворного размера как состоящий не из одной темы, а из набора тем, ассоциирующихся с метром, подобно тому, как лингвисты описывают семантику слова через набор сем. В отличие от рассмотренного здесь 4-стопного ямба с ярко выраженным набором семантических ассоциаций, четких тем для 6-стопного ямба найти не удастся. Однако, принимая во внимание, что Комаровский метрически ориентировался, конечно же, на другую эпоху, на «ямб, парящий в лирике XVIII в.», в частности на «шестистопник посланий и элегий» [Гаспаров, 1974, с. 53], семантическое наполнение стихотворения «Пылают лестницы и мраморы согреты...» заставляет, в данном случае, предположить дополнительную тему, а именно тему «прохождения» по «камням Венеции».

Шестистопный ямб здесь подчеркивает решительность путешественника в городе, лишенном любого вида *carrozza*, в городе, который можно постичь не «ленивою походкою» [Комаровский, 2000, с. 68], а только уверенными шагами по *zattere*, на которые выходят дворцы, и *campo*, выложенные для венецианских церквей, как Мадонна дель'Орто на Кампо дель'Орто. Римская вальяжность 4-стопного ямба в венецианском стихотворении Комаровского предваряется откровенной решимостью ямба 6-стопного – найденный для этого города ритм исчисляется стремлением «самолюбивого скромного пешехода» увидеть, как можно больше. Впрочем, эта решительность человека, который знает, что никогда не осядет под ногами «камни Венеции», на самом деле поверяется опытом изысканного путешественника. Например, шаги Комаровского от «дворца до церкви, где Тинторетты» соответствуют ритму прогулки Юрия Николаевича по Новосибирску, как это описал Виктор Иванів: «Ю. Н. Чумаков идет мимо консерватории, мимо улицы Революции, мимо “Водника”, мимо статуи “Ленина, играющего в свайку”, словно кланяясь низко, похожий на Наполеона в старости, не подмигнет, не узнает, идет, как семь стариков» [Иванів, 2012, с. 49].

«Дворец» в венецианском стихотворении Комаровского – это, разумеется, Palazzo Ducale, где чувствуется доминирующее присутствие Тинторетто. Патриция Фортини Браун в ее замечательной монографии дает, пожалуй, наиболее выразительное описание грандиозного полотна художника «Рай», напоминающее об экспликациях творческого экстаза, запечатленного мастерами искусства в своих работах. Попади он в Sala del Maggior Consiglio на самом деле, Комаровский, наверняка бы, нашел сходные слова, чтобы передать свое впечатление от увиденного в контексте «Искусства и жизни Венеции эпохи Ренессанса»:

(“Traditions of Classics in Russian Poetry of the early 20th Century”), который М. Л. Гаспаров читал осенью 1992 г. в Стэнфордском университете.

The politically most resonant room was the Great Council Hall, where all male members of the hereditary patrician order, numbering some 2,500 by the end of the sixteenth century, were entitled to attend weekly meetings every Sunday afternoon. <...> It was completely gutted by a devastating fire in 1577, but with tragedy came opportunity. Rebuilt on its original plan after the fire, the room was completely redecorated with paintings in an up-to-date style to suite the triumphalist rhetoric of the times.

The newly refurbished room was dominated by Jacopo Tintoretto's *Paradise*, a huge canvas that covered the entire east wall behind the tribunal where the doge sat with his councilors. Veronese had been awarded the commission in a competition, but died in 1588 before beginning the work, and Tintoretto obtained the job by default²². The painting was intended to replace a badly burned fresco of the Coronation of the Virgin painted in the fourteenth century by the Paduan artist, Guariento da Arpo (c. 1310–68/70). In the best tradition of Venetian conservatism, wherein artists were often admonished to “restore” and not to replace works of art, Tintoretto paid his respects to his predecessor. He too included a full panoply of saints and alluded to Venice's holy origins by framing the scene with the Virgin Annunciate and the Archangel Gabriel at the upper corners. But he offered a revision of the earlier work as well. Drawing heavily on Michelangelo's *Last Judgment* in the Sistine Chapel, he abjured the massive throne depicted by Guariento and packed all the hosts of heaven into a great cloudy space *that is without measure and depth* <курсив мой. – А. У.>. He thus cut them loose from earthly referents and, essentially brought the kingdom of Heaven into the Great Council Hall. At the very top of the angelic hierarchy in the center of the scene, the Virgin – a metaphor of Venice itself – kneels before Christ, illuminated by the radiant glow of his resplendent halo. The holy pair are attended by the Archangel Gabriel, who extends a spray of lilies in a further reference to the Annunciation, and the Archangel Michael, who holds the scales of Justice. Directly below them are the four evangelists – Mark, Luke, Matthew, and John – with saints and prophets filling the rest of the field. *The message was clear* <курсив мой. – А. У.>. In a supreme statement of the grandeur, power, and piety of one of the longest lasting republics in history, all the important decisions of state would be made under the auspices of Christ and the Virgin and with the inspiration of the heavenly hosts [Fortini Brown, 1997, p. 65–67]²³.

Одновременно Комаровский направляет своего лирического героя в Скуола Гранде ди Сан-Рокко, где еще сильнее, чем в Большой консульской зале Дворца Дожей, чувствуется значительность мастерства художника. В своей воображаемой Венеции, сложившейся из перечтений Рёскина и Baedeker'a²⁴, поэт, тем не менее, придерживается совершенно конкретного маршрута, который витиевато ведет от моста Риальто к «церкви, <...> где Тинторетты», – на самом деле, к не особо примечательному зданию с ничего не обещающим прямолинейным фасадом.

²² См. их совместное изображение, где Веронезе и Тинторетто оба играют на виоле да браччо (*viola da braccio*), а Тициан – на виоле да гамба (*viola da gamba*), в группе венецианских живописцев на знаменитом «полотне с ключом» (*à clef*) Паоло Веронезе «Свадебный пир в Кане Галилейской» (*Nozze di Cana*, 1563), ныне выставленной в Лувре [Fortini Brown, 1997, p. 104–105].

