

УДК: 821.161.1

«ИТАЛЬЯНСКИЕ» СТИХИ НИКОЛАЯ МИНСКОГО:
ОТ ПОЛИТИЧЕСКОЙ АЛЛЕГОРИИ
К ФИЛОСОФИИ «МЕОНИЗМА»

Бёмиг Микаэла,

*доктор филологии, профессор,
Неаполитанский университета Л' Ориентале
(Италия, г. Неаполь)
e-mail: michaelabohmig@gmail.com*

В статье анализируются стихотворения Н. Минского, основанные на итальянских впечатлениях. Автор статьи подробно рассматривает генезис тем, образов, аллегорий произведений об Италии в мировой литературе; выдвигает гипотезу, что философская теория меонизма, созданная Минским, рождена под воздействием ярких визуальных впечатлений в Италии, осознанием превосходства природы над человеком.

Ключевые слова: *Николай Минский, Италия, Везувий, остров Капри, неаполитана, концепт земного рая, рай-ад, мифопоэзия, меонизм.*

Поэт и мыслитель Николай Минский является второстепенной, но в высшей степени показательной фигурой переходного периода русской культуры не только в своем творчестве, но и в личной судьбе: уроженец Виленской губернии и выходец из бедной еврейской семьи, попавший в интеллектуальную атмосферу Петербурга, он испытывал своего рода любовь-ненависть к России, и, в частности, к ее западной столице. Таким образом, его песни, «зачатые в черные дни, рожденные в белые ночи», как это утверждает сам Минский [1, с. 365], располагаются в пограничной области между поэтической образностью и философской рефлексией; они колеблются на грани социальной ангажированности прирожденного народника – следовательно, социалиста по убеждениям – и духовных склонностей, предвещающих близость декаданса и символизма. В неравноценной поэтической продукции Минского, в стихах которого В. Брюсов находил грубые погрешности против метрики, ритмики и даже самого русского языка [2, с. 277], тем не

менее, выделяются некоторые тексты, служащие убедительным доказательством незаурядности его натурфилософской поэзии. Описательные элементы подобных композиций демонстрируют новые принципы символистского мировосприятия, окрашенного глубоким пессимизмом, который причудливо сливается воедино с прорывами не изжитой до конца политизированности.



Николай Минский

По мнению критики рубежа XIX–XX вв., перелом в поэзии Минского намечился в начале 1890 гг.: он ознаменован посвящением, которое открывает четвертый том Полного собрания стихотворений, вышедшего в Петербурге в 1907 г.:

*Я цепи старые свергаю,
Молитвы новые пою...*

[ср.: 2, с. 277, 1, с. 347]

Не исключено, что именно два путешествия в Италию, предпринятые поэтом в 1881 и 1891 гг., стимулировали его творческое вдохновение и предопределили направление его философских взглядов тем захватывающим зрелищем предельной красоты южной природы, которое открылось его взору в Неаполе, Сорренто и Капри. Мысли и пережи-

вания, навеянные посещением самых живописных местностей Неаполитанского залива, излились в серии «итальянских» поэтических композиций, составляющей своего рода несобранный цикл лирики Минского, таких, как два одноименных стихотворения «Везувий» (первое из них датировано 1881 г. – это единственный датированный текст «итальянского» цикла¹, все остальные написаны десятью годами позже²); «Блеском солнца...», «Южный полдень», «На родине теперь...», «Сорренто», «В оливковой роще», «Лазурный грот» и «Arco naturale». Стихотворения рассредоточены по трем лирическим циклам, которые своими в высшей степени символическими названиями («Белые ночи», «Просветы» и «Песни любви») отражают три субстанциальные стадии духовной эволюции поэта: путь от ночного мрака к рассвету и ясному полдню. В этой перспективе три цикла Минского обнаруживают и направление, в котором развивался мотивный состав его лирики: от гражданских идей к общечеловеческим чувствам и далее – к попытке достижения высочайших идеалов истины и красоты [7, с. 356-357]. В первый цикл вошло только первое стихотворение под названием «Везувий»; второе одноименное, а также стихотворения «Блеском солнца...» и «Южный полдень» включены в состав текстов второго, все остальные объединены в третьем. Описания природы в этих композициях нередко превращаются в социальную аллегорию, в то время как непосредственные зрительные впечатления преломляются сквозь призму уже совершенно устоявшегося и вполне традиционного итальянского мифа русской литературы, кодифицированного серией путевых заметок в стихах и в прозе, которая непрерывно тянется через весь XIX век.

