

ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ПЕРЕДАЧА И ПОЭТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ
ИТАЛЬЯНСКИХ ИМЕН И СЛОВ
В ПОЭЗИИ РУССКОГО СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА.
(ОБ ИТАЛЬЯНСКИХ СТИХАХ А. БЛОКА, Н. ГУМИЛЕВА
И М. КУЗМИНА)

В некоторых своих статьях Татьяна Владимировна Цивьян тщательно описывает черты русского поэтического изображения Италии и одновременно определяет поэтические характеристики русской Италии, русского поэтического маршрута по Италии как элемента итальянского текста («текст Италии») русской поэзии [см.: Цивьян 1990; Цивьян 1996; Цивьян 1997; Цивьян 2000].

В данной заметке я бы хотел лишь привести некоторые данные и соображения по поводу языкового, лексического материала («текст Италии») итальянского текста русской поэзии и, в частности, по формальной передаче и функциональной роли итальянизмов в итальянских циклах нескольких поэтов русского модернизма. Анализ проведен на примерах поэзии Александра Блока, Николая Гумилева и Михаила Кузмина.

Проблема формальной передачи и функционально-поэтической роли итальянизмов касается в первую очередь топонимов и личных имен. Каждый русский поэт, начиная уже с представителей русского романтизма, развивает собственный творческий подход к данной лексической категории и принимает собственные решения по их поэтическому применению на разных уровнях поэтического текста, от ритмико-метрических до тематических. Тенденция использования итальянских имен и топонимов в стиховых окончаниях, в рифменном ряду и на звуковом уровне, была свойственна еще русской романтической поэзии, но особенно активно ее стали развивать поэты русского модернизма.

В своей предыдущей статье мне приходилось уже указывать на роль итальянских топонимов в стихах Вяч. Иванова [Гардзонио]. Здесь, в связи с итальянизмами у Иванова, я бы хотел только подчеркнуть его безупречность и эрудицию в применении итальянских слов, а также характерную для него особенность включать в свои стихи итальянские слова и выражения на латинице и чаще всего в заглавиях: *La Pineta*, *La Superba*, *Pietà*, *La luna sonnambula*, *Gli spiriti del viso*, *Assai palpitasti*, *Sonetto di risposta* и т.д.¹

Перейдем теперь к блоковскому циклу *Итальянских стихов*. Что касается формальной передачи итальянских слов и имен, то здесь Блок выступает очень по-разному, и в мемуарных текстах, посвященных Италии

(в *Молниях искусства* и в отрывках из *Записных книжек*), встречаются погрешности и явные неточности. Приведу некоторые примеры: *Palazzo Vecchio*, а надо *Palazzo Vecchio*, *Palazzo Publico*, вместо *Palazzo Pubblico*, *sepolchro* вместо *sepulcro*, *Voccacio Voccacino* вместо *Voccaccio Voccaccino*, *que bella* а нужно: **che bella**. Перед нами обыкновенные неточности, связанные с двойными согласными. То же самое мы видим и в стихах, например, в рифменной паре *залы / Галлы* (имеется в виду *Galla Placidia*) в стихотворении *Равенна* (май-июнь 1909). Форма *sepolchro* возникает, очевидно, под влиянием английского (*sepulchre*), а *que* вместо *che* — явный галлицизм. Некоторые неточности можно найти и в случаях передачи итальянизмов кириллицей: например, название города Siena, как Сиенна (кстати, оно правильно передано в одноименном стихотворении, см. дальше), но в целом здесь Блок более точен (см., например, *Кьюзи*, *Chiusi*, *Джанникола Манни*, *Giannicola Manni*, и т.д.). Тот факт, что Блок внимательно относится к итальянским словам, засвидетельствован его интересом к итальянскому ударению. В стихах Блок следует русской традиции акцентирования некоторых слов: самый явный пример — слово *гондола* (*góndola*), которое по-русски передано как *гондóла*: «Гондóл безмолвные гроба...» (*Холодный ветер от лагуны...*, 1909). Вообще данную лексику стоило бы считать полноценным русским словом с женским окончанием, так как оригинальное дактилическое окончание практически никем не применяется, за исключением Бориса Пастернака: «И *гóндолы* рубили привязь, / Точа о пристань тесаки» (*Венеция*, 1913). В примечании сам Пастернак отмечает: «В отступлении от обычая восстанавливаю итальянское ударение» [Пастернак, I, 80]. Скорее всего, традиция восходит к поэзии А.С. Пушкина, и в частности к его известному наброску: «Ночь светла; в небесном поле / Ходит Веспер золотой, / Старый Дож плывет в *гондоле* / С Догарессой молодой».