²³ См. там же фотографию Большого консульского зала с полотном Тинторетто: [Fortini Brown, 1997, p. 68–69].

²⁴ Скорее всего, новейшее на то время 14-е издание: *Karl Baedeker. Northern Italy*. Leipzig, London, and New York, 1913.

Лишь вступив внутрь Скуолы, можно всецело осознать грандиозность исполнения ее интерьера, где, кажется, просто невообразимо укрыться от «багрового золота» ее «Тинторетт», от незабвенного искусства этого мастера, явившегося на грани высокого Ренессанса и лишь начинающегося Барокко – на грани уже изведанных и проработанных, но еще не сложившихся форм нового времени. Здесь Тинторетто присутствует везде – на стенах, на потолках, на капталах, даже на расписанных им фундамента, или основаниях стен. «Время» и «вечность» – и порожденный ими непреодолимый, как сказал бы Умберто Эко, девиз *Memento mori* – в случае этого художника неотделимы друг от друга. И каждый запечатленный им сюжет имеет такое же непосредственное отношение к библейским сказаниям, как и к течению его каждодневной жизни в *parocchia Madonna del'Orto*, приходе семейства Тинторетто.

Чтобы оценить величие этого неповторимого локуса Венеции, обратимся вновь к книге Фортини Браун:

<...> in 1581, Francesco Sansovino saw the painting as the basis of the Scuola Grande di S. Rocco's prosperity: "<...> [it] finally became the richest confraternity of all." By Sansovino's time, Jacopo Tintoretto had completed the sumptuous decoration of the *piano nobile* of the Scuola Grande di S. Rocco with scenes from the Old and New Testaments. They lined the walls and were inserted in heavy gilded compartments on the ceilings. After painting the first canvas free of charge, Tintoretto joined the *scuola* and promised to devote the rest of his life to the pictorial embellishment of its meeting house. *Delivering three paintings a year* <курсив мой. – А. У.> on the feast day of St. Roch, he went on to decorate the walls of the ground floor in a campaign that eventually included *sixty canvases* <курсив мой. – А. У.>. The building as a whole can be considered one of the greatest decorative achievements of the entire Renaissance period [Fortini Brown, 1997, p. 101–102].

Центральное стихотворение венецианского триптиха «Итальянских впечатлений» Комаровский посвящает именно Тинторетто, выбрав его из всей палитры мастеров венецианской живописи. Для русского путешественника 1910-х гг. такой выбор был явно неожиданным, поскольку в туристском сознании художник оставался в тени Беллини²⁵, Веронезе²⁶, Тициана²⁷, Карпаччо²⁸ и Тьеполо²⁹.

²⁵ Ср. у Петра Бобринского: «Та в синем празднике весны / Беллини благодная гостя...» [Соболев, Тименчик 2019, с. 199] (далее в скобках указаны только номера страниц); у Валерия Брюсова в стихотворении «Лев святого Марка» (1902): «И в святые дни Беллини / Ты над жизнью мировой / Так же горд стоял, как ныне / Над развенчанной страной...» (с. 203); у Владимира Злобина в стихотворении «Венеция»: «Когда же пальцы тонкого Беллини / Сжимали кисти бережно и плотно, – / Какой восторг рождающихся линий / Узнали обнаженные полотна» (с. 267); в одноименном стихотворении Оскара Лещинского: «Желто-синий / Город линий – / Храм Джиовани Беллини, / Храм великого Беллини / Серебристого творца» (с. 318); наконец, у Кирилла Померанцева в его «Венеции»: «Зачем захотелось Беллини / Тосканские ночи забыть, / И музыкой красок и линий / Неверье свое подменить...» (с. 359).

²⁶ См. серию венецианских стихотворений Владимира Эльснера, два из которых названы именами живописцев – «Тициан» и «Веронез», – которые снова появляются в стихотворении о Палаццо Дожей, где уже трудно избежать и третьего художника: «Тускнеет нелюдимый Тинторетто. / Чернеют тени, как рубцы от ран. / И не хватает музыки и света, / Чтоб спорил с Веронезе Тициан» [Соболев, Тименчик 2019, с. 442–444].

²⁷ Ср. концовку стихотворения Сергея Вавилова «Венеция в полдень» (1909–1916):

«Смотрели в Венеции, главным образом, Тинторетто, – писал родителям 28 июня 1911 г. художник Владимир Фаворский, лишь подтверждая неконвенциональность внимания к художнику; – ужасно интересно, тем более что раньше на него не обращали внимания» [Соболев, Тименчик, 2019, с. 123]³⁰.

И покова путник ищет
У San Rosso, Тицианом
Замалёван где Джорджоне
Иль у San Pantaleone,
По палаццо старым рыщет.

[Соболев, Тименчик 2019, с. 212].

²⁸ См., например, в одноименных стихотворениях «Венеция» Сергея Соловьева: «Весь мир мучительных видений / Как будто навсегда исчез, / И над струями – точно тени – / Карпаччио и Веронез» («Венеция»); «Здесь Греции златые звуки / Впервые преданы станкам. / Здесь по роскошным потолкам / Блистает нега Тинторетто. <...> Я полюбил бесповоротно / Твоих старинных мастеров. / Их побледневшие полотна / Сияют золотом ковров, / Корон, кафтанов. Полны ласки / Воздушные, сухие краски / Карпаччио. Как понял он / Урсулы непорочный сон: / Рука, прижатая к ланите... / Невольно веришь, что досель / Безбрачна брачная постель...» [Соболев, Тименчик 2019, с. 392].