Подобно большинству путешественников, Минский не задерживается в стенах Партенопей: он предпочитает окрестности, особенно Везувий, к которому возвращается дважды, а также пейзажи Неаполитанского залива и острова Капри.

Датировка первого стихотворения «итальянского» цикла Минского («Везувий» 1881 г.) позволяет скорректировать утверждение В. Поттхоффа в его объемном труде «Данте в России» и счесть не Мережковского [11, с. 202], а именно Минского предшественником – если не создателем – итальянской неомифологии русского символизма, особенно в ее южноитальянском варианте, поскольку упомянутое стихотворение Минского на десять лет опережает 1891 г., который можно назвать датой рождения русской символистской лирики, посвященной теме Южной Италии.

Действительно, в этом году (вслед за появившимся в 1888 г. немецким переводом) была впервые опубликована в ее русском оригинале

нале одноактная сцена Тургенева «Вечер в Сорренте», написанная в 1852 г. почти одновременно с повестью «Три встречи» (1851-1852); в описании восхитительной южной ночи в Сорренто и мотиве воспоминания о ней пьеса и повесть содержат очевидные тематические переклички. Возможно, что именно Тургенев в своей картине южной природы впервые объединил общим лексическим знаменателем «чудеса» устойчивые реалии национального итальянского мифа: апельсиновые деревья, золотые шары тяжелых плодов, белые цветы и воздух, наполненный томительно сильным, острым и почти тяжелым, хотя невыразимо сладким благовонием.

В русской неаполитане XIX в. слово «чудо» и все его возможные лексические модификации постоянно сопровождаются риторическим восклицанием «Волшебный край!». Оно является, в частности, зачином стихотворения Я. Полонского «Ночь в Сорренто» (1859), которое звучит своего рода эхом тургеневского рассказа начиная от своего названия и вплоть до основных сюжетных элементов, таких, как манящий зов женского голоса. «Чудо» и «Волшебный край!» – эти основные словесно-образные мотивы русской лирики, посвященной красотам Неаполитанского залива – постепенно стягиваются в словосочетание «чудесный край» или «край чудес», которое к концу XIX в. становится ее общим местом.

Так, большое стихотворение Минского «Сорренто», в котором автор, прощаясь с покидаемым городом, мысленно перебирает воспоминания об окрестностях Неаполитанского залива – о Неаполе, Помпее, Везувии, лимонных рощах, тоже позиционировано в ночном хронотопе и, как бы зеркально отражая вышеупомянутый текст Я. Полонского, не начинается, а завершается риторическим восклицанием «Светлый край чудес!».

Этот же мотив присутствует и в стихотворении «На родине теперь...», в котором поэт не только предается ностальгическим воспоминаниям о том, что на родине в этот момент встречают «праздник чудный» Пасхи, но и признается в готовности отдать весь «край чудес» за известие о том, что «<...> воскрес // Из мертвых кроткий Бог <...>». Почти обязательным сценическим атрибутом «края чудес» здесь опять становится «Лимонных рощ кругом цветущее дыханье» – тот самый образ из начального стиха баллады Миньон, который с легкой руки Гете «заразил» не только русскую поэзию, посвященную южной Италии [4, с. 85, 114-115, 180-181, 360, 363, 379]. Лимоны, апельсины и отягощенные плодами померанцы очень часто упоминаются и в «Итальянском путешествии» самого Гете: запись от 24 февраля 1787 г. завершает этот

перечень замечанием: «Mignon hatte wohl recht, sich dahin zu sehnen» [«Миньон была права, стремясь туда»].

Всеобщность этого топоса практически не нуждается в доказательстве – достаточно упомянуть хотя бы наиболее хронологически близкие Минскому стихотворения Мережковского «Сорренто» и «Прощай, Неаполь» (1891 г.), в которых лимонные рощи до такой степени устойчиво ассоциируются с представлением о Сорренто, что даже во втором, более позднем стихотворении, посвященном этому городу на берегах Неаполитанского залива («Сорренто» 1896), несмотря на его зимний на сей раз колорит, возникают образы апельсиновых рощ и лимонных садов, на втором плане которых угадывается архетип райского сада Эдема.

