Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Национальный исследовательский Томский государственный университет»

На правах рукописи

Пушкарева Юлия Евгеньевна

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕКСТ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ЛЮБОМУДРОВ

10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук, доцент
Киселев Виталий Сергеевич

Томск – 2019

Оглавление

Введение 4

Глава 1 Историко-литературный и философско-эстетический контекст итальянского текста в творчестве любомудров 24

1.1 Образ Италии в русской литературе 24

1.2 Феномен русского любомудрия и его истоки. Общество любомудрия 30

1.3 Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830) 36

Глава 2 Италия в творчестве любомудров как романтический миф 49

2.1 Образы и мотивы Италии в творчестве Д. В. Веневитинова 49

2.2 Княгиня З. А. Волконская как «итальянская муза» любомудров: итальянский текст в посвящённой ей лирике 63

2.3 Итальянский текст в повестях М. П. Погодина 1820–1830-х гг. 74

2.4 Контуры итальянского текста в прозе Н. Ф. Павлова 92

Глава 3 Италия как реальное историческое, культурное и природное пространство в творчестве любомудров 104

3.1 Итальянский текст в творчестве В. Ф. Одоевского (на материале прозы 1830–1840-х гг.) 104

3.2 Италия в творчестве С. П. Шевырёва: путь от любомудрия к славянофильству 122

3.2.1 Образ Италии в путевых дневниках С. П. Шевырёва (на материале «Журнала первого» и «Писем» 1829–1830 гг.) 123

3.2.2 Итальянский текст в поэзии С. П. Шевырёва 1820–1840-х гг. 159

3.3 Итальянский текст в статьях и письмах И. В. Киреевского 179

Глава 4 Италия как эстетический феномен: рецепция и осмысление итальянского искусства в творчестве любомудров 210

4.1 Итальянская живопись в творчестве В. Ф. Одоевского: рецепция, место в системе образов, аллюзии 210

4.2 Рецепция произведений В.-Г. Вакенродера в прозе В. Ф. Одоевского в аспекте осмысления итальянской живописи 245
4.3 Рецепция и осмысление итальянской живописи в травелогах С. П. Шевырёва («Журналы» 1829–1832 гг.) 269
Заключение 315
Список использованных источников и литературы 324
Приложение А Таблицы, иллюстрирующие функционирование итальянского текста в творчестве любомудров 347

Введение

Проблема итальянского текста в русской литературе обладает острой **актуальностью**. Италия всегда занимала особое место, насыщенное различными культурными смыслами, в русско-европейском культурном диалоге; её пространство – реальное и знаковое, мифологизированное – сопутствует русской литературе от записок путешественников XVIII в., поэзии К. Н. Батюшкова, прозы Н. В. Гоголя и И. С. Тургенева до творчества А. А. Блока, Д. С. Мережковского, И. А. Бродского. Осмысление итальянского текста актуально и значимо, так как литература всё чаще осмысляется в аспекте культурного диалога: в современном литературоведении активно развиваются имагология, компаративистика, теория художественного перевода, анализ интертекстуальных связей[1].

Ю. М. Лотман выделяет следующие стадии диалога культур: «При вычленении из истории мировой культуры какого-либо изолированного ряда <…> мы получаем хронологически вытянутую непрерывную линию, в которой периоды интенсивности сменяются… затишьями. Однако стоит увидеть в имманентном развитии одну *партию в диалоге* [курсив Ю. М. Лотмана. – Ю. П.], чтобы стало очевидным, что периоды так называемого спада часто являются временем паузы в диалоге, заполненной интенсивным получением информации, за которой следуют периоды трансляции. Так строятся отношения между единицами всех уровней – от жанров до национальных культур»[2]. В истории русской лиературы также можно вычленить подобные периоды, при этом первая треть XIX в. представляется переходом от длительного накопления культурной информации к её «трансляции» вовне, независимому и самостоятельному мышлению. На наш взгляд, не случайно именно в эту эпоху активизируется русско-итальянский диалог[3].

---

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Семиосфера / Ю. М. Лотман. СПб., 2000. С. 269.

[3] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

Русско-итальянский культурный диалог в романтизме XIX в. часто воспринимается как менее значимое, фоновое явление по сравнению с более развитыми диалогическими процессами между Россией и Францией, Англией, Германией. Достаточно взглянуть на круг чтения и переводов русских романтиков (Гёте и Шиллер, Шекспир и Байрон, Вальтер Скотт как эталон романиста, Шатобриан как мастер психологической прозы[1]), чтобы убедиться в этом. Имена Данте, Петрарки, Ариосто, Тассо, Мандзони, Макиавелли долго остаются на периферии русского культурного сознания. Возможно, это связано с пока небольшим биографическим опытом соприкосновения с Италией (несмотря на уже существовавшие хождения древнерусских путешественников и путевые записки некоторых дворян XVIII в.) и итальянским языком, потеснённым французским как языком бытового общения и немецким как языком философии[2]. Но постепенно в русской культуре рос и обострялся интерес к древнеримскому и итальянскому наследию; накопление впечатлений от итальянского искусства сначала привело к их текстовому воплощению (в творчестве С. Е. Раича, К. Н. Батюшкова, Н. В. Гоголя, авторов-любомудров и др.), затем – к жизненно-биографической и экзистенциальной устремлённости в Италию (у З. А. Волконской, С. П. Шевырёва, Н. В. Гоголя и многих других). Что в «отчизне красоты» так притягивало русских авторов? Специфика и причины этой устремлённости – важный предмет исследований.

Из культурного знака с готовым, клишированным содержанием («земной рай», романтический солнечный Юг, утопическая страна мечты, где формой жизни становятся куртуазная поэзия, живопись Ренессанса, античная скульптура, оперная музыка[3]) образ Италии постепенно превращался в более сложный феномен[4], который по-разному переосмыслялся в индивидуальных художественных системах (в беллетристике и очерковой прозе, лирике,

---

[1] См.: Попкова Н. А. «Московский вестник». Журнал, издаваемый М. Погодиным. 1827–1830 : указ. содерж. Саратов : Зональная научная библиотека Саратовского университета, 1991. 112 с.

[2] См.: Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М. : Искусство, 1969. 302 с.

[3] См.: Крюкова О. С. Италия в русской поэзии XIX века ; с предисл. проф. А. П. Лободанова. М. : Эдиториал УРСС, 2002. 144 с.

[4] Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

драматургии), включал взаимопроникновение общекультурного и личного опыта, истории и современности.

Культурным и литературным связям России и Италии посвящено немало исследований. Общее представление об этих связях базируется на понятии диалога культур, формирующего общеевропейское и мировое культурное пространство; диалог, осознанный или неосознанный взаимообмен характерны для сосуществования культур в любую эпоху, и от смены социально-исторического контекста зависит лишь специфика этого диалога. Осмысление диалога культур, его этапов и закономерностей находится в центре фундаментальных работ Ю. М. Лотмана («Внутри мыслящих миров»[1], «Культура и взрыв»[2]). Ближе к осмыслению собственно русско-итальянских литературных связей исследователи подходят в работах, выполненных в русле сравнительно-исторического литературоведения. Так, в работах В. М. Жирмунского («Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур»[3], «Средневековые литературы как предмет сравнительного изучения»[4]) ставится проблема типологических аналогий и контактных связей, формирующих единое общеевропейское пространство литературных образов, «странствующих» и «вечных» сюжетов и мотивов. В рамках сравнительно-исторического литературоведения итальянскую литературу и культуру осмыслял А. Н. Веселовский[5], акцентировавший роль социально-исторического контекста в развитии итальянской словесности, её диалога с литературами других стран. Ряд отечественных исследователей рассматривал итальянскую литературу и как имманентный феномен – с акцентом на её проблематике и поэтике («Литература Эпохи Возрождения. Идея «универсального человека» Б. И. Пуришева[6]), на биографическом контексте

---

[1] Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Семиосфера / Ю. М. Лотман. СПб., 2000. С. 150–334.