²⁹ См. в «Венеции» князя Д. Святополк-Мирского: «Звенит в воздухе “Santa Lucia”, / Город Джорджоне и Тьеполо! <...> О, город Тьеполо и Джорджоне!» [Соболев, Тименчик 2019, с. 378–379]. Ср. высказывание по поводу венецианских живописцев Генри Джеймса в его очерке «Венеция» (Исторический вестник. 1883. Т. 14. С. 592–593): «Назвав имена Карпаччо и Беллини, Тинторетто и Веронеза, затрагиваешь такую область, в которую очень трудно пускаться. Все, что можно было сказать об этих великих мастерах, уже было сказано – и весьма мало смыслу в отметке факта, что произведения их пришлись по вкусу и по сердцу еще одному путешественнику, записавшему по этому поводу в своем дневнике: “Сегодня, утром, был в Академии. ‘Вознесение’ Тициана мне очень понравилось”. Эта честная фраза, без сомнения, украшает не одну записную книжку и, без сомнения, дышит полною искренностью – но что поясняет она читателю? <...> Как это ни странно, но, знакомясь с Тицианом в Венеции, можно разочароваться в этом великом художнике; дело в том, что в его “приемном” городе собраны далеко не лучшие произведения этого художника – и с последними надо знакомиться в галереях Мадрида, Парижа, Лондона, Флоренции, Дрездена и Мюнхена. Другие художники, напротив, живут как бы только в одном заветном родном доме – таков, например, Тинторетто. Рядом с ним следует поставить Карпаччо и Беллини – они-то и представляют собой ослепительное трио венецианской живописи. Павла Веронеза можно видеть и восторгаться им и в других городах: в Венеции имеются великолепные образцы его кисти, но самые блестящие его творения в Париже и Дрездене» [Там же, 2019, с. 523–524].

³⁰ Разумеется, для знатоков итальянской культуры Тинторетто занимал заслуженное положение в венецианской художественной иерархии. Так, например, Нина Петровская пусть и несколько экзальтированно писала в очерке «Мертвый город (Письмо из Венеции)» (1908): «Скользят жадные взгляды по сказочным плафонам Тинторетто, ощупывают гигантские полотна Веронезе, сладострастно меркнут над Тицианом, и быстрые сапоги на толстых подошвах бегут дальше по залам, коридорам, по холодным каменным плитам, еще не забывшим чью-то торжественно медленную поступь. <...> Потом темнеет <...>. Закутались в мрак, почернели бессонные стекла дворцовых окон, зловеще-бездонным кажется канал у Моста Вздохов. Кто ходит теперь по пустым гулким залам? Кто ломает бледные руки под сказочными плафонами Тинторетто? О чем задумались усопшие дожи на почерневших холодных полотнах?» [Петровская, 2014, с. 397]. В другое время и в совершенно другом месте она снова вспомнила о художнике, оценивая прозу одного из новых писате-

Именно так, передав в стихотворении «Пылают лестницы и мраморы согреты, / Но в церковь и дворец иди, где Тинторетты...» Венецию через полотна самого значимого для этого города живописца, Комаровский достигает в своем стихотворении “The Speorg Note”, высшей точки поэтического мастерства.

Список литературы

Анненский И. Ф. Античный миф в современной французской поэзии. (Извлечено из журнала «Гермес» за 1908 год, № VII, VIII, IX и X). СПб.: Тип. В. Д. Смирнова, 1908. 40 с.

Анненский И. Книги отражений / Изд. подгот. Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. В. Федоров. М.: Наука, 1979. 680 с.

Ахмадулина Б. Венеция моя; «Поздней весны польза-обнова...»; Гроза в Малевке; Ивановские припевки // Лит. газета. 1989. № 6 (5228), 8 февр. С. 6.

Ахмадулина Б. Ларец и ключ. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. 64 с.

Б<ахрах> А. Памяти Анны Присмановой // Мосты: Литературно-художественный и общественно-политический альманах. 6. München: Изд-во Центрального объединения политических эмигрантов из СССР (ЦОПЭ), 1961. С. 365–368.

Берберова Н. Н. Курсив мой: Автобиография. М.: Согласие, 1996. 734 с.

Богомолов Н. А. История одного замысла // Русская речь. 1989. № 5. С. 38–47.

Брюсов В. МЕА. Собрание стихов 1922–1924. М.: ГИЗ, 1924. 107 с.

Брюсов В. Жан Мореас. Некролог // Русская Мысль. 1910. Кн. V (май). С. 204–206.

Волошин М. Суриков (Материалы для биографии) // Аполлон. 1916. № 6–7. С. 40–63.

Вяземский П. А. В дороге и дома. Собрание стихотворений князя П. А. Вяземского. М.: В тип. Бахметева, 1862. 420 с.

Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. 488 с.

Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Наука, 1984. 320 с.

Гаспаров М. Л. Русский стих 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М.: Высш. шк., 1993а. 272 с.

Гаспаров М. Л. Василий Комаровский, 1881–1914 // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. М.: Наука, 1993б. С. 687–689.

Гаспаров М. Л. В. А. Комаровский между Брюсовым и Блоком: к предыстории одного стихотворного размера // ПОЛУТРОПОН. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова / Отв. ред. Т. М. Николаева. М.: Индрик, 1998. С. 623–634.

Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М.: НЛЮ, 2000. 416 с.

лей: «Некоторые места его рассказов напоминают гигантские полотна Тинторетто, написанные словно в лихорадке, словно в вдохновенном бреде. Революция и война в их легендарно-чудовищных взрывах, грохот, гул, стон, проклятья, бушующий океан рук, ног, голов, тел – захват А. Малышкина огромен, дарование у него сильное, но и опасности на избранном пути неисчислимы» [Там же, с. 696].

Зельченко В. В. Бог над Венецией. К стихотворению В. Ф. Ходасевича «Интриги бирж, потуги наций...» // Кварта. 2022. № 1 (3). URL: http://quarta-poetry.ru/zelchenko_god_under_venicy/.

Иванів В. Чумной покемарь: Собрание прозы. New York: Ailuros Publ., 2012. 325 p.