Как *гондола*, так и слово *кашина* (*cascina*) используется как полноценное русское слово для обозначения известного флорентийского парка на берегах Арно: *Le Cascine* (Ле Кашине, Кашины). Блок его склоняет (например, в *Кашинах*) и применяет в родительном падеже на рифменной позиции: «По ком томился я *один* / Любовью длинной, безнадежной, / Весь день в пыли твоих *Кашин*?» (*Флоренция, ты ирис нежный...*, 1909).

В стихах Блок акцентирует и правильное ударение фамилии *Медичи*: «В мраморном этом гробу меня упокоил Лаврентий / *Мédичи*, прежде чем я в низменный прах обращусь» (*Эпитафия Фра Филиппо Липпи*, 1914) и применяет также правильное ударение топонима *Фьэзоле* и указывает его в стихе: «В нагорном *Фьэзоле* когда-то» (*Фьэзоле*, 1909). Что касается фамилии *Медичи*, то по образцу *Кашины* Блок ее склоняет: «Ты пышных *Мédичей* тревожишь...» (*Флоренция*, 1, 1909). По-русски фамилия чаще всего транскрибировалась на французский манер: *Медисис*.

Обращает на себя внимание также и то, что имя *Лоренцо Медичи* Блок переводит как *Лаврентий Мэдици*. Аналогично соседствуют формы *Филипп* и *Филиппо Линпи*.

Очевидно, решение оставлять в стихах некоторые итальянские слова в латинице подсказано визуально-поэтической функцией. Имеются в виду прежде всего два заглавия *Девушка из Spoleto* и *Madonna da Settignano*. Данное решение придает тексту особый характер цитаты, документальности, особенно если учесть, что, например, в стихотворении *Вот девушка, едва развившись* (1909) в стихотворном тексте применяется форма *Сеттиньяно* а в указании даты и места: «15 мая 1909. *Settignano*».

В других случаях включение латиницы имеет, очевидно, другую функцию. В стихотворении *Флоренция*, 1, читаем: «О, *Bella*, смейся над собою, / Уж не прекрасна больше ты!» Здесь итальянское слово явно противопоставлено русскому «не прекрасна». Итальянское слово обозначает прошлое, мнимое, преходящее. Одновременно воспринимается как намек на поэму Аполлона Григорьева *Venezia la bella*. Учитывая известную любовь и интерес Блока к творчеству Григорьева, намек отнюдь не случаен, о чем можно догадаться, например, по соотношению между определением «Флоренция Иуда» и «вероломностью» Венеции: ср. у Григорьева: «...везде вставала, / Как море, вероломная в своем / Величии *La bella*...» В обоих случаях присутствует романтическое отождествление *красоты* и *коварства*.

В стихотворении *Перуджия* (1909) встречаем другое итальянское выражение: «*Questa sera*... монастырь Франциска...» Здесь — жанровая картина, приглашение на свидание. Вообще Блок проявляет большой интерес к бытовым картинкам и в мемуарных записях *Молнии искусства* передает итальянские слова в уловленном им местном говоре: *buona seire... Spoleito*... Тут явная попытка передать местную речь и особую длину подударных гласных.

Что касается поэтической функции итальянских слов (главным образом имен и топонимов), то у Блока, как и в традиции русской поэзии XIX века, они выступают как слова-сигналы и играют особую эстетико-семантическую роль в рифменной позиции², следовательно, тяготеют к концу стиха. В некоторых случаях рифма приобретает особый семантический вес. Возьмем, например, стихотворение *Равенна* (май-июнь 1909). Уже первая рифменная пара: *бренно* / *Равенна* по своему оксиморонскому характеру содержит смысловое ядро всего текста³. Далее рифмы *залы* / *Галлы* и *обиды* / *Плакиды* подтверждают тенденцию (здесь имя «Галла Плакида» разделяется в образовании двух разных симметричных стихов: «*Чтоб* черный взор блаженной Галлы» и «*Чтобы* воскресший глас Плакиды»). Отметим, что передача имени жены императора Констанция III, *Gal-*

la Placidia, у Блока не соответствует современным правилам (*Галла Плацидия*). Что касается имени Данте, то Блок предпочитает традиционную форму перевода с французского: «Тень Данта с профилем орлиным». И, наконец, что касается Теодориха, то здесь применена обычная для русского языка форма *Теодурих*, которая дважды в окончании стиха рифмуется со словом *море*.