[2] Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Семиосфера / Ю. М. Лотман. СПб., 2000. С. 12–149.

[3] Жирмунский В. М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур // Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский ; отв. ред. М. П. Алексеев, Ю. Д. Левин, Б. Н. Путилов. Л., 1979. С. 66–83.

[4] Жирмунский В. М. Средневековые литературы как предмет сравнительного изучения // Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский ; отв. ред. М. П. Алексеев, Ю. Д. Левин, Б. Н. Путилов. Л., 1979. С. 158–174.

[5] Веселовский А. Н. Противоречия итальянского Возрождения [Электронный ресурс] // Литература и жизнь : Библиотека. URL: http://dugward.ru/library/veselovskiy_alexandr/veselovskiy_alexandr_protivorechia_italyanskogo.html (дата обращения: 15.09.2017).

[6] Пуришев Б. И. Литература Эпохи Возрождения. Идея «универсального человека» : курс лекций. М. : Высшая школа, 1996. 368 с.

и творческом развитии отдельных авторов («Франческо Петрарка» Н. Б. Томашевского[1] и др.).

В современном отечественном литературоведении, с его ориентацией на имагологическую проблематику, Италия и её искусство всё реже рассматриваются как изолированное явление и всё чаще – в соотношении с Россией и русской словесностью. Имагологические акценты в осмыслении «чужой» культуры и «чужого» пространства во многом заданы исследованиями М. М. Бахтина[2], разработавшего понятие хронотопа в литературном произведении как «существенной взаимосвязи временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе»[3]; этой взаимосвязи сопутствуют определённые образно-мотивные комплексы, специфическое ценностное и смысловое наполнение. Не менее существенно для имагологии понятие локального текста – литературного образа какого-либо пространства, который развивается в творчестве разных авторов, в текстах разных жанров, и представляет собой целостную систему тем, образов, мотивов, символов и проч. Понятие локального текста разрабатывается в исследованиях В. Н. Топорова, рассмотревшего петербургский текст русской литературы[4], В. В. Абашева, изучившего пермский текст[5], и др. Проблематике локального текста Италии и её конкретных топосов (например, итальянских городов, образы которых в русской литературе стали особыми культурными мифами – Рима, Венеции, Флоренции и др.) посвящён ряд современных работ, соотносящихся с имагологией. Так, в диссертации С. В. Ясюнаса[6] рассматривается типология русско-итальянских культурных связей. Автор сосредотачивается на соотнесении двух культурных эпох – итальянского Ренессанса и русского Серебряного века; анализ многовекового культурного диалога России и Италии приводит его к выводу

---

[1] Томашевский Н. Б. Франческо Петрарка // Лирика. Автобиографическая проза : пер. с ит. и лат. / Ф. Петрарка. М. : Правда, 1989. 478 с.

[2] Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. М., 1975. С. 234–407.

[3] Там же. С. 234.

[4] Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы : избранные труды. СПб. : «Искусство – СПб», 2003. 616 с.

[5] Абашев В. В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь : Изд-во Пермского университета, 2000. 404 с.

[6] Ясюнас С. В. Типология русско-итальянских культурных связей (Ренессанс – «серебряный век») : дис. … канд. культурологии : 24.00.01. М., 2000. 171 с.

о существовании особого типа культур – «ренессансных», к которым относятся и русская, и итальянская. О. С. Крюкова в своём исследовании[1] рассматривает образ Италии в русской литературе XIX в. как архетипический образ (т.е. «образ, аккумулирующий многовековой культурный опыт, допускающий вариативность, но в то же время узнаваемый и интуитивно воспроизводимый в художественном произведении»[2]), порождающий целые комплексы культурных мифов (например, миф Рима как «вечного города», мотив «земного Рая», Эдема, сопутствующий темам природы и искусства Италии в русской литературе, и т.д.).

Масштабное исследование Н. Е. Меднис[3] посвящено локальному тексту Венеции в русской литературе – образам и мотивам, соотносимым с ней (вода, зеркало и проч.), сближениям и расхождениям с образом Петербурга, исторически значимым для русской культуры, и т.д. Исследовательница рассматривает «венециану» как в русской классике (в творчестве А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского), так и в литературе XX в. (творчество И. Бродского), в переосмыслении современных авторов (в частности, в романе Ю. Буйды «Ермо»). Не менее комплексно изучен локальный текст Флоренции в русской литературе – в исследовании М. П. Гребневой[4], которая рассматривает флорентийские образы и мотивы в творчестве В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, И. С. Тургенева, А. А. Ахматовой, А. А. Блока и других русских авторов XIX–XX вв., выделяя «первичные мотивы концептосферы флорентинского текста <…>: камень, сад, цветок, цвет»[5], «вторичные мотивы»[6] (круг, башня, время и др.), рассматривая мифологизированные образы итальянских творцов, биографически связанных с Флоренцией, – Данте, Петрарки, Боккаччо, Боттичелли и др. П. Деотто в своей статье[7] осмысляет образ Милана, воссозданный в текстах трёх русских путешественников разных эпох: В. Яковлева, П. Муратова и П. Вайля.

---

[1] Крюкова О. С. Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века : автореф. дис. … д-ра филол. наук : 10.01.01. М., 2007. 43 с.

[2] Там же. С. 6.

[3] Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе ; отв. ред. Т. И. Печерская. Новосибирск : НГУ, 1999. 392 с.

[4] Гребнева М. П. Концептосфера флорентийского мифа в русской словесности : автореф. дис. … д-ра филол. наук : 10.01.01. Томск, 2009. 33 с.

[5] Там же. С. 4.

[6] Там же.

[7] Деотто П. Русские путешественники в Милане: три взгляда на город // Диалог культур: «Итальянский текст» в русской литературе и «русский текст» в итальянской литературе : материалы международной научной конференции. Москва, 09–11 июня 2011 г. М., 2013. С. 232–238.

Особый интерес для нас представляют работы об образе Италии и культурном мифе о ней в русском романтизме. Именно в романтизме – западноевропейском и русском – итальянский текст обрёл те устойчивые смыслы и коннотации, которые сопутствуют ему в литературе до сих пор. Именно для эпохи романтизма в России характерна и творческая, и буквальная устремлённость поэтов и прозаиков в Италию, *«необходимость Италии»* (выражение И. В. Киреевского). Одним из наиболее известных авторов, чей экзистенциально-жизненный и творческий опыт оказался вплотную связан с Италией, является Н. В. Гоголь; осмыслению этой связи посвящено много работ русских и зарубежных литературоведов. В частности, о реальном и символически-мифологическом образе Рима в художественном мире Гоголя пишет Р. Джулиани[1]. Связям творчества Гоголя и пространства Италии посвящены также многочисленные работы исследователей томской филологической школы, сосредоточенной на осмыслении проблем имагологии и компаративистики: статьи А. С. Янушкевича[2], О. Б. Лебедевой[3], В. С. Киселева[4] и др. В исследовании О. С. Крюковой[5] подробно рассматривается культурный миф Италии, созданный в русской романтической поэзии, осмысляются связанные с ним темы, образы и мотивы (например, судьба Рима, мотивы «земного Рая» и «чудного края», «недостижимой мечты»[6], специфическая цветопись и т.д.), этапы его развития. Отдельным предметом внимания исследователей становится итальянское искусство, которое в творческом сознании авторов-романтиков часто является главным репрезентантом Италии, а также высшим воплощением синтеза духовных

---

[1] Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай : Материалы и исследования: пер. с итал. А. Ямпольской. М. : Новое литературное обозрение, 2009. 288 с.

[2] Янушкевич А. С. Н. В. Гоголь в Риме: по материалам дневника и рисунков В. А. Жуковского // Образы Италии в русской словесности : коллективная монография по итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск – Новосибирск, 01–07 июня 2009 г. Томск, 2011. С. 70–101.