Кирсанов С. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. М. Л. Гаспарова; сост. подгот. текста и примеч. Э. М. Шнейдермана. СПб.: Академический проект, 2006. 800 с. (Новая Библиотека поэта)

Коварский Н. Поэзия И. П. Мятлева // И. П. Мятлев. Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой / Вступ. ст. и сост. Н. А. Коварского. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 5–48. (Библиотека поэта. Большая серия)

Комаровский В. А. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии / Сост. И. В. Булатовский, И. Г. Кравцова, А. Б. Устинов; коммент. И. В. Булатовского, А. Б. Устинова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. 536 с., илл.

Кузьминский Константин К. и Ковалев Григорий Л. The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry / Антология новейшей русской поэзии у Голубой Лагуны. In 5 vols. Newtonville, Mass: Oriental Research Partners, 1980. Vol. 1. 604 p.

Кукин М., Лекманов О. О шести строках Осипа Манделштама // Литературный факт. 2016. № 1–2. С. 332–347.

Кукольник Н. Джулио Мости: Драматическая фантазия в четырех частях // Библиотека для чтения. СПб.: Тип. Э. Праца и К°, 1836. Т. 15. С. 7–194.

Кукольник Н. Джулио Мости: Драма в четырех частях, с Интермедией, в стихах (Написана в 1832–1833 гг.) // Сочинения Нестора Кукольника. Сочинения драматические I. СПб.: Тип. И. Фишона, 1851. С. 349–565. (Полное собрание сочинений русских авторов)

Лосев Л. Тайный советник. Стихотворения. Tenafly, NJ: Эрмитаж, 1987. 119 с.

Лосев Л. Новые сведения о Карле и Кларе: Третья книга стихов. СПб.: Пушкинский фонд, Журнал «Звезда», 1996. (Серия «Автограф»). 72 с.

Лосев Л. Как я сказал. Шестая книга стихотворений. СПб.: Пушкинский фонд, 2005. 60 с.

Лосев Л. Говорящий попугай. Седьмая книга стихотворений. СПб.: Пушкинский фонд, 2009. 40 с.

Маккавейский В. Стилос Александрии. Сонеты и поэмы. Athènes; Kiev: Edition K-D-Pappadopoulos, 1918. 72 с.

Маккавейский В. Избр. соч. / Ред. и сост. В. Кравец, С. Руссова. Киев: Знание, 2000. 280 с.

Манделштам Р. Стихотворения / Сост. Р. Васми, О. Котельников. СПб.: Изд. Чернышева, 1997а. 160 с.

Манделштам Р. Стихотворения / Сост. А. Крестовиковский, О. Бараш. Томск: Водолей, 1997б. 192 с.

Мореас Жан. Стихи. Гомель: Изд-во «Века и Дни», 1919. 16 с.

Мохова-Лосева Н. Блокадное детство // Звезда. 2013. № 9. С. 150–161.

Обатнин Г. «Тайна Вячеслава» (Из истории писательского интереса к В. Иванову) // Emigrantica et cetera: К 60-летию Олега Коростелева / Ред.-сост. Е. Пономарев, М. Шруба. М.: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2019. С. 100–134.

Петровская Н. И. Разбитое зеркало: Проза. Мемуары. Критика / Сост. М. В. Михайловой. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2014. 976 с.

Пильщиков И., Устинов А. Виктор Шкловский в ОПОЯЗе и Московском Лингвистическом Клубе (1919–1921 гг.) // Wiener Slavistisches Jahrbuch. 2018. Bd. 6 (Neue Folge). S. 176–206.

Пушкин А. «Город пышный, город бедный...» // Северные Цветы на 1829 год. СПб.: В тип. Департ. Народ. Просвещ., 1828. С. 134. <Отдел «Поэзия»>.

Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. М.: Наука, 1993. 784 с.

Русские поэты XX века: Материалы для библиографии / Сост. Л. М. Турчинский. (Studia poetica). М.: Знак, 2007. XIV+706 с.

Сельвинский И. Лувр // Сов. Украина. 1966. № 10. С. 29.

Сельвинский И. Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. лит., 1971. Т. 1: Стихотворения. 702 с.

Соболев А. Л. Летейская библиотека: биографические очерки (Летейская библиотека: очерки и материалы по истории русской литературы XX века. <Т.> I). М.: Трутень, 2013. 496 с.

Соболев А., Тименчик Р. Венеция в русской поэзии: Опыт антологии. 1888–1972. М.: НЛО, 2019. 1104 с.

Соловьев С. М. Собрание стихотворений / Сост., подгот. текста и примеч. В. Скрипкиной. М.: Водолей, 2007. 856 с. (Серебряный век. Παράλληλων)

Тэ М., Левит Теодор. Содружество «Флейты Ваграма». М.: <1921>. 28 с. – Стеклографированное изд.

Устинов А. Б. Поэтические прогулки Василия Комаровского, или Частный случай «Антиномичности поэтики русского модернизма» // В. Я. Брюсов и русский модернизм. Сб. ст. / Ред.-сост. О. А. Лекманов. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 92–131.

Устинов А. Венецианский роман Владислава Ходасевича // Vademesum: К 65-летию Лазаря Флейшмана / Сост. и ред. А. Устинов. М.: Водолей, 2010. С. 92–116.

Устинов А. Б. Из литературного быта 1920-х годов: круг журнала «Гермес» // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1. С. 291–372. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-291-372

У<шаков> Н<иколай>. Киев и его окрестности // Ветер Украины. Альманах Ассоциации революционных русских писателей «АРП». Кн. первая. Киев: АРП, 1929. С. 120–133.

Фарг Леон-Поль. Парижский прохожий. Аполлинер Гийом. Слоняясь по двум берегам. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. 360 с.

Ходасевич В. Ф. Собр. соч. / Под ред. Джона Мальмстада и Роберта Хьюза. Ann Arbor: Ardis, 1983. Т. 1: Стихотворения. 487 р.