Тот же принцип используется Блоком в таких рифмах, как: *Перуджино / корзину; записка / Франциска; один / Кашин; печали / Италии; взоры / синьора; горы / синьоры; канцоной / бессонной; когда-то / Беато; Сиена / измена; влюбленный / Мадонны*.

Из этих пар рифма *Сиена / измена* сильно семантизирована, учитывая определение «лукавая Сиена» и стихи: «Вероломство и измена — / Твой таинственный удел!» (*Сиена*, 7 июня, 1909). Чуть ниже изысканно обыграно двойственное значение слова *Мадонна*, как Богоматерь и как женственный идеал поэзии сладостного нового стиля: «И томленьем дух влюбленный / Исполняют образа, / Где коварные Мадонны / Щурят длинные глаза». Рифма *печали / Италии* тоже играет определенную семантическую роль, если учесть весь контекст стихотворения и, в частности, двустихие: «В черное небо Италии / Черной душою гляжусь» (*Флоренция*, 4).

Остальные рифмы носят чисто жанрово-бытовой и шуточный характер. В особенности это относится к рифмам *Перуджино / корзину; записка / Франциска*, которые подчеркивают главные элементы бытовой любовной сценки: «Там — в окне, под фреской Перуджино, / Черный глаз смеется, дышит грудь: / Кто-то смуглою рукой корзину / Хочет и не смеет дотянуть... // На корзине — белая записка: / «Questa sera... монастырь Франциска...» (*Перуджия*, июнь 1909).

Если перейти к итальянским стихам Николая Гумилева, то здесь наблюдаются практически те же тенденции, что и у Блока. Кратко перечислим их: а) тенденция включать итальянские имена и топонимы в рифменную позицию; б) нерелевантность фонической разницы итальянских слов с одной и двойными согласными; в) некоторая свобода в отношении итальянского ударения.

Приведем теперь несколько примеров с именами собственными: а) *Буонаротти / плоти (Фра Беато Анджелико, 1912)*⁴; *громы / Содомы; равнины / Уголино (Пиза, 1912); Сицилию / Виргилию; обычай / Беатриче (Отъезжающему, 1913); Данта / Леванта (Какая странная нега, 1916); двери / Алигьери; объята / Торквата (Ода Д'Аннуцио к его выступлению в Генуе, 1915)*. Здесь первая рифма имеет явный семантический подтекст. Приведу всю строфу:

Пускай велик небесный Рафаэль,
Любимец бога скал, Буонаротти,
Да Винчи, колдовской вкусивший хмель,
Челлини, давший бронзе тайну плоти.

Понятие *плоти*, которое синтагматически относится к Челлини, на парадигматической оси распространяется на Микеланджело, и в этом сильнее проявляется оппозиция между вещественной скульптурой и «плотской» живописью Буонаротти и живописью небесного Рафаэлла. Стремление к семантизированной рифмовке — явная черта эпохи, ср. у В. Комаровского рифму: *Савонаролю / Прокридой голою (И ты предстала мне, Флоренция, 1913)*, где иронически женской нагоде противопоставлен суровый образ монаха-морализатора.

В рифмах Гумилева также можно найти часто используемые топонимы: *Сиены / стены; Каррары / базары (Пиза, 1912); Бранбанте / кьянти (Генуя, 1912); кьянти / Леванте (Ислам, 1916); Романье / признанья; Болонье / благовонье; беззаконьи / Болоньи (Болонья, 1913); клюве / Везувий (Неаполь, 1913)*. Налицо отчетливая склонность Гумилева к экзотической рифме: она находит широкое применение и в его итальянских стихах.

Что касается тенденции пренебрегать фонической разницей итальянских слов с одной и двойными согласными, то ярким примером может служить рифма *Буонаротти / плоти*, хотя данное обстоятельство нуждается в оговорке. В самом деле, фамилия Микеланджело звучит и обычно передается по-итальянски как *Буонаротти* (*Buonarroti*), и в такой правильной и обычной форме прекрасно рифмуется со словом *плоти*. Очевидно, Гумилев, как и другие русские поэты⁵, более внимателен к звучанию фамилии великого художника, чем к ее правописанию. Вообще Гумилев внимателен к правильной передаче итальянских слов, как доказывает написание *палатцо дождей* или *Ливорно (Генуя, 1912)*⁶.