[3] Лебедева О. Б. Неаполитанский период в жизни и творчестве Н. В. Гоголя // Образы Италии в русской словесности : коллективная монография по итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск – Новосибирск, 01–07 июня 2009 г. Томск, 2011. С. 139–159.

[4] Киселев В. С. Итальянский период жизни Гоголя: парадоксы безместности // Образы Италии в русской словесности : коллективная монография по итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск – Новосибирск, 01–07 июня 2009 г. Томск, 2011. С. 160–181.

[5] Крюкова О. С. Италия в русской поэзии XIX века ; с предисл. проф. А. П. Лободанова. М. : Эдиториал УРСС, 2002. 144 с.

[6] Там же.

смыслов и визуальной, «пластической» красоты (проблема поэтики экфрасиса). В этом ключе об итальянском тексте в русской литературе пишут Е. А. Луткова[1], в чьём исследовании рассмотрен целый ряд авторов и произведений, утвердивших романтический миф о художнике в русской литературе и явную либо имплицитную связь этого мифа с пространством Италии, и М. И. Медовой[2], сосредоточившийся на выявлении образов и мотивов итальянской живописи в романтической прозе В. Ф. Одоевского. Нередко в исследованиях отмечается роль живописного образа Мадонны (в частности, Сикстинской Мадонны Рафаэля) как особого культурного мифа в русском романтизме – не только этического и эстетического идеала, но и своеобразного ценностного центра представлений об Италии, её искусстве и религии (например, в статье О. Б. Лебедевой и А. С. Янушкевича[3]). Роль образа Мадонны и его живописных вариаций в русском романтизме тесно связана с эссе В. А. Жуковского «Рафаэлева Мадонна», которое сформировало особый тип рецепции произведений искусства в русском культурном сознании – вдумчивого созерцания, приводящего к катарсису (*«распространению души»*), индивидуальному, личностному улавливанию метафизических смыслов, заложенных в произведении. Такой тип рецепции, ассоциативно соотносимый с итальянским искусством как признанным эстетическим идеалом в романтизме, опосредован также эстетическими этюдами немецкого романтика В.-Г. Вакенродера[4], переводом которых, отметим, занимались любомудры.

На проблематике и поэтике образа Италии как реального пространства в русском романтизме – пространства, связанного уже не столько с мифами, символами и архетипами, сколько с личным экзистенциальным опытом,

---

[1] Луткова Е. А. Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01. Томск, 2008. 26 с.

[2] Медовой М. И. Изобразительное искусство и творчество В. Ф. Одоевского (печ. по изданию в сборнике «Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века». Л. : Наука, 1988) [Электронный ресурс] // ImWerden : некоммерческая электронная библиотека. 2007. 11 с. URL: http://imwerden.de/pdf/medovoj_iskusstvo_v_tvorchestve_odoevskogo.pdf (дата обращения: 15.09.2016).

[3] Лебедева О. Б., Янушкевич А. С. Сикстинская Мадонна Рафаэля в русской словесной культуре первой половины XIX века: жизнетворческий экфрасис // Paralleli: studi di letteratura e cultura russa ; per A. D'Amelia, a cura di C. Diddi, D. Rizzi. Salerno, 2014. P. 93–122.

[4] Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве ; пер. с нем. А. С. Дмитриева; вступ. статья А. С. Дмитриева, коммент. Ал. В. Михайлова. М. : Искусство, 1977. 263 с. (История эстетики в памятниках и документах).

индивидуальным осмыслением, сформированным в путешествии, – сосредоточены, главным образом, работы о русско-итальянских травелогах. Понятие травелога как особого литературного жанра глубоко разработано в исследовании А. Шёнле[1], который подробно изучил русские тексты о путешествиях XVIII–XIX вв. (в частности, травелоги А. Н. Радищева, Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского, К. Н. Батюшкова и др.), сосредоточившись на соотношении в них реальности и вымысла, фактических личных впечатлений и их мифологизации, неизбежной в сознании образованного путешественника. Именно в путешествии, в личном соприкосновении с «чужим» пространством происходит усложнение культурных мифов и стереотипов собственным экзистенциальным опытом (отметим, что во время путешествия в Италию это очевидным образом произошло и с одним из любомудров – С. П. Шевырёвым). Пространство Италии как феномен личного экзистенциального опыта и феномен авторского сознания в романтизме рассматривается в статьях А. С. Янушкевича (на материале итальянских травелогов В. А. Жуковского[2]), Н. Е. Гениной (на материале путевых заметок об Италии В. Ф. Одоевского[3]), Ю. В. Шатина (на материале записей о Венеции из «Записной книжки» П. А. Вяземского[4]) и др.

Специальных исследований, посвящённых образам Италии и итальянскому тексту в творческом наследии авторов-любомудров, почти нет. Исключениями являются отдельные статьи о травелогах В. Ф. Одоевского (например, упомянутая выше статья Н. Е. Гениной), С. П. Шевырёва (статья Э. Маньянини[5]), анализ отдельных образов и мотивов в лирике Д. В. Веневитинова (например, в работе

---

[1] Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840 : пер. с англ. Д. Соловьёва. СПб. : Академический проспект, 2004. 272 с.

[2] Янушкевич А. С. Ментальные особенности и нарративные стратегии немецких и итальянских травелогов В. А. Жуковского // Россия – Италия – Германия: литература путешествий : коллективная монография по материалам Третьей Международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск, 26–28 сентября 2012 г. Томск, 2013. С. 18–39.

[3] Генина Н. Е. Итальянский травелог князя В. Ф. Одоевского // Россия – Италия – Германия: литература путешествий : коллективная монография по материалам Третьей Международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск, 26–28 сентября 2012 г. Томск, 2013. С. 160–169.

[4] Шатин Ю. В. Жанровая специфика травелога в «Записной книжке» П. А. Вяземского // Образы Италии в русской словесности : по итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск – Новосибирск, 01–07 июня 2009 г. Томск, 2011. С. 357–362.

[5] Маньянини Э. Италия Степана Шевырёва // Образы Италии в русской словесности XVIII–XIX вв. : сборник статей ; под ред. О. Б. Лебедевой, Н. Е. Меднис. Томск, 2009. С. 363–372.

О. С. Крюковой[1]). Однако «архивные юноши», любомудры, творчество которых составило особую, всё ещё малоизученную нишу в русском романтизме, стали активными агентами культурного диалога Италии и России[2]. Осмыслив эстетически прекрасную, насыщенную чувственными коннотациями Италию наравне с рациональной, умозрительной Германией, олицетворённой для них прежде всего в философии (учения Шеллинга, Канта, Гегеля и др.), любомудры начали новую стадию русского-европейского культурного диалога. В их картине мира Италия и её культура были не менее значимы, чем Германия, а при осмыслении искусства и анализе автопсихологических личных переживаний, вероятно, и более. Творчество любомудров как «осердеченная» философия, насыщенная лиризмом и автопсихологизмом, близко как русской «поэзии мысли» (философская поэзия Баратынского, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, проза Лермонтова и Гоголя), так и европейскому романтизму (наследию Гёте, Гофмана, Байрона). Оно стало значимым элементом литературного процесса XIX в., но часто лишается внимания исследователей, особенно в аспекте культурного диалога – одного из центров эстетико-философских и художественных концепций любомудров[3].

Творчеству любомудров как таковому посвящён ряд значимых литературоведческих исследований. Так, в работе Ю. В. Манна[4] рассматриваются философские и эстетические концепции любомудров (Д. В. Веневитинова, И. В. Киреевского, В. Ф. Одоевского, С. П. Шевырёва), их связи с немецким идеализмом и его осмысление, а также вклад, который они внесли в развитие русской литературной критики и языка русской философии. Согласно позиции Манна, русская философская эстетика зарождалась, в том числе, в статьях и дискуссиях «архивных юношей», несмотря на недолговечность их кружка. Ставя акцент на рецепции и осмыслении немецкой философии, популяризацией

---

[1] Крюкова О. С. Италия в русской поэзии XIX века ; с предисл. проф. А. П. Лободанова. М. : Эдиториал УРСС, 2002. 144 с.