Ходасевич В. Ф. Собр. соч. / Под ред. Джона Мальмстада и Роберта Хьюза. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1990. Т. 2: Статьи и рецензии 1905–1926. 575 р.

Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М.: Согласие, 1997. Т. 4: Некрополь. Воспоминания. Письма. 744 с.

Ходасевич Вл. Камер-фурьерский журнал / Подгот. текста О. Р. Демидовой. М.: Эллис Лак 2000, 2002. 480 с.

Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 8 т. / Сост., подгот. текста, коммент. Дж. Малмстада и Р. Хьюза. М.: Р. п., 2009. Т. 1: Полное собрание стихотворений. 648 с.

- Цивьян Т. В. К рецепции Италии в русской поэзии начала XX века: Комаровский // Италия и славянский мир. Советско-итальянский симпозиум in honorem Professore Ettore Lo Gatto: Сб. тез. / АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики. М., 1990. С. 90–94.
- Шенгели Г. Планер: Стихи. М.: ГИХЛ, 1935. 208 с.
- Шервинский С. Лирика. Стихи об Италии. М.: Изд. автора, 1924. 54 с.
- Шервинский С. В. Стихотворения. Воспоминания / Сост. Е. С. Дружинина. Томск: Водолей, 1997. 320 с.
- Шерр Барри. Скрытое новаторство: метрика, строфика, ритмика В. А. Комаровского // Онтология стиха: Сб. ст. памяти Владислава Евгеньевича Холшевникова / Под ред. Е. В. Хворостьяновой. СПб.: Филол. факультет СПбГУ, 2000. С. 228–244.
- Эренбург И. Г. Стихотворения / Сост. и примеч. Г. А. Белой. М.: Сов. Россия, 1982. 176 с.
- Brodsky, 1992 – *Joseph Brodsky*. Watermark. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1992. 135 p.
- Fedelmente descritta da Carlo Ridolfi. Al serenissimo prencipe Francesco Erizzo, et all'eccellentissimo Senato Veneto. In Venetia: Appresso Guglielmo Oddoni. All'insegna della Sorte in Spadaria, MDCXLII [1642]. 96 p.
- Fortini Brown, 1997 – *Patricia Fortini Brown*. Art and Life in Renaissance Venice. (Perspectives). New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1997. 176 p.
- Hughes R. P. Khodasevich in Venice // For SK. In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky. Ed. by Michael S. Flier and Robert P. Hughes. Oakland, Ca: Berkeley Slavic Specialties, 1994. P. 145–162. (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts, vol. 33)
- Kulakowski *Sergiusz*. Pięćdziesiąt lat literatury rosyjskiej. 1884–1934. Warszawa: Księgarnia F. Hoesicka, 1939. 427 s.
- L'opera complete del Tintoretto / Presentazione di Carlo Bernari. Apparati critici e filologici di Pierluigi De Vecchi. Milano: Rizzoli Editore, 1978. 144 p.
- Moréas, 1886 – *Jean Moréas*. Les Cantilènes: Funérailles – Interlude – Assonances – Cantilènes – Le pur Concept – Histoires merveilleuses. Paris: Léon Vanier, éditeur des Modernes, 1886.
- Moréas, 1892 – *Jean Moréas*. Les Syrtes (1883–1884). Nouvelle edition. Paris: Léon Vanier, libraire-éditeur, 1892.
- Pater, 1893 – *Walter Pater*. The Renaissance. Studies in Art and Poetry: The 1893 Text / Ed. by Donald L. Hill. Berkeley; Los Angeles; London: Uni. of California Press, 1980. 490 p.
- Quill, 2015 – *Sarah Quill*. Ruskin's Venice: The Stones Revisited. Farnham, Surrey (UK): Lund Humphries, 2015. 256 p.
- Ruskin, 1900a – The Complete Works of John Ruskin. Vol. I: Poetry of Architecture. Seven Lamps of Architecture. New York: The Kelmscott Society Publishers, 1990. 454 p.
- Ruskin, 1900b – The Complete Works of John Ruskin. Vol. XXV: Præterita. Volumes I–III. New York: The Kelmscott Society Publishers, 1990. 564 p.