Концепт Кампаньи как земного рая, очевидный в текстах Мережковского и имплицитно присутствующий в «итальянских» стихах Минского, опирается на прочную литературную традицию, в своем первом приближении восходящую к «Путешествию по Италии» Гете, для которого Неаполь и обнимающая его роскошно цветущая природа ассоциируются с раем, тогда как залитая окаменевшей лавой пустыня Везувия идентифицирована с адом. Эта мысль звучит в записи И.-В. Гете от 17 марта 1787 г., аналогичная антитеза присутствует и в записи от 20 марта этого же года, которая заканчивается следующим умозаключением: «Конечно, неаполитанцы были бы совсем другими, если бы не чувствовали себя затиснутыми между богом и сатаной» [3, т. 9, с. 107].

Эта же пара антонимов рай-ад менее чем спустя два десятилетия обнаруживается и в «Путешествии по Италии» Шатобриана, однако с некоторым смещением акцентов: если созерцание Везувия вызывает ассоциации с адом, на сей раз восходящие к дантовской картине мира³, то рай лишь смутно угадывается в морском отдалении. В записи от 5 января 1804 г. Шатобриан, с высоты Везувия охватывая взглядом панораму Неаполитанского залива и перечисляя его красоты, констатирует: «Теперь облака там и здесь расступаются; передо мною открываются попеременно Портичи, Капрея, Ишия, Павзилипп, море, усеянное белыми парусами рыбацких лодок, и берег Неапольского залива с оранжевыми деревьями. Находясь в аде, вижу рай» [8, с. 267].

Аналогичную антиномию встречаем и у Грегоровиуса, для которого «Neapel selbst hat geradezu etwas Abstossendes» (Перевод: «Неаполь имеет в себе что-то почти отталкивающее»), в то время как «Die Natur ringsumher das zaubervollste Paradies aufgebaut hat» (Перевод: «Природа воздвигла вокруг него очаровательнейший рай») [9, с. 498-499]. По мере восхождения на Везувий взгляд наблюдателя скользит вдаль, к

панораме «Райской Кампаньи» [9, с. 519] с тем, чтобы потом приковаться к безотрадной картине опустошения, царящего на Везувии. Потрясенный силой этого контраста, Грегоровиус замечает: «Mitten in das Pardies aller Wonnen der Ddmon der Zerstrung hingestellt sei» (Перевод: «Среди блаженного рая водружен демон разрушения») [9, с. 522].

Подобно своим предшественникам, Минский тоже совершил восхождение на Везувий и посвятил вулкану два стихотворения, разделенные десятилетней дистанцией: в них русский лирик, вослед Грегоровиусу и сообразно со своими литературными предпочтениями, также аллегоризирует явления природы.

В первом стихотворении, датированном 1881 г., Минский описывает свое одинокое восхождение по голой крутизне горы, почерневшей от остывшей лавы и грозно высящейся посреди жизнерадостных окрестностей. По мере того, как лирический герой взбирается все выше и выше, его поле зрения постепенно суживается, панорама окрестностей и небосвод окутываются дымкой, пока, наконец, путник не оказывается перед челом горы, изборожденным гневными морщинами. Вулкан глубоко вздыхает, содрогается и исторгает столб огня. Достигнув вершины, автор приветствует Везувий, адресуя ему эпитет «губитель городов», который в совокупности с другими описательными деталями заставляет вспомнить начальные строки стихотворения Дж. Леопарди «Дрок, или цветок пустыни»:

*Qui su l'arida schiena
Del formidabil monte
Sterminator Vesevo.*

(Перевод: Здесь на иссохшем хребте // Чудовищной горы,
// Всеистребляющего Везувия...) [10, с. 115]

Вовлекая вулкан в воображаемый философский диалог, лирический герой увещевает Везувий сохранить свой скрытый гнев, поскольку мир прославляет его только за его жестокость, и никто не знал бы о нем, если бы его пик безвредно дремал над морем. Этот аппелятив плавно перетекает в общечеловеческую аллегию:

*Счастлив, чей пламень внутренний нашёл
Исход наружу, лавой вытекаая,
Но горе тем, в ком сила спит немая,
В ком дремлет гнев, как раненый орёл.
Кто знает их?*

Воображаемый ответ Везувия гласит: он молчал веками, безропотно терпя тяжелый гнет людей, разделивших между собой его плодородные земли и не подозревавших о том, что кипит в его груди, где плавится гранит и зреет негодование. Час мести, который пришелся на праздничный день, когда толпа в цирке предавалась дикой радости, искупил века страдания, хотя и «<...> трудно залечить в гранитном сердце рану // И остудить вулкан...».