[2] Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[3] Там же.

[4] Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М. : Искусство, 1969. 302 с.

которой любомудры мечтали заниматься в России, исследователь имплицитно подчёркивает их ориентацию на русско-европейский диалог культур. Работа Ю. В. Манна, возможно, является в отечественном литературоведении центральным трудом, в котором воплощено осмысление их наследия как единой творческой системы. Другие исследователи обычно фокусируются на отдельных авторах кружка. Например, книга М. А. Турьян[1] посвящена жизни и творчеству князя В. Ф. Одоевского – «русского Фауста», лидера Общества любомудрия. В этой работе подробно анализируются философские и эстетические концепции Одоевского, поэтика его прозы, но имагологические акценты не ставятся; затрагивается отношение князя к немецкой философии и немецкому искусству, но его восприятие Италии практически оставлено за рамками исследования. В работах П. А. Пятковского[2], Н. И. Мордовченко[3], Е. А. Маймина[4] рассматриваются жизнь и творчество Д. В. Веневитинова – рано умершего поэта-романтика и философа, главного идейного вдохновителя кружка любомудров и (после распада Общества) их журнала «Московский вестник». М. И. Медовой, впервые полностью опубликовавший итальянские травелоги С. П. Шевырёва, написал к ним обширное предисловие[5], в котором проанализировал эстетические и творческие стратегии автора-любомудра, будущего славянофила; работа М. Аронсона[6] посвящена лирике Шевырёва. Во вступительной статье М. Н. Виролайнен[7] к избранным произведениям М. П. Погодина и послесловии Л. М. Крупчанова[8] к сборнику прозы Н. Ф. Павлова рассматриваются жизнь и творчество этих малоизученных авторов, анализируется проблематика и поэтика их повестей – однако без акцента

---

[1] Турьян М. А. «Странная моя судьба…» О жизни Владимира Фёдоровича Одоевского. М. : Книга, 1991. 398 с.

[2] Пятковский А. П. Биографический очерк // Полное собрание сочинений Д. В. Веневитинова, изданное под редакциею А. П. Пятковского / Д. В. Веневитинов ; сост., ред., вступ. ст. А. П. Пятковского. СПб., 1862. С. 1–60.

[3] Мордовченко Н. И. Веневитинов и поэты-любомудры // История русской литературы : в 10 т. / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). М.; Л., 1941–1954; 1953. Т. 6 : Литература 1820–1830-х годов. С. 448–459.

[4] Маймин Е. А. Дмитрий Веневитинов и его литературное наследие // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 403–459.

[5] Медовой М. И. Вечно обязан Риму // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 5–37.

[6] Аронсон М. Поэзия С. П. Шевырёва // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. I–XVII.

[7] Виролайнен М. Н. Молодой Погодин // Повести. Драма / М. П. Погодин ; сост., вступ. ст. и примеч. М. Н. Виролайнен. М., 1984. С. 3–18.

[8] Крупчанов Л. М. Н. Ф. Павлов // Сочинения / Н. Ф. Павлов ; сост., авт. послесл. и примеч. Л. М. Крупчанова. М., 1985. С. 279–290.

на русско-европейском диалоге культур и, тем более, на итальянском тексте, который в творчестве Погодина и Павлова имплицитен и выявляется лишь на уровне отдельных мотивов и аллюзий, но обладает несомненной значимостью в образной и идейной структуре их текстов. Что касается наследия И. В. Киреевского, то необходимо отметить исследование о. Д. В. Долгушина[1], посвящённое его биографии, религиозным исканиям, духовным связям с В. А. Жуковским, а также статью Ю. В. Манна[2], который сосредоточен на развитии философской эстетики Киреевского, на его пути от любомудрия к славянофильству и осмыслению православия. Комплексных исследований, посвящённых формам репрезентации и роли «чужих» культур в произведениях Киреевского, также нет. Возможно, единственная работа, позволяющая хотя бы отчасти проследить роль русско-итальянских связей для любомудров, – это книга Н. В. Сайкиной «Московский литературный салон княгини Зинаиды Волконской»[3]. Именно З. А. Волконская, ставшая культурной «посредницей» между Россией и Италией, а также музой любомудров (особенно влюблённого в неё Д. В. Веневитинова), вдохновила многих «архивных юношей» писать об Италии – буквально или имплицитно, в форме отдельных образов, мотивов и аллюзий. Тем не менее, Н. В. Сайкина, сосредоточенная на предмете своего исследования (на судьбе и творчестве З. А. Волконской, роли её московского салона в русской культуре), также не предпринимает комплексного анализа итальянского текста в наследии любомудров.

Можно заключить, что пока не существует исследований, посвящённых итальянскому тексту в творческом наследии любомудров как единой системе смыслов, образов и мотивов, как философскому и индивидуально-психологическому осмыслению локального текста Италии и романтического мифа о ней, её истории и культуры.

---

[1] Долгушин Д. В., священник. В. А. Жуковский и И. В. Киреевский: Из истории религиозных исканий русского романтизма. М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2009. 352 с. (Коммуникативные стратегии культуры).

[2] Манн Ю. В. Эстетическая эволюция И. Киреевского // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 7–39. (История эстетики в памятниках и документах).

[3] Сайкина Н. В. Московский литературный салон княгини Зинаиды Волконской. М. : Наука, 2005. 295 с.

Из вышесказанного следует, что **объект** нашего исследования – творческое наследие любомудров и близких к ним авторов (Д. В. Веневитинов, В. Ф. Одоевский, С. П. Шевырев, И. В. Киреевский, М. П. Погодин, Н. Ф. Павлов), в той или иной мере содержащее явные либо имплицитные итальянские референции. **Предметом** исследования является итальянский текст любомудров: темы, образы, мотивы Италии, её черты как эстетико-философского феномена, романтического мифа и реального географического и историко-культурного пространства, а также интертекстуальные связи с итальянской литературой и интермедиальные связи с итальянской живописью.

Цель работы – реконструировать итальянский текст, формирующийся в творчестве любомудров, как культурно-историческое, философско-эстетическое и художественное целое.

Цели соответствуют **задачи** исследования:

1. Выявить в творческом наследии любомудров и близких к ним авторов (Д. В. Веневитинов, В. Ф. Одоевский, С. П. Шевырёв, И. В. Киреевский, М. П. Погодин, Н. Ф. Павлов) тексты, содержащие явные или имплицитные итальянские референции.

2. Описать семантику и поэтику художественного мифа об Италии в творчестве любомудров, в том числе в его индивидуально-авторских вариантах (Д. В. Веневитинов, В. Ф. Одоевский, М. П. Погодин, Н. Ф. Павлов).

3. Установить роль З. А. Волконской и её образа в лирике любомудров, как репрезентанта итальянского текста.

4. Проанализировать особенности репрезентации реального итальянского культурно-исторического и природного пространства в травелогах и художественном творчестве любомудров (С. П. Шевырёв, В. Ф. Одоевский, М. П. Погодин).

5. Определить место Италии в культурологических и историософских концепциях любомудров (И. В. Киреевский, С. П. Шевырёв).

6. Реконструировать и сопоставить концепции развития итальянского искусства, реализованные в эмпирически-описательном, философско-

эссеистическом и художественном дискурсе любомудров (В. Ф. Одоевский, С. П. Шевырёв, И. В. Киреевский).