References

- Akhmadulina B. Larets i klyuch [Casket and key]. St. Petersburg, Pushkinskij fond, 1994, 64 p. (in Russ.)
- Akhmadulina B. Venetsiya moya; “Pozdnej vesny pol’za-obnova...”; Groza v Maleevke; Ivanovskie pripevki. *Literaturnaya gazeta* [Literary Newspaper], 1989, no. 6 (5228), February 8, p. 6. (in Russ.)
- Annensky I. F. Antichnyj mif v sovremennoj frantsuzskoj poezii (Iz vlecheno iz zhurnala “Germes” za 1908 god, № VII, VIII, IX i X) [Ancient myth in modern French poetry (Extracted from Hermes, 1908, Nos. VII, VIII, IX, and X)]. St. Petersburg, Tipografiya V. D. Smirnova, 1908, 40 p. (in Russ.)
- Annensky I. Knigi otrazhenij [The Book of reflections]. Prep. by N. T. Ashimbaeva, I. I. Podolskaya, A. V. Fedorov. Moscow, Nauka, 1979, 680 p. (in Russ.)
- B<ahrah> A. Pamyati Anny Prismanovoj. In: Mosty: Literaturno-khudozhestvennyj i obshchestvenno-politicheskij al’manakh. 6 [Bridges: Literary, artistic and socio-political almanac, 6]. München, Izd-vo Tsentral’nogo objedineniya politicheskikh emigrantov iz SSSR (COPE), 1961, pp. 365–368. (in Russ.)
- Berberova N. N. Kursiv moj: Avtobiografiya [Italics is mine: Autobiography]. Moscow, Soglasie, 1996, 734 p. (in Russ.)
- Bogomolov N. A. Istoriya odnogo zamysla. *Russkaya rech’* [Russian Speech], 1989, no. 5, pp. 38–47. (in Russ.)
- Brodsky, 1992 – Joseph Brodsky. Watermark. New York, Farrar, Straus & Giroux, 1992, 135 p.
- Bryusov V. Zhan Moreas. Nekrolog. *Russkaya Mysl’* [Russian Thought], 1910, Book V (May), pp. 204–206. (in Russ.)
- Bryusov V. MEA. Sobranie stikhov 1922–1924 [MEA. Collection of poems 1922–1924]. Moscow, GIZ, 1924, 107 p. (in Russ.)
- Erenburg I. G. Stikhotvoreniya [Poems]. Comp. and comment. by G. A. Belaya. Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1982, 176 p. (in Russ.)
- Farg Leon-Pol’. Parizhskij prokhozhiy. Apolliner Giyom. Slonyayas’ po dvum beregam [Parisian passerby. Apollinaire Guillaume. Walking along the two banks]. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2004, 360 p. (in Russ.)
- Fedelmente descritta da Carlo Ridolfi. Al serenissimo principe Francesco Erizzo, et all’eccellentissimo Senato Veneto. In Venetia: Appresso Guglielmo Oddoni. All’insegna della Sorte in Spadaria, MDCXLII [1642], 96 p.
- Fortini Brown, 1997 – Patricia Fortini Brown. Art and Life in Renaissance Venice. (Perspectives). New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1997. 176 p.
- Gasparov M. L. Russkij stikh 1890-kh – 1925-go godov v kommentariyakh [Russian verse of the 1890s – 1925 in the comments]. Moscow, Vysshaya shkola, 1993, 272 p. (in Russ.)
- Gasparov M. L. Vasily Komarovskiy, 1881–1914. Russkaya poeziya “serebryanogo veka”, 1890–1917: Antologiya [Russian poetry of the Silver Age, 1890–1917: Anthology]. Moscow, Nauka, 1993, pp. 687–689. (in Russ.)
- Gasparov M. L. Ocherk istorii russkogo stikha: Metrika. Ritmika. Rifma. Strofiika [Essay on the history of Russian verse: Metrics. Rhythm. Rhyme. Strophic]. Moscow, Nauka, 1984, 320 p. (in Russ.)

- Gasparov M. L. *Sovremennyj russkij stikh. Metrika i ritmika* [Modern Russian verse. Metrics and rhythm]. Moscow, Nauka, 1974, 488 p. (in Russ.)
- Gasparov M. L. *Zapisi i vypiski* [Notes and extracts]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2000, 416 p. (in Russ.)
- Gasparov M. L. V. A. Komarovskiy mezhdu Bryusovym i Blokom: k predystorii odnogo stikhotvornogo razmera. In: Nikolaeva T. M. (ed.). ПОЛЫТРОПОН. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова [ПОЛЫТРОПОН. To the 70th anniversary of Vladimir Nikolaevich Toporov]. Moscow, Indrik, 1998, pp. 623–634. (in Russ.)
- Hughes R. P. Khodasevich in Venice. In: For SK. In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky. Ed. by Michael S. Flier and Robert P. Hughes. Oakland, Ca, Berkeley Slavic Specialties, 1994, pp. 145–162. (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts, vol. 33)
- Ivaniv V. *Chumnoj pokemar'*: Sobranie prozy [Plague Pokémar: Prose Collection]. New York, Ailuros Publ., 2012, 325 p. (in Russ.)
- Khodasevich V. F. *Collected Works*. Eds. J. Malmstad and R. Hughes. Ann Arbor, Ardis, 1983, vol. 1: Poems, 487 p. (in Russ.)
- Khodasevich V. F. *Collected Works*. Eds. J. Malmstad and R. Hughes. Ann Arbor, Ardis Publishers, 1990, vol. 2: Articles and reviews 1905–1926, 575 pp. (in Russ.)
- Khodasevich V. F. *Collected works*. In 4 vols. Moscow, Soglasie, 1997, vol. 4: Ne-cropolis. Memories. Letters, 744 p. (in Russ.)
- Khodasevich V. F. *Collected works*. In 8 vols. Comp., prep. and comment. by J. Malmstad and R. Hughes. Moscow, R. p., 2009, 648 p. (in Russ.)
- Khodasevich V. F. *Kamer-fur'erskiy zhurnal* [Kamer-Furier magazine]. Prep. by O. R. Demidova. Moscow, Ellis Lak 2000, 2002, 480 p. (in Russ.)
- Kirsanov S. *Stikhotvoreniya i pojemy* [Poems]. Intr. by M. L. Gasparov; comp. and comment. by E. M. Shneiderman. St. Petersburg, Akademicheskij proekt, 2006, 800 p. (Novaya Biblioteka poeta). (in Russ.)
- Komarovskiy V. A. *Stikhotvoreniya. Proza. Pis'ma. Materialy k biografii* [Poems. Prose. Letters. Materials for the biography]. Comp. by I. V. Bulatovskiy, I. G. Kravtsova, A. B. Ustinov; comment. by I. V. Bulatovskiy, A. B. Ustinov. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2000, 536 p., ill. (in Russ.)
- Kovarskiy N. *Poeziya I. P. Myatleva*. In: I. P. Myatlev. *Stikhotvoreniya. Sensatsii i zamechaniya gospozhi Kurdyukovoj* [I. P. Myatlev. Poems. Sensations and remarks of Mrs. Kurdyukova]. Intr. and comp. by N. A. Kovarskiy. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1969, pp. 5–48. (Biblioteka poeta. Bol'shaya seriya) (in Russ.)
- Kukin M., Lekmanov O. O shesti strokakh Osipa Mandelshtama. *Literaturnyj fakt* [Literary Fact], 2016, no. 1–2, pp. 332–347. (in Russ.)
- Kukolnik N. *Dzhulio Mosti, Drama v chetyrekh chastyakh, s Intermediej, v stikhakh* (Napisana v 1832–1833 gg.). In: *Sochineniya Nestora Kukolnika. Sochineniya dramaticheskije I* [Works of Nestor Kukolnik. Dramatic Works I]. St. Petersburg, Tip. I. Fishona, 1851, pp. 349–565. (Polnoe sobranie sochinenij russkikh avtorov) (in Russ.)
- Kukolnik N. *Dzhulio Mosti, Dramaticheskaya fantaziya v chetyrekh chastyakh*. In: *Biblioteka dlya chteniya* [Library for Reading]. St. Petersburg, Tip. E. Pratsa i K^o, 1836, vol. 15, pp. 7–194. (in Russ.)
- Kulakowski Sergiusz. *Pięćdziesiąt lat literatury rosyjskiej. 1884–1934*. Warszawa, Księgarnia F. Hoesicka, 1939, 427 p. (in Pol.)