Спустя десять лет Минский посвятил Везувию еще одно, совершенно иное по смыслу, стихотворение, в котором описал новое восхождение, совершенное уже не одиноким путником но собирательным лирическим героем, обозначенным в тексте местоимением «мы». Вспоминая свое предыдущее паломничество, автор углубляется в типично элегическую медитативную резиньяцию об исчезнувших чувствах, которые одушевляли его в давнопрошедшие дни, когда все вокруг – люди и природа, создания красоты и тишь руин – говорило его сердцу о свободе, о родине, о святости борьбы, а вулкан представлялся ему силой, способной даровать миру новую судьбу. Однако в сетования лирического героя на то, что сердца людей остыли, а жизнь поблекла, внезапно вторгается парабола, озвученная мягким и спокойным голосом спутницы поэта:

*Как тяжело по этой пыли знойной
Тащиться лошадям на скат крутой!
И так всегда. Нет в мире наслажденья,
Не купленного чьей-нибудь бедой.*

Вслед за серией субстанциальных вопросов, кульминационно увенчанных сомнением в возможности любви вообще («Кого любить, когда равно всех жаль? // И чем жестокость хуже безучастья?»), лирический дискурс обретает свой финал в констатации невозможности служить высоким идеалам так, чтобы это никому не причиняло страданий.

Лишь в последней строфе, в той ее части, которая являет собой ответную реплику лирического субъекта в импровизированном диалоге с вулканом, речь которого представлена фигурой умолчания о воображаемом безмолвном согласии с тайными мыслями автора, в стихотворении начинают звучать более оптимистичные ноты:

*– Есть живая сила!
Я верю, мир ей будет обновлен.*

*Пусть голосом озлобленным пророки
Вещают про смиренность, мысли сон
Баюкая, увы, без них глубокий!
Пока живут страданья, злоба, страх, –
И жалость не умрет в простых сердцах.
Когда-нибудь она придет, нахлынет,
Исчезнет скорбь и смоется позор. –*

Тем более горьким оказывается финальное двустопное, обращенное к спутнице поэта («О, друг прекрасный!») и не оставляющее места ни малейшей надежде: «<...> До тех пор // Твой взор померкнет, кровь остынет...».

Два стихотворных посвящения Минского Везувию, которые довольно оригинально аллегоризируют его традиционный поэтический образ, в более раннем тексте уподобляя вулкан гордому мстителю, карающему несправедливость, а в более позднем – угасшему, но мечтающему о победе добра и прекраснодошно верящему в нее идеалисту, наглядно демонстрируют поворот, который произошел в мировоззрении русского поэта около середины 80 гг. XIX в. и наложил отпечаток на его лирику: Минский вступил в свою «вторую жизнь», создав философскую систему «меонизма». Его очень личная и довольно своеобразная доктрина, в которой элементы поэзии, философии и религии соединяются в некую скорее мифопоэтическую, нежели строго теоретическую целостность, нашла свое первое выражение в трактате «При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни», опубликованном в 1890 г. и вышедшем вторым изданием в 1897 г.

Философия «меонизма» (название происходит от греческого τὸ μή ὄν – несуществующее) является синкретическим сплавом отдельных положений христианской антропологии, элементов коренящегося в трудах Шопенгауэра и Ницше волюнтаризма и почерпнутых из мистических учений Востока откровений; таким образом в философии «меонизма» складывается что-то вроде культа «несуществующего», религии «небытия», позиционированных между атараксией и нирваной. Отталкиваясь от осознания глубокого кризиса, захватившего современное человечество и культуру и вызванного острым ощущением потери смысла жизни, Минский предлагает концепцию высшей формы бытия: мэон бытия, несуществующее бытие, небытие, которое обладает для бытия неотразимой притягательностью. В этом случае единственный смысл бытия – это стремление к небытию, страстное желание преодолеть себя и перейти от бытия к небытию, от существующего к несуществующе-

му. Согласно этой теории человеческая душа стремится преодолеть пространство и время ради небытия в пространстве и времени, небытия за пределами пространства и времени, т.е. небытия вообще. Только достижение вечного небытия дает возможность постигнуть конечный, бранный, ускользающий и преходящий характер реальности и проникнуть в сущность явлений. Этим путем достигается безразличие в желаниях, релятивность убеждений и переоценка ценностей: финал же его увенчан всеобъемлющим ощущением независимости и абсолютной свободой.