Материалом исследования является творчество любомудров, а также авторов, близких к их кружку[1] (в частности, З. А. Волконской и Н. Ф. Павлова). Итальянский текст рассматривается в художественной прозе лидера любомудров, В. Ф. Одоевского (роман «Русские ночи», вставные новеллы из него «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi», «Виченцио и Цецилия», «Последний квартет Бетховена», «Импровизатор», «Себастиян Бах», повести «Сильфида», «Княжна Мими», «Чёрная перчатка», новелла «Imbroglio»); в лирике Д. В. Веневитинова (стихотворения «Италия», «Элегия», «Завещание» и др.), его философской прозе (отрывки «Скульптура, живопись и музыка», «Три эпохи любви», перевод статьи А.-Г. Л. Герена «Европа») и переводной драматургии («Земная участь художника», «Сцены из «Эгмонта» – переводы из Гёте); в итальянских травелогах С. П. Шевырёва (три путевых «Журнала», письма из Италии) и его поэзии (стихотворения «К Риму», «Форум», «Италии», «Мадонна» и др.); в письмах И. В. Киреевского, его критических и философских статьях («Нечто о характере поэзии Пушкина», «О стихотворениях г. Языкова», «О русских писательницах», «Обозрение современного состояния литературы», «Девятнадцатый век», «В ответ А. С. Хомякову» и др.); в повестях М. П.Погодина («Сокольницкий сад», «Нищий», «Адель», «Преступница», «Дьячок-колдун, стародавнее предание») и Н. Ф. Павлова (циклы «Три повести» и «Новые повести»), а также в лирике любомудров и близких к ним авторов, посвящённой княгине З. А. Волконской и её переезду в Италию. Таким образом, привлекаются и художественные тексты (проза, лирика, драма), и публицистика, эпистолярные тексты, дневники-травелоги; рассматриваются как явные, эксплицитные, так и имплицитные темы, образы, мотивы, аллюзии, связанные с Италией и итальянским искусством. Благодаря такому подходу, проблема итальянского текста рассматривается в разных аспектах – от очерково-биографического до философского, феноменологического.

[1] Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

Методологию исследования задаёт имагологический подход, предполагающий выявление в совокупности текстов принимающей культуры общих представлений об ином народе / стране / регионе и повторяющихся элементов их репрезентации (образы, герои, сюжеты, стилистика, приёмы повествования). Имагологические методики сочетаются в работе с традиционными методами сравнительно-исторического (компаративного) анализа в области как типологических, так и контактных связей, и с установками рецептивной эстетики, помогающими реконструировать «горизонт ожидания» при восприятии инокультурного материала. Методология междисциплинарного исследования предполагает также использование культурно-исторического подхода в его современной конструктивистской интерпретации.

Теоретическая и методологическая база работы мотивирована её целью и задачами. Её составляют основополагающие труды по имагологии (Ж.-М. Карре, Г. Дизеринка, М. Фишера, Д.-А. Пажо, Н. Е. Меднис), в том числе касающиеся «воображаемой географии», локальных текстов и моделирования культурного пространства (М. М. Бахтин, В. Н. Топоров, Ю. М. Лотман, В. В. Абашев, Д. Н. Замятин); исследования по истории русской и итальянской культуры и искусства (А. Н. Веселовский, Н. Б. Томашевский, Ю. М. Лотман, Ю. В. Манн, Б. И. Пуришев, У. Эко, Ж. Ламбер, Н. А. Белоусова); труды по методологии компаративистики и специфике русско-итальянских культурных связей и взаимодействий (В. М. Жирмунский, М. П. Алексеев, П. Р. Заборов, З. М. Потапова, В. И. Кулешов, Р. Джулиани, А. С. Янушкевич и др.); комплекс методологически значимых работ в сфере исторической поэтики отдельных жанров, в частности травелога (Т. Роболи, А. Шенле, О. Б. Лебедева), и направлений, в особенности романтизма (В. Н. Топоров, Ю. М. Лотман, О. Б. Лебедева, Л. Я. Гинзбург, А. Г. Цейтлин, Н. Н. Петрунина, Ю. В. Манн и мн. др.). При освещении частных вопросов исследования привлекался также широкий круг иных источников теоретико-методологического характера.

Научная новизна диссертационной работы состоит в проведённой системной реконструкции итальянского текста в творчестве любомудров как

культурно-исторического, философско-эстетического и художественного феномена русской литературы первой трети XIX века:

1. Впервые исчерпывающе определён корпус текстов Д. В. Веневитинова, В. Ф. Одоевского, С. П. Шевырёва, И. В. Киреевского, М. П. Погодина, Н. Ф. Павлова, содержащих явные или имплицитные итальянские референции.

2. Специфика итальянского текста любомудров впервые прослежена в системном единстве различных дискурсивных и жанровых реализаций – от философских эссе, публицистики и документальных жанров (травелог, эпистолярий) до лирики, повести и романа.

3. Впервые описана как константная для любомудров система итальянских тем, образов и мотивов, так и её индивидуально-авторские варианты в творчестве Д. В. Веневитинова, В. Ф. Одоевского, С. П. Шевырёва, И. В. Киреевского, М. П. Погодина, Н. Ф. Павлова, что позволяет показать динамику итальянского текста и вписать его в контекст русской литературы первой трети XIX века.

4. В культурологических и историософских концепциях любомудров (И. В. Киреевский, С. П. Шевырёв) впервые выявлено осмысление роли и места итальянского народа, его истории и культурного наследия.

Степень достоверности результатов исследования. Достоверность положений и результатов диссертационного исследования достигается полнотой и разнообразием используемого для анализа материала: рассматриваются художественные тексты (проза, лирика, драматургия) любомудров, их философские, эстетические и критические статьи, травелоги, письма, переводы, содержащие темы, образы и мотивы, связанные с Италией. Исследование опирается на идеи и концепции, предложенные авторитетными исследователями проблематики диалога культур, локальных текстов, имагологии (Ж.-М. Карре, Г. Дизеринк, Ю. М. Лотман, А. Н. Веселовский, В. Н. Топоров, В. М. Жирмунский, В. В. Абашев, А. С. Янушкевич), поэтики травелога (А. Шёнле, О. Б. Лебедева), итальянского текста русской литературы, русско-итальянских культурных и литературных связей (В. М. Жирмунский, М. П. Алексеев, А. Н. Веселовский, Р. Джулиани, О. С. Крюкова, О. Б. Лебедева, Н. Е. Меднис), итальянской литературы, культуры

и искусства (А. Н. Веселовский, Н. Б. Томашевский, Б. И. Пуришев, У. Эко), философии, эстетики и творчества любомудров и близких к ним авторов (Ю. В. Манн, М. А. Турьян, Е. А. Маймин, М. И. Медовой, М. Н. Виролайнен, Н. В. Сайкина, Д. В. Долгушин).

Теоретическая значимость работы состоит в развитии принципов имагологических исследований: в современном литературоведении и культурологии, несмотря на указания Ж.-М. Карре, Г. Дизеринка, образ нации или страны чаще всего подвергается имманентному рассмотрению, ограниченному сферой искусства – без выходов в сферу исторического моделирования; в то же время интенсивно развивающаяся историческая имагология имеет своим предметом столь же автономную область истории – без глубокого учета образно-символических механизмов культуры. На необходимость комплексного подхода в 1980–1990-е годы указывал Д.-А. Пажо, развивая программу имагологии как сравнительной «культурной иконографии». Диссертация стремится синтезировать эти два направления, демонстрируя постоянные взаимопересечения дискурсивных сфер, связанных общими культурно-историческими кодами. Работа также вносит вклад в изучение специфики локального текста у группы авторов, которые были объединены философски-эстетическими взглядами, но использовали разные художественные стратегии в воплощении имагологической образности.

Практическая значимость исследования состоит в возможности применения его результатов при разработке и преподавании университетских курсов «Имагология», «Компаративистика», «История русской литературы первой трети XIX века», «История зарубежной литературы», «Культурология», в подготовке семинаров и спецкурсов, посвящённых творчеству любомудров и русско-европейскому культурному диалогу. Исследование обладает источниковедческой ценностью, его материал может быть использован в эдиционно-комментаторской практике.