Kuzminsky Konstantin K., Kovalev Grigorij L. The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry. In 5 vols. Newtonville, Mass, Oriental Research Partners, 1980, vol. 1, 604 p. (in Russ.)

L'opera complete del Tintoretto. Presentazione di Carlo Bernari. Apparatii critici e filologici di Pierluigi De Vecchi. Milano, Rizzoli Editore, 1978, 144 p.

Losev L. Govoryashchij popugaj. Sed'maya kniga stikhotvorenij [Talking parrot. Seventh book of poems]. St. Petersburg, Pushkinskij fond, 2009, 40 p. (in Russ.)

Losev L. Kak ya skazal. Shestaya kniga stikhotvorenij [As I said. Sixth book of poems]. St. Petersburg, Pushkinskij fond, 2005, 60 p. (in Russ.)

Losev L. Novye svedeniya o Karle i Klare: Tret'ya kniga stikhov [New information about Karl and Clara: The third book of poems]. St. Petersburg, Pushkinskij fond, Zhurnal "Zvezda", 1996, 72 p. (Series "Avtograf") (in Russ.)

Losev L. Tajnyj sovetnik. Stikhotvoreniya [Privy Councillor. Poems]. Tenafly, NJ, Ermitazh, 1987, 119 p. (in Russ.)

Makkaveisky V. Selected works. Ed. and comp. by V. Kravets, S. Russova. Kiev, Znanie, 2000, 280 p. (in Russ.)

Makkaveisky V. Stilos Aleksandrii. Sonety i pojemy [Stylos of Alexandria]. Athènes, Kiev, Edition K-D-Pappadopulo, 1918, 72 p. (in Russ.)

Mandelstam R. Stikhotvoreniya [Poems]. Comp. by A. Krestovikovskiy, O. Barash. Tomsk, Vodolej, 1997, 192 p. (in Russ.)

Mandelstam R. Stikhotvoreniya [Poems]. Comp. by R. Vasmi, O. Kotelnikov. St. Petersburg, Chernyshev Publ., 1997, 160 p. (in Russ.)

Mokhova-Loseva N. Blokadnoe detstvo. *Zvezda [Star]*, 2013, no. 9, pp. 150–161. (in Russ.)

Moréas 1892 – Jean Moréas. Les Syrtés (1883–1884). Nouvelle ed. Paris, Léon Vanier, libraire-éditeur, 1892.

Moréas Jean. Stikhi [Poetry]. Gomel, Veka i Dni Publ., 1919, 16 p. (in Russ.)

Moréas, 1886 – Jean Moréas. Les Cantilènes: Funérailles – Interlude – Assonances – Cantilènes – Le pur Concept – Histoires merveilleuses. Paris, Léon Vanier, éditeur des Modernes, 1886.

Obatnin G. "Tajna Vyacheslava" (Iz istorii pisatel'skogo interesa k V. Ivanovu). Emigrantica et cetera: K 60-letiyu Olega Korosteleva [Emigrantica et cetera: On the 60th anniversary of Oleg Korostelev]. Ed. and comp. by E. Ponomarev, M. Shrubna. Moscow, Dmitry Sechin Publ., 2019, pp. 100–134. (in Russ.)

Pater, 1893 – Walter Pater. The Renaissance. Studies in Art and Poetry: The 1893 Text. Ed. by Donald L. Hill. Berkeley; Los Angeles; London, Uni. of California Press, 1980, 490 p.

Petrovskaya N. I. Razbitoe zerkalo: Proza. Memuary. Kritika [Broken mirror: Prose. Memoirs. Criticism]. Comp. by M. V. Mikhajlova. Moscow, B.S.G.-Press, 2014, 976 p. (in Russ.)

Pilshchikov I., Ustinov A. Viktor Shklovskiy v OPOYaZe i Moskovskom Lingvisticheskom Kruzhke (1919–1921 gg.). *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, 2018, Bd. 6 (Neue Folge), S. 176–206. (in Russ.)

Pushkin A. "Gorod pyshnyj, gorod bednyj...". In: Severnye Tsvety na 1829 god [Northern Flowers, 1829]. St. Petersburg, V tipografii Departamenta Narodnogo Prosveshcheniya, 1828, p. 134. <Otdel "Poeziya">. (in Russ.)