Заключительное двустихие второго стихотворного посвящения Везувию, обращенное к спутнице лирического героя, взор которой меркнет по мере того, как остывает ее кровь, как кажется, продиктовано не только отказом от гражданских идеалов, но и этим стремлением к небытию.

Отзвук идей «меонизма» явственно слышится и в другом стихотворении этого периода, «Блеском солнца...», предлагающем концепт двуликой природы: в первой строфе, образная система которой основана на визуальных впечатлениях, природа выступает как превосходящая и подавляющая душу стихия, а в двух заключительных стихах, создающих акустический образ, мягкие негромкие звуки природы и даже их полное отсутствие становятся своего рода эмоциональным модератором, который, тем не менее, оказывается сильнее отрицательных аффектов духовной жизни человека. Этому спокойному образу соответствует и расположение лирического героя, признающего простую истину: для того, чтобы душа смирилась и успокоилась, нужно совсем немного⁴:

*Блеском солнца небо ослепляет,
Даль морская отблеском небес.
Теплый ветер усыпляет
Кипарисов гордый лес.*

*А кругом и тает, и синеет
Голых скал зубчатая гряда.
Я гляжу и сердце млеет
От блаженства и стыда.*

*Стыдно мне, что нужно так немного
Для души измученной людской,
Чтоб утихла в ней тревога
И борьбу сменил покой;*

*Что сильней сознательного горя
Кипарисов благовонный лес,
Шорох листьев, шепот моря
И безмолвие небес.*

Аналогичные мотивы оживают в стихотворении «Южный полдень», где слово «блеск» появляется в первом же стихе с тем, чтобы далее развернуться в образ всепроникающего tremolo солнечных лучей на водной шире, crescendo света и зноя, доходящих до степени почти оргиастической. Это закономерно вызывает к жизни эротические образы: волны, ласкаемые дневным светом, обнаженная земля, залитая солнцем и отдающаяся полдню, гранит скал, рождающий зелень мхов под раскаленными поцелуями солнца. Однако же амбивалентность этой ослепительной картины «сладостного покоя» зафиксирована двумя стихами в композиционном центре текста: «Незримо переходит солнца зной // И в виноградный сок, и в яд алое». Все это становится своего рода прелюдией к завершающему текст образу вечного покоя, символизированному мотивом спящего времени:

*И, кажется, среди общей тишины
Заснуло время в глубинах небесных.*

Возможно, это и есть поэтическая аллегория состояния, необходимого для преодоления времени и пространства, к чему, согласно философии «меонизма», стремится очарованная небытием за пределами времени и пространства человеческая душа: это состояние, в котором утихают страсти и желания и в душе наступает мир.

И даже в тех случаях, когда отмеченные выше мотивы в стихотворениях Минского этого периода не насыщены столь глубоким философским смыслом, они все же присутствуют в них как таковые, переходя из текста в текст. Персонификация природных явлений очевидна с самого зачина стихотворения «Лазурный грот», лирическим объектом которого становится угрюмый горный дух: влюбившись в беспечную морскую волну, дочь лазурного морского простора, он строит великолепный грот, чтобы удержать и пленить ее. Однако волна не задерживается в гроте; покидая его, она оставляет в нем отсвет и отзвук причудливой игры обольщения и отказа: свой лазурный отблеск и эхо вздоха любви и смеха измены.

Несмотря на то, что в 1880-х гг. Минский явно предпочитает философскую тематику, гражданские и политические мотивы отнюдь не

исчезают из его лирики. Поэтическая композиция под заглавием «Arco naturale», восходящим к каприйскому топониму, выстроена на утонченных смысловых и философских антитезах, усиленных необычными эпитетами, и увенчана социально-политической метафорой. Если в первой строфе сопоставлены «теплый остров» и «забавы мрачные» Тиберия, «громады серых скал» и «воды прозрачные», то во второй обыгрывается вертикальное измерение: внизу видны клочущие волны, охарактеризованные эпитетом «седые», а наверху возвышается «мощная арка». Эта поэтическая картина заставляет вспомнить о впечатлениях Грегоровиуса, который следующим образом описал тот же утес «Arco naturale», уподобив его грандиозность Лазурному гроту: «Tief unten das Meer, schwarz verschattet, hoch oben der Himmel, rings rotbraune Klippen» (Перевод: «Глубоко внизу – море, окутанное черной тенью, высоко вверху – небо, вокруг – красновато-бурые утесы») [9, с. 571].