Апробация работы. Результаты исследования обсуждались в рамках научно-исследовательских семинаров и на заседаниях кафедры русской и зарубежной

литературы филологического факультета Национального исследовательского Томского государственного университета (2013–2019). Ряд положений диссертации был представлен на следующих научных конференциях: I (XV), II (XVI), III (XVII), V (XIX), VI (XX) Международная конференция молодых учёных «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 2014, 2015, 2016, 2018, 2019), XIX Международная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Наука и образование» (Томск, 2015), IX Международная научно-практическая конференция «Филологическое образование в XXI веке: проблемы и способы их решения», посвящённая В.И. Далю (Новокузнецк, 2017; дистанционное участие), XVIII Международная научно-практическая конференция «Современная наука: тенденции развития» (Краснодар, 2017; дистанционное участие), X Международная научно-практическая конференция «Коммуникативная культура современника: теория и практика исследования» (Новокузнецк, 2017; дистанционное участие), Международная научно-теоретическая конференция «Полилингвизм и поликультурность в коммуникационно-образовательном пространстве университета в эпоху постграмотности: накопленный опыт и перспективы развития» (Екатеринбург, 2018; участие в формате видео-доклада), Международные научные чтения памяти А. С. Янушкевича «Жуковский и другие» (Томск, 2019).

Публикации. По теме диссертационного исследования опубликовано 18 статей, 7 из которых – в изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России для опубликования основных результатов диссертаций (из них 4 статьи в российских научных журналах, входящих в Web of Science).

Положения, выносимые на защиту:

1. Явные и имплицитные референции, связанные с Италией, её природой, искусством, культурой и историей, присутствуют в широком круге произведений авторов-любомудров, что позволяет говорить об *итальянском тексте* в их творчестве.

2. Итальянский текст любомудров представляет собой системное целое, его скрепляет общность как культурно-исторического видения Италии, так и способов его художественного претворения в комплексе разных жанров.

3. Отправной точкой итальянского текста любомудров является общеевропейский романтический миф об Италии, корректируемый авторами в зависимости от наличия или отсутствия опыта итальянских путешествий, знания итальянского языка, занятий переводами и т.п. в сторону философизации (насыщения проблемами гносеологии, эстетики, историософии) и/или психологизации (акцентирования эмоционального и личностно-экзистенциального содержания).

4. Итальянский текст любомудров включает в себя индивидуально-авторские варианты, демонстрирующие собственную динамику в концептуализации и репрезентации итальянского материала – от историософии И. В. Киреевского и культурологии С. П. Шевырёва до эстетико-психологической лирики Д. В. Веневитинова и философски насыщенной прозы В. Ф. Одоевского.

5. Итальянский текст тесно взаимодействует в творчестве любомудров с другими европейскими текстами, прежде всего с немецким, в ряде случаев являющимся текстом-посредником, и включён в пространство насыщенного русско-европейского культурного диалога, обусловленного просветительскими установками авторов.

Структура работы. Работа состоит из введения, четырёх глав, заключения, списка использованных источников и литературы, включающего 206 наименований, приложения.

Во **введении** указываются объект, предмет, цель, задачи, материал и методология исследования, обосновывается его актуальность, определяются степень разработанности темы исследования, научная новизна, степень достоверности, теоретическая и практическая значимость полученных результатов, приводятся положения, выносимые на защиту, и сведения об апробации результатов исследования.

В **главе первой** рассматривается историко-литературный и философски-эстетический контекст проблемы итальянского текста в творчестве любомудров. Глава включает три раздела: об истории и специфике образа Италии в русской словесности (1.1), об истории и системе философски-эстетических взглядов Общества любомудрия (1.2), об итальянском тексте в журнале «Московский

вестник», который стал идейной площадкой любомудров после распада Общества (1.3).

В **главе второй** раскрывается специфика романтического мифа Италии в творчестве любомудров – аспекта, который доминирует в их итальянском тексте. В основном их творческая рецепция Италии соответствовала традиции русского романтизма: Италия наделялась чертами земного Рая, ей сопутствовали темы, образы и мотивы, связанные с искусством и красотой. Раздел 2.1 посвящён этому романтическому мифу в лирике, прозе и драме Д. В. Веневитинова. В разделе 2.2 выявляется роль З. А. Волконской как культурной «посредницы» между Россией и Италией и вдохновительницы итальянского текста любомудров. В разделах 2.3 и 2.4 рассматривается имагологический текст Италии в творчестве М. П. Погодина и Н. Ф. Павлова соответственно; в прозе обоих авторов присутствуют итальянские образы, мотивы и аллюзии, чаще всего – имплицитные, отсылающие к Италии как романтическому мифу, знаку высокой культуры и куртуазной любви.

Глава третья посвящена осмыслению Италии как реального пространства – природно-географического, исторического и культурного – в творческом наследии любомудров. В разделе 3.1 рассматриваются итальянские образы, темы и мотивы в прозе В. Ф. Одоевского, так или иначе отсылающие к Италии как к реальному пространству, имагологическому феномену. Раздел 3.2 посвящён итальянскому тексту в творчестве С. П. Шевырёва – главного «итальяномана» среди любомудров, который попытался создать «энциклопедический», максимально полный и близкий эмпирической реальности образ Италии в своих травелогах, а также поэтически осмыслил этот образ в своей лирике. В разделе 3.3 рассматривается итальянский текст в письмах и статьях И. В. Киреевского, который так и не побывал в Италии, но осмыслил её как часть европейской и мировой истории и культуры, главным образом – в соположении с Россией.

Глава четвёртая посвящена проблеме рецепции и осмысления итальянского искусства в творчестве любомудров на примере итальянской живописи как единого эстетического феномена, воссозданного в форме отдельных образов, мотивов и аллюзий в прозе В. Ф. Одоевского (раздел 4.1).

Особо рассматривается влияние эстетики немецкого романтика В.-Г. Вакенродера на осмысление итальянского искусства в творчестве Одоевского (раздел 4.2) и рецепция итальянской живописи в путевых «Журналах» С. П. Шевырёва – главного знатока и исследователя итальянской культуры среди любомудров (раздел 4.3).

В **заключении** подводятся итоги исследования, излагаются выводы о специфике и роли итальянского текста в наследии любомудров, приводятся перспективы дальнейшей разработки темы исследования.

Приложение к работе включает три таблицы, иллюстрирующие некоторые этапы исследования: таблица А.1 систематизирует итальянский текст в журнале «Московский вестник» на материале Указателя его содержания[1]; таблица А.2 демонстрирует характерные черты и эволюцию итальянского текста в лирике С. П. Шевырёва разных лет; таблица А.3 помогает рассмотреть переводческую технику Шевырёва на примере отрывка из поэмы Т. Тассо «Освобождённый Иерусалим».

Объём работы составляет 356 страниц.

[1] Попкова Н. А. «Московский вестник». Журнал, издаваемый М. Погодиным. 1827–1830 : указ. содерж. Саратов : Зональная научная библиотека Саратовского университета, 1991. 112 с.

Глава 1 Историко-литературный и философско-эстетический контекст итальянского текста в творчестве любомудров[1]

1.1 Образ Италии в русской литературе

Для русской культуры образ Италии всегда был не менее значим, чем образы Франции, Германии, Англии. С Италией соотносились представления об истоках европейской христианской культуры, о наследии Древнего Рима и эпохи Ренессанса. Постепенно смыслы итальянского образа усложнялись: от мифологизированного романтического образа родины искусств, «земного рая», русская литература переходила к осмыслению истории, культуры Италии, национального характера её жителей, к вписыванию древнеримского и итальянского наследия в контекст мировой мысли. Творчество Данте, Петрарки, Рафаэля, Микеланджело, Да Винчи рано вошло в историю русской словесности.