- Quill, 2015 – Sarah Quill. *Ruskin's Venice: The Stones Revisited*. Farnham, Surrey (UK), Lund Humphries, 2015, 256 p.
- Russkaya poeziya “serebrjanogo veka”, 1890–1917: Antologiya [Russian Poetry of the Silver Age, 1890–1917: An Anthology]. Moscow, Nauka, 1993, 784 p. (in Russ.)
- Selvinsky I. Collected works. In 6 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1971, no. 1: Poems, 702 p. (in Russ.)
- Selvinsky I. Luvr. *Sovetskaya Ukraina [Soviet Ukraine]*, 1966, no. 10, p. 29. (in Russ.)
- Shengeli G. Planer: Stikhi [Planer: Poems]. Moscow, GIHL, 1935, 208 p. (in Russ.)
- Sherr Barri. Skrytoe novatorstvo: metrika, strofika, ritmika V. A. Komarovskogo. In: Khvorostyanova E. V. (ed.). *Ontologiya stikha [Ontology of verse]*. Collection of articles in memory of Vladislav Evgenievich Kholshchevnikov. St. Petersburg, Filologicheskij fakul'tet SPbGU, 2000, pp. 228–244. (in Russ.)
- Shervinsky S. Lirika. Stikhi ob Italii [Lyrics. Poems about Italy]. Moscow, 1924, 54 p. (in Russ.)
- Shervinsky S. V. Stikhotvoreniya. Vospominaniya [Poems. Memories]. Comp. by E. S. Druzhinina. Tomsk, Vodolej, 1997, 320 p. (in Russ.)
- Sobolev A. L. Letejskaya biblioteka: biograficheskie ocherki (Letejskaya biblioteka: ocherki i materialy po istorii russkoj literatury XX veka. <T.> I) [Lethe Library: Biographical Essays (Lethe Library: Essays and Materials on the History of Russian Literature of the 20th Century. <Vol.> I)]. Moscow, Truten', 2013, 496 p. (in Russ.)
- Sobolev A., Timenchik R. Venetsiya v russkoj poezii: Opyt antologii. 1888–1972 [Venice in Russian Poetry: An Anthology Experience. 1888–1972]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2019, 1104 p. (in Russ.)
- Soloviev S. M. *Sobranie stikhotvorenij [Collection of poems]*. Comp., prep. and comment. by V. Skripkina. Moscow, Vodolej Publ., 2007, 856 p. (Serebryanjy vek. Παραλιπομένων). (in Russ.)
- Te M., Levit Teodor. *Sodruzhestvo “Flejty Vagrama” [Commonwealth “Flutes of Wagram”]*. Moscow, <1921>. 28 p. <Steklografirovannoe izd.> (in Russ.)
- Ruskin, 1900a – *The Complete Works of John Ruskin. Vol. I: Poetry of Architecture. Seven Lamps of Architecture*. New York: The Kelmscott Society Publishers, 1990. 454 p.
- Ruskin, 1900b – *The Complete Works of John Ruskin. Vol. XXV: Præterita. Volumes I–III*. New York: The Kelmscott Society Publishers, 1990. 564 p.
- Tsiviyan T. V. “Umopostigaemaya Italiya” Komarovskogo. In: Komarovskiy V. A. *Stikhotvoreniya. Proza. Pis'ma. Materialy k biografii [Poems. Prose. Letters. Materials for the biography]*. Comp. by I. V. Bulatovsky, I. G. Kravtsova, A. B. Ustinov; comment. by I. V. Bulatovsky, A. B. Ustinov. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2000, pp. 443–433. (in Russ.)
- Tsiviyan T. V. K retseptsii Italii v russkoj poezii nachala XX veka: Komarovskiy. In: *Italiya i slavyanskij mir. Sovetsko-ital'yanskij simpozium in honorem Professore Ettore Lo Gatto [Italy and the Slavic world. Soviet-Italian symposium in honorem Professore Ettore Lo Gatto]*. Collection of abstracts. Moscow, AN SSSR, Institut slavyanovedeniya i balkanistiki, 1990, pp. 90–94. (in Russ.)
- Turchinsky L. M. (comp.). *Russkie poety XX veka: Materialy dlya bibliografii [Russian poets of the 20th century: Materials for bibliography]*. Moscow, Znak, 2007, XIV + 706 p. (Studia poetica) (in Russ.)

К 100-летию со дня рождения Юрия Николаевича Чумакова

U<shakov> N<ikolaj>. Kiev i ego okrestnosti. Veter Ukrainy. Al'manakh Assotsiatsii revolyutsionnykh russkikh pisatelej "ARP" [Wind of Ukraine. Almanac of the Association of Revolutionary Russian Writers "ARP"], kn. pervaya. Kiev, ARP, 1929, pp. 120–133. (in Russ.)

Ustinov A. Venetsianskij roman Vladislava Khodasevicha. In: Ustinov A. (comp. and ed.). Vademecum: K 65-letiyu Lazarya Fleishmana [Vademecum: On the 65th anniversary of Lazar Fleishman]. Moscow, Vodolej, 2010, pp. 92–116. (in Russ.)

Ustinov A. B. On Literary Environment of the 1920s: The Circle of *Hermes*. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, pp. 291–372. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-291-372

Ustinov A. B. Poeticheskie progulki Vasiliya Komarovskogo, ili Chastnyj sluchaj "Antinomichnosti poetiki russkogo modernizma". In: Lekmanov O. A. (ed., comp.). V. Ya. Bryusov i russkij modernizm [V. Ya. Bryusov and Russian modernism]. Articles. Moscow, IWL RAS Publ., 2004, pp. 92–131. (in Russ.)

Voloshin M. Surikov (Materialy dlya biografii). *Apollon [Apollo]*, 1916, no. 6–7, pp. 40–63. (in Russ.)

Vyazemsky P. A. V doroge i dóma. Sobranie stikhotvorenij knyazya P. A. Vyazemskogo [On the road and at home. Collection of poems by Prince P. A. Vyazemsky]. Moscow, V tipografii Bakhmeteva, 1862, 420 p. (in Russ.)

Zelchenko Vs. V. Bog nad Venetsiej. K stikhotvoreniyu V. F. Khodasevicha "Intrigi birzh, potugi natsij...". *Kvarta [Quart]*, 2022, no. 1 (3). (in Russ.) URL: http://quarta-poetry.ru/zelchenko_god_under_venicy/.

Информация об авторе

Андрей Борисович Устинов, доктор филологических наук

Information about the Author

Andrei B. Ustinov, PhD, Dr. Hab.; Philologist

*Статья поступила в редакцию 19.07.2022;
одобрена после рецензирования 01.09.2022; принята к публикации 15.09.2022
The article was submitted 19.07.2022;
approved after reviewing 01.09.2022; accepted for publication 15.09.2022*