Причудливое скальное образование в глазах Минского превращается в подобие свода триумфальной арки, выстроенной на вечном фундаменте свободными стихиями природы. Поэт завершает стихотворение двумя строфами, в которых невозмутимый и неизменный круговорот природных явлений приобретает смысл в высшей степени символический:

*И времени рукой начертаны над ней
В чертах нетленных и правдивых
Сказанья мирные о смене многих дней,
О вихрях и волнах, приливах и отливах.*

*И солнце каждый день, взойдя на синий свод,
К ней шлет, прогнавши тьму, свой первый луч победный,
Да ветер, покоритель вод,
Под нею держит путь свободный и бесследный.*

Представляется также, что к тематическому циклу «итальянских» стихотворений Минского примыкает и сонет «В оливковой роще» – и примыкает не только по своему сюжету (который мог быть навеян южной природой вообще, например, крымской), но и по своему композиционному положению в непосредственной близости к текстам «итальянского» цикла.

Оливковая роща, кажущаяся прозрачной и как бы растворенной в неясной дымке на фоне серебряного заката и нежно-голубой дали, сли-

аается со своей собственной бледной тенью, угасает «<...> с тревожностью бесследной», и луч вечернего света, падающий в ее серебристый сумрак, или случайный звук, раздающийся в ее сонной тишине, преобразуются в дым и безмолвие как будто для того, чтобы подчеркнуть неизбежность, с которой все реманентные проявления жизни будут поглощены сном, подобным смерти. Образно-лексические мотивы описания роши: «тень бледная», «мертвей», «спит», «мрак» и «тьма» становятся своеобразной нитью основы в визуально-эмотивной ткани текста, описывающего образно-поэтическим словом не просто вечерний пейзаж, но угасание бытия и его преобразование в небытие вообще.

Сонет еще раз демонстрирует стадийную регрессию яркого и многокрасочного, но переходящего и брэнного мира, которая осуществляется во имя перехода в царство вечности, пока еще неопределенное в своих поэтических параметрах: может быть, именно этот путь и это ощущение иносказательно описаны финальным образом стихотворения: «трепет звезд».

Таким образом, «итальянские» стихи Минского вобрали в себя отзвуки его философской концепции «меонизма», возможно, родившейся под сильнейшим воздействием ярких визуальных впечатлений от южной природы: захваченный и подавленный зрелищем явного превосходства этой природы над человеком, подозревающий в ней угрозу обезличивания, поэт пытается сублимировать свой ужас, цепляясь за идею ухода и приглушая полнокровные образы ради того, чтобы заметить их смутным и неясным космическим чувством.

(Перевод О. Б. Лебедевой)

Примечания

¹ Впервые опубликовано в: Минский Н. Стихотворения. СПб., 1887. [6, с. 30]; впоследствии вошло в состав четырехтомного собрания сочинений: Минский Н. Полн. собр. стихотворений. СПб., 1907. [5, т. 1, с. 100-102].

² Во втором стихотворении под названием «Везувий» есть косвенное указание на приблизительное время его создания: «И вспомнил я: вот ровно десять лет, // Как молодой волнуемый тревогой // Я поднялся этой же дорогой», что дает возможность отнести ко времени второго итальянского путешествия Минского (1891 г.) не только этот, но и все остальные его тексты, посвященные Италии и отсутствующие в сборнике 1887 г. Все они вошли в Полное собрание стихотворений [5]: т. 3, с. 56-61 («Везувий»), 67 («Блеском солнца...»), 77-78 («Южный полдень»), т. 4, с. 8-9 («На родине теперь...»), 18-20 (Сорренто)),

164 («В оливковой роще»), 180-181 («Лазурный грот»), с. 182-183 («Arco naturale») соответственно. Кроме того, стихотворение «В оливковой роще» было напечатано также в сборнике «Новые песни» (СПб., 1901, с. 40-41), а стихотворение с явным южным колоритом под названием «У моря», не вошедшее в последующие издания, помещено в трехтомном собрании сочинений Минского (Стихотворения. СПб., 1896. С. 250) между текстами «Arco naturale» и «Сорренто».