Образ Италии формируется в русской литературе уже с XIV–XV вв., особенно после Флорентийской унии католической и православной церквей (1439 г.). В этот период создаётся «цикл сочинений о Ферраро-Флорентийском соборе»[2], в который входят «Хождение на Флорентийский собор» (или «Хождение во Флоренцию») неизвестного суздальца, «Заметка о Риме» неизвестного автора, «Исхождение Авраамия Суздальского на осьмый собор с митрополитом Исидором в лето 6945», «Исидоров собор и хожение его» Симеона Суздальского[3]. Как отмечает Н. А. Казакова, «Хождение во Флоренцию, написанное неизвестным автором, представляет особый интерес, ибо оно является первым в русской литературе описанием таких европейских стран, как Ливония,

---

[1] В данной главе используются материалы ВКР соискателя: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Журова Л. И. К вопросу о топике древнерусских хождений. «Хождение на Флорентийский собор» / Л. И. Журова // Образы Италии в русской словесности : коллективная монография по итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск – Новосибирск, 01–07 июня 2009 г. Томск, 2011. С. 304.

[3] Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

Италия, Сербия, Венгрия, Польша, Литва»[1]; его можно считать полноценным литературным травелогом. Поскольку поездка имеет дипломатическую цель, религиозное начало текста сводится к минимуму[2]. В хождении нет отторжения к чужому образу жизни и чужой религии – наоборот, русские путешественники «в первую очередь замечали необычное… поражались увиденному и старались донести эти знания до родины»[3]. Неизвестный автор детально описывает итальянскую растительность, венецианские каналы, мост через реку Арно во Флоренции, башенные часы, разведение шелковичных червей и изготовление шёлка[4]. Как и любое «чужое» пространство, Италия воспринимается древнерусской литературой как нечто диковинное, необыкновенное; примечательно, что радость от открытия нового не искажается нетерпимостью.

По мере формирования и укрепления российской государственности (в особенности – благодаря преобразованиям Петра I) политические и культурные связи России и Италии становятся интенсивнее. Русская дворянская интеллигенция открывает европейскую литературу, философию, общественную мысль; в эпоху Просвещения «русский XVIII в. ищет свои истоки именно в Европе»[5]. Поскольку истоком европейской культуры и эстетическим каноном искусства классицизма является античность[6], в эту эпоху «Италия воспринимается как колыбель европейской цивилизации… В среде просвещённого дворянства возникает устойчивое мнение, что, не побывав в

---

[1] Казакова Н. А. Хождение во Флоренцию 1437–1440 гг. (Списки и редакции) // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) ; отв. ред. Д. С. Лихачев. Л., 1976. Т. 30 : Историческое повествование Древней Руси. С. 73.

[2] Журова Л. И. К вопросу о топике древнерусских хождений. «Хождение на Флорентийский собор» // Образы Италии в русской словесности : коллективная монография по итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск – Новосибирск, 01–07 июня 2009 г. Томск, 2011. С. 307.

[3] Там же.

[4] См. по: Хождение на Флорентийский собор // Библиотека литературы Древней Руси : в 19 т. СПб., 1997–2004; 1999. Т. 6 : XIV – середина XV века. С. 465–487.

[5] Фарафонова О. А. Италия в дневниках русских путешественников XVIII в. («Журнал путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии» В. Н. Зиновьева) // Образы Италии в русской словесности : коллективная монография по итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск – Новосибирск, 01–07 июня 2009 г. Томск, 2011. С. 317.

[6] Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

Италии, невозможно стать по-настоящему европейским человеком»[1].[2] Кроме того, Италия воспринимается как эстетический эталон, «мифологизируется, как некое совершенно прекрасное место»[3]. Это подтверждается темами, образами, мотивами Италии в эпистолярии и дневниках, но особенно – в путевых заметках дворян, отправлявшихся в образовательные путешествия, чтобы приобщиться к европейской культуре. К их письменным свидетельствам относится, например, итальянский дневник Н. А. Львова – архитектора, яркого представителя русского Просвещения. Путешествие Львова по Италии состоялось в 1781 г. и охватило Рим, Неаполь, Пизу, Флоренцию и другие города; погружённый в интерес к итальянскому искусству, он зафиксировал свои впечатления от живописи Тициана, скульптуры Микеланджело, неаполитанского театра Сан-Карло и т.д.[4] Подробно осмыслил и описал жизнь Западной Европы, в т. ч. Италии, Д. И. Фонвизин – например, в своих «Письмах из третьего заграничного путешествия».[5]

О. А. Фарафонова детально рассматривает итальянскую часть «Журнала путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии» В. Н. Зиновьева[6]. Текст выдержан в жанре путевого дневника и[7] «содержит смесь описаний увиденного и рассуждений на самые разные темы, сменяющие друг друга в соответствии со

---

[1] Фарафонова О. А. Италия в дневниках русских путешественников XVIII в. («Журнал путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии» В. Н. Зиновьева) // Образы Италии в русской словесности : коллективная монография по итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск – Новосибирск, 01–07 июня 2009 г. Томск, 2011. С. 317.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[3] Там же.

[4] См. по: Лаппо-Данилевский К. Ю. Итальянский маршрут Н. А. Львова в 1781 г. // XVIII век. СПб., 1995. Сб. 19. С. 102–113.

[5] См. по: Тополова О. С. «Письма из третьего заграничного путешествия» Д. И. Фонвизина: К вопросу о жанровом взаимодействии эпистолярной и путевой литературы во второй половине XVIII века // Михаил Муравьёв и его время : сборник статей и материалов IV Всероссийской научно-практической конференции. Казань, 06–07 апреля 2013 г. – Казань, 2013. – С. 101–106.

[6] Фарафонова О. А. Италия в дневниках русских путешественников XVIII в. («Журнал путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии» В. Н. Зиновьева) // Образы Италии в русской словесности : коллективная монография по итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск – Новосибирск, 01–07 июня 2009 г. Томск, 2011. С. 318.

[7] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

«случайной встречей» – основным повествовательным принципом травелога»[1]. Эти особенности «Журнала» В. Н. Зиновьева и его эпистолярный характер сближают его со знаменитыми «Письмами русского путешественника» Н. М. Карамзина. Путешественник посещает и описывает Венецию, отмечая маскарадное начало, театральность и публичность быта этого «престранного города»[2]. Рим для Зиновьева является «олицетворением многовековой истории»[3] и католической религиозности (особое впечатление на него производит собор Святого Петра). Размышляя о Неаполе, путешественник акцентирует роскошные развлечения королевского двора, а также доброту и жизнерадостность местного населения, но величие местной природы (в частности, моря) задевает его даже сильнее величия культуры. Флоренция же «становится для Зиновьева городом интеллектуального наслаждения»[4]: он восторгается книгами, театром, музыкой, уровнем флорентийского образования. Можно заключить, что образ Италии в записках Зиновьева неоднозначен – он «мерцает», распадаясь на ряд ипостасей, как и в русской литературе XVIII в. в целом (например, у Д. И. Фонвизина[5]).

Традиционный литературный образ Италии, основанный на личном опыте или заочном, сформированном текстами представлении, проходит через всю русскую литературу XIX–XX вв. Так, в творчестве Ф. И. Тютчева («Над виноградными холмами», «Рим, ночью», «Венеция» и другие стихотворения), выстроившего плотные биографические связи с Италией[6], Италия сопряжена с мотивами соприкосновения разных эпох, красотой, тайной. При этом в художественном мире Тютчева «высшее счастье, как и совершенная красота, *всегда* чревато гибелью и разрушением», а Италия «являет собой только крайнее,

---

[1] Фарафонова О. А. Италия в дневниках русских путешественников XVIII в. («Журнал путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии» В. Н. Зиновьева) // Образы Италии в русской словесности : коллективная монография по итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск – Новосибирск, 01–07 июня 2009 г. Томск, 2011. С. 319.

[2] Там же. С. 323.

[3] Там же. С. 324.

[4] Там же. С. 331.

[5] Там же. С. 332.

[6] Меднис Н. Е. Тютчев и Италия // Италия в русской литературе : сборник статей ; под ред. Н. Е. Меднис. Новосибирск, 2007. С. 70–85.