Наконец, что касается ударений, то у Гумилева отмечается традиционная акцентовка слова *гондола* (см. рифмовку *гондóл / пчел* [стих. *Венеция, 1913*]), хотя есть и один очень любопытный случай. В стихотворении *Неаполь* мы читаем следующее двустишие:

Режут хлеб... Сальватор Роза
Их провидел сквозь века.

Перед нами перестановка ударения по чисто метрическим соображениям. Как известно, в имени *Salvatore* (в сокращенной форме *Salvator*) ударение падает на гласную о: *Сальваtóр*. Гумилев переакцентирует слово, чтобы соблюсти ритм четырехстопного хорей⁷.

В поэзии Михаила Кузмина итальянские слова и имена естественным образом сосредоточены в циклах *Стихи об Италии* (сб. *Нездешние вечера*) и *Путешествие по Италии* (сб. *Параболы*), но не только. С одной стороны, в его стихах отмечаются аналогичные тенденции, как в поэзии Блока и Гумилева. Что касается примеров из Блока, то здесь небезынтересно отметить 'ответ' Кузмина на одну блоковскую рифму. Имеется в виду тройная рифма: *Равенна / нетленна / благословенна* (*Равенна*, 1920), т.е. явная реплика на блоковскую *бренно / Равенна*. Также перекликаются с блоковскими рифмы на имя *Франциск* (*низко / Франциска; Ассизи*, 1920; *писк / Франциск; Поездка в Ассизи*, Апрель, 1921), где в обоих случаях ощутим их разговорно-бытовой характер. Как и у Блока, у Кузмина есть рифма *Марко / жарко* (*Св. Марко*, 1919), где приводится итальянская форма имени евангелиста, и, таким же образом, опять в стихотворении *Равенна* (1920), мы находим 'гумилевскую' рифму *двери / Алигьери*. Однако по своему составу 'итальянские рифмы' Кузмина более сложные и демонстрируют большее знание итальянского языка вообще и итальянской просодии в частности. Единственным исключением является трактовка фамилии Микеланджело в стихе: «Сивиллой великого Буонаротта» (*Тразименские тростники*, 1919 или 1920). Перед нами как будто родительный падеж варианта *Буонаротто* (вариант фамилии великого художника, часто в сопровождении артикля, «il Buonarroto»), как всегда представляет двойное **р** и одно **т**.

Повторяю, это исключение, так как у Кузмина, напротив, встречаются даже очень изысканные и сложные рифмовки, построенные на итальянских именах. Приведу, как пример, составную рифму *бороться ли / Гоццолли* (*Невнятен смысл твоих велений*, 1921) или глубокую *не роза / Чимароза* (*Венеция*, 1920). Особенно интересно применение слов на латинице в окончании стиха. В первой строфе стихотворения *Из поднесенной некогда корзины* (сб. *Сети*) мы встречаем вместе с рифмой *корзины / Розины* и рифму *роза / rispettosa* (Кузмин приводит целую цитату из арии *Севильского цирюльника* Россини: «Io sono docile, io sono rispettosa»). В стихотворении *Эней* (1920) Кузмин в рифменной позиции ставит латинские слова: *тумана / «Рах Романа»*⁸, но особенно интересным оказывается стихотворение *Утро во Флоренции* (1921): *Ог Сан Michele, / Мимоз гора! / К беспечной цели / Ведет игра* (далее перекликается и рифма: *апреле / деле*). Перед нами приблизительная рифма (*Michele / цели*), вполне нормальная при редукции, но как поступить с произношением итальянского имени? Редуцировать ли его? Аналогичные вопросы возникают в стихотворении *Колизей* (1921). «Лунный свет на Колизее / Видеть (стоит una lira) / Хорошо для *forestieri* / И скитающихся мисс. / Озверелые затеи / Театральнейшего мира / Помогли гонимой вере / Рай свести на землю вниз...»⁹ Здесь же — точная рифма, поскольку итальянское слово можно произнести нор-

мально *forestieri* и русское *вере* редуцировать (см. также рифму *Неми / измене* — *Озеро Неми*, 1919).

Встречается также явно неточная рифма: *Arpia / памятью* (стих. *Ка-такомбы*, 1921), что подтверждает мастерство Кузмина в применении иностранных слов в поэтической функции¹⁰. Данное обстоятельство наблюдается и в сложном звуковом плетении кузминского стиха. См., например, следующее созвучие: «Словно *Тьеполо* расплавил / *Теплым* облаком атласы...» (*Венеция*, 1920).