³ Созерцая кору застывшей лавы на Везувии, Шатобриан не только перефразирует 28-30 стихи XIV песни «Ада» Данте, но и цитирует стихи 8-9 и 13.

⁴ Ю. Айхенвальд интерпретирует это стихотворение, на мой взгляд, ошибочно, как выражение типичной для русского интеллектуала позиции пренебрежения к миру, с которой море и небо представляются мелочами и гораздо менее важны, серьезны и достойны, нежели социально-политическая злоба дня [1, с. 366].

Список литературы

1. Айхенвальд Ю. Минский // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей / Ю. Айхенвальд. – М., 1994.
2. Брюсов В. Поэзия Н. Минского / В. Брюсов // Весы. – № 7. – 1908. (Переизд.: Брюсов В. Среди стихов. 1894-1924. Манифесты, статьи и рецензии. М., 1990.)
3. Гете И.-В. Из «Итальянского путешествия» // Гете И.-В. Собр. соч. В 10 т./ И.-В. Гете. – М., 1980.
4. Жирмунский В. Гете в русской литературе/ В. Жирмунский. – Л., 1982.
5. Минский Н. Полн. собр. стихотворений. Т. 1/ Н. Минский. – СПб., 1907.
6. Минский Н. Стихотворения/ Н. Минский. – СПб., 1887.
7. Полонский Г. Поэзия Минского/ Г. Полонский // Русская литература XX века. 1890-1910. Т. 1/ под ред. С. Венгерова. – М., 2000.
8. Шатобриан Ф.-Р. Путешествие на Везувий/ Ф.-Р. Шатобриан // Вестник Европы. Ч. XXIX. – № 20. – 1806.
9. Gregorovius F. Wanderjahre in Italien. Vorwort von H.-W. Kruff/ F. Gregorovius. – München, 1967.
10. Leopardi G. Opere/ G. Leopardi. – Milano, 1967.
11. Potthoff W. Dante in Rußland. Zur Italienrezeption der russischen Literatur von der Romantik zum Symbolismus. Heidelberg, 1991.

«ITALIAN» POEMS NICHOLAY MINSKY:
FROM POLITICAL ALLEGORY
TO THE PHILOSOPHY OF «MEONIZM»

Bëmig Michaela,

*Doctor of Philology, Professor,
University of Naples L 'Orientale
(Italy, Naples)*

e-mail: michaelabohmig@gmail.com

The article analyzes the poems of N. Minsky, based on the Italian impressions. The author examines in detail the genesis of themes, images, allegories of Italy works in world literature; hypothesizes that the meonizm philosophical theory created by Minsky was born under the influence of bright visual impressions in Italy, realization of the superiority of nature over man.

Keywords: *Nikolai Minsky, Italy, Mount Vesuvius, the island of Capri, Neapolitana, the concept of earthly paradise, paradise-hell, mythopoetry, meonizm.*

References

1. Eichenwald Yu. Minsky // Silhouettes of Russian Writers / Yu. Eichenwald. Moscow. 1994.
2. Brysov V. Poetry N. Minsky / Bryusov // Libra. № 7. 1908. (republished: Bruce B. Among the poems 1894-1924 Manifestos, articles, reviews. Moscow, 1990.)
3. Goethe J.W. From the "Italian Journey" // Goethe J.W. Collected Edition in 10 vol. / Goethe J.W. Moscow. 1980.
4. Zhirmunsky V. Goethe in Russian literature / Zhirmunsky. L., 1982.
5. Minsk N. Fuller. cit. poems. T. 1 / N. Minsky. St. Petersburg. 1907.
6. Minsk N. Poems / N. Minsky. St. Petersburg. 1887.
7. Mr. Polonsky Poetry Minsky / H. Polonsky // Russian literature of XX century. 1890-1910. T. 1 / Ed. S. Vengerov. Moscow. 2000.
8. Chateaubriand F.-R. Journey to Mount Vesuvius / F.-R. Chateaubriand // Herald of Europe. Part XXIX. № 20. 1806.
9. Gregorovius F. Wanderjahre in Italien. Vorwort von H.-W. Krufft/ F. Gregorovius. – Мнchen, 1967.
10. Leopardi G. Opere/ G. Leopardi. Milano. 1967.
11. Potthoff W. Dante in Rußland. Zur Italienrezeption der russischen Literatur von der Romantik zum Symbolismus. Heidelberg, 1991.