Как в случае *Гоццолли*, Кузмин вообще показывает всегда хорошее знание итальянской просодии. В итоге он всегда правильно ставит ударения (явный пример фамилия *Дáндоло*, или имя *Пáоло*: «Лавровский, Пáоло с Франческой», <*В.К. Лавровскому*>, 1921).

Таким образом, как и следовало ожидать, мы видим, что употребление итальянских слов и имен глубоко маркирует фонологические и семантические контуры стихов Блока, Гумилева и Кузмина об Италии. Владение языком и восприятие итальянских реалий у каждого были разные, но у всех они с одинаковой силой действовали на поэтическое строение стиха. Если Кузмина отличает безусловно более глубокое, разнородное и подлинное знание итальянской культуры и итальянских реалий, то Блок на итальянском материале создает в своей поэзии истинный и оригинальный мифотворческий пласт.

Данная заметка — лишь небольшой вклад в решение проблемы о роли итальянского языка в творчестве русских поэтов, тогда как сама тема затрагивает большинство поэтов XIX–XX веков¹¹. Что касается начала XX века, то, на мой взгляд, именно творчество проанализированных здесь авторов (в том числе, конечно, и Вяч. Иванова) дает наиболее точное представление об общих поэтических ориентирах эпох, являясь в этом смысле особенно репрезентативным. Сказанное не исключает того, что подобный анализ следует применить к итальянским стихам других крупных поэтов (от Мережковского до Мандельштама и Ходасевича), чтобы создать цельную и органичную картину итальянизмов в «тексте Италии» поэзии русского модернизма.

1. Однако «*Вечера*» *Леонардо*, *Трамонтана* и т.д.

2. Что касается типологии рифмы Блока, см.: Гаспаров.

3. См. аналогичную рифму у Вяч. Иванова: *Равенна / забвенна*.

4. Здесь же *Рафаэль / хмель*. Как у Блока для имени *Дант*, употребляется традиционная форма передачи имени художника на французский манер. У Городецкого, например, *желез / Веронез* (*Мучения св. Юстины*, 1912). Фамилия Веронезе тоже прочитана «по-французски».

5. Вообще невнимание к фонетической передаче итальянских двойных согласных — это почти правило: см., например, у Комаровского: *нагреты / Тинторетты (Пылают лестницы и мраморы нагреты, 1912)* или *Джотто / остроты (Гляжу в окно вагона-ресторана, 1913)*; у С. Городецкого: *Боттичелли / цели (Савонарола, 1912)*
6. В те же годы Вяч. Иванов предпочитает русифицированный вариант *Либуерна* по следам Баратынского.
7. Городецкий, наоборот, в стихотворении *Микеланджело (1912)* передвигает ударение: *спор / скульптур*.
8. Ср. у Комаровского рифму-анаграмму: *Тоскана / стакана (Гляжу в окно вагона-ресторана, 1913)*.
9. См. у Комаровского рифму *скоро / Casa d'oro (Утром проснулся рано, 1912)*.
10. Неточные рифмы применяет с итальянскими словами С. Городецкий. См., например, *Джинестри / сестриН (Джинестри, 1912)*.
11. О поэзии XIX века и, в частности, лирике Пушкина см. нашу статью «Итальянизмы в поэзии русского романтизма. Материалы к теме на примере *Сенсаций и Замечаний Госпожи Курдюковой* И.П. Мятлева» (в печати).

ЛИТЕРАТУРА

- Цивьян Т.В. 1990* — К рецепции Италии в русской поэзии начала века: Комаровский // Италия и славянский мир. Советско-итальянский симпозиум. М., 1990: 90–95.
- Цивьян Т.В. 1996* — Странствие Ахматовой в ее Италии // *La Pietroburgo di Anna Ahmatova*. Bologna, 1996: 48–53.
- Цивьян Т.В. 1997* — «Образ Италии» и «образ России» в последнем стихотворении Баратынского // *Archivio italo-russo*. Русско-итальянский архив. Trento, 1997: 85–97.
- Цивьян Т.В. 2006* — «Умопостигаемая Италия» Комаровского // В. Комаровский. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. СПб., 2000: 443–453.
- Гардзонио С.* По поводу «фэзуланского» сонета Вячеслава Иванова // С. Гардзонио. Статьи по русской поэзии и культуре XX века. М., 2006: 9–15.
- Пастернак Б.Л.* Стихотворения и поэмы. Л., 1990.
- Гаспаров М.Л.* Рифма Блока // М.Л. Гаспаров. Избранные труды. Т. III. О стихе. М., 1997: 326–339.