предельное воплощение этой закономерности»[1]. Что касается русской прозы, важно отметить, например, образ Италии у И. С. Тургенева – в частности, повесть «Вешние воды»[2], в которой культурный миф об Италии воплощается в образе итальянки Джеммы, трагической любви главного героя. С одной стороны, образу Италии в повести сопутствуют мотивы статуарности, застывшей, «мраморной» красоты, связанной с представлением об Италии как о запечатлённом, замершем прошлом. С другой стороны, Джемма и чистое, одухотворённое чувство Санина к ней, противопоставленное плотской страсти к Полозовой, олицетворяют «представление о творящей ипостаси и воплощении премудрости Творца»[3].[4] Италия осмысляется как синтез духовной (эстетической) и «пластической», визуальной красоты, воплощённой в образе женщины.

В особом ключе образ Италии в русской словесности развивается в первой трети XIX в. Смена эпох, предчувствие перемен, патриотический подъём на фоне Отечественной войны 1812 г. ускоряют распространение романтизма в России[5]. Происходит активная рецепция немецкой философии, немецкой, французской и английской литературы, показательный пример чему дают переводы В. А. Жуковского. Однако, как отмечает А. С. Янушкевич, и «итальянская общественно-политическая мысль органично вписалась в большой контекст итальянской общегуманистической культуры, в атмосферу гражданской экзальтации 1810–1820-х годов»[6]. В русскую рецепцию входили труды Чезаре Беккариа («О преступлениях и наказаниях»), Гаэтано Филанджиери («Наука законодательства»), Сильвио Пеллико («Мои темницы»), Никколо Макиавелли («Государь»), в которых соотносились правовых и моральные нормы античности и современности, актуализировалась историческая преемственность мысли. В

[1] Ромащенко С. А. Итальянский вариант «тургеневской девушки» (повесть «Вешние воды») // Италия в русской литературе : сборник статей; под ред. Н. Е. Меднис. Новосибирск, 2007. С. 78.

[2] Там же. С. 86–95.

[3] Там же. С. 94.

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[5] Ромащенко С. А. Итальянский вариант «тургеневской девушки» (повесть «Вешние воды») // Италия в русской литературе : сборник статей; под ред. Н. Е. Меднис. Новосибирск, 2007. С. 94.

[6] Янушкевич А. С. Итальянская общественно-философская мысль в русской рецепции 1800–1840-х гг. // Италия в русской литературе : сборник статей ; под ред. Н. Е. Меднис. Новосибирск, 2007. С. 59.

контексте движения карбонариев в Италии и тайных революционных обществ других европейских государств русское общество живо восприняло дух перемен[1].

В русской словесности этой эпохи образ Италии обретает новые смысловые оттенки. В русском культурном сознании Италия по-прежнему остаётся родиной непревзойдённого искусства – страной, подарившей миру Данте, Петрарку, Тассо, Рафаэля, лучшую оперную музыку, поразительную архитектуру. В то же время эта страна – прямая наследница античности, земля Вергилия и Горация, Сенеки и Тацита, и величие её прошлого неизбежно «давит» на настоящее, вызывая неизбежную потребность в сравнении великой древности и не столь впечатляющей современности. Италия – это «земной Эдем», воплощение тепла и благодатной природы; однако нега и гармония этой природы чужда суровости русского Севера. В таком природном и культурном контексте люди также оцениваются иначе: формируются стереотипы о лёгкости, эмоциональности, общительности итальянцев, но в то же время – о тёмной силе страстей, сокрытых за миртами, лаврами и величием католических соборов. Разумеется, в русской словесности прослеживается постоянное со- и противопоставление Италии и других европейских стран, Италии и России. Для воссоздания этой парадигмы достаточно вспомнить К. Н. Батюшкова[2] («Умирающий Тасс», «К Тассу», «Ариост и Тасс», переводы из «Освобождённого Иерусалима»), чьё творческое сознание было тесно связано с Италией и итальянским искусством – как показал в своём исследовании И. А. Пильщиков[3]. Имагологический текст Италии значим также в творчестве А. С. Пушкина (повесть «Египетские ночи», поэма «Анджело», мотивы и образы лирики)[4], Н. В. Гоголя, для которого путешествия по Италии обладали и духовно-экзистенциальной, и творческой ценностью[5]

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Там же.

[3] См. по: Пильщиков И. А. Батюшков и литература Италии: филологические разыскания ; под ред. М. И. Шапира. М. : Языки славянской культуры, 2003. 321 с. (Philologica russica et speculativa; т. 3).

[4] См. по: Таборисская Е. М. Италия в поэзии Пушкина // Русская литература. 2004. № 2. С. 30–50.

[5] См. по: Манн Ю. В. Гоголь. Книга вторая. На вершине: 1835–1845. М. : РГГУ, 2012. 552 с.

(многочисленные итальянские письма, «Рим»)[1], Е. А. Баратынского («Рим», «Дядьке-итальянцу») и многих других.

В эпоху «гражданской экзальтации», порождённой Отечественной войной 1812 г., актуализировались философские аспекты итальянского текста, а также его связи с другими текстами мировой культуры, которые сформировались в русском сознании ранее (в первую очередь – немецкой, французской и английской). Важную роль в этом процессе сыграло Общество любомудрия, основанное в 1823 г. и занимающее значимое место в русской культуре. Его активными участниками являлись В. Ф. Одоевский (лидер общества, «молодой Фауст»), Д. В. Веневитинов, М. П. Погодин, С. П. Шевырёв, И. В. Киреевский, Н. М. Рожалин, В. П. Титов, а также ряд других поэтов, публицистов, историков и философов. Кроме того, к кружку любомудров были близки Н. Ф. Павлов, В. К. Кюхельбекер, издававший совместно с Одоевским альманах «Мнемозина», и др. Общество любомудрия официально распалось в 1825 г., после чего центральным печатным органом любомудров стал журнал «Московский вестник» (1827–1830).

1.2 Феномен русского любомудрия и его истоки. Общество любомудрия

Хотя на первый взгляд русский романтизм был далёк от политической проблематики,[2] эпоха 1812–1825 гг. заострила вопросы исторического пути России и Европы, поставленные Великой французской революцией. Так, именно в этот период формируются дворянские тайные общества, итогом деятельности которых стало восстание декабристов; как показал Ю. М. Лотман, декабристы выработали новые нормы бытового, культурного, речевого поведения, новые ценности дворянской интеллигенции, нацеленной на деятельное, практическое

[1] См. по: Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай : Материалы и исследования : пер. с итал. А. Ямпольской. М. : Новое литературное обозрение, 2009. 288 с.

[2] Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

«изменение политического бытия России»[1] и активную интеллектуальную жизнь. Благодаря интересу к современным общественным проблемам, в кругозор дворянской интеллигенции входила европейская (прежде всего немецкая) философия, политэкономия и литература[2]; рецепция европейского культурного опыта инициировала дискуссии о путях развития России и русского искусства. Не случайно это время отмечено расцветом журналов («Вестник Европы», «Русский вестник», «Сын Отечества»), эстетическая полемика на страницах которых порой длилась годами (например, противоборство «Арзамаса» и «Беседы любителей русского слова»)[3]. Однако из-за цензурного контроля журналы не всегда могли открыто поднимать острые вопросы, что стало причиной образования многочисленных тайных дворянских обществ[4] не политического или не вполне политического характера.

Один из таких кружков – Общество любомудров (или Общество любомудрия; «любомудрие» – русская калька с греческого «философия»), основанное в Москве в 1823 г.[5] Истоки Общества – в кружке С. Е. Раича, известного педагога и литератора, переводчика античной и итальянской поэзии. С 1822 г. туда входили В. Ф. Одоевский, М. П. Погодин, А. Н. Муравьёв, С. П. Шевырёв и др.[6]. Вскоре любомудры отделились от кружка Раича: их отличал обострённый интерес к философским учениям немецких идеалистов, а также либеральные политические взгляды. Любомудры собирались у В. Ф. Одоевского (по выражению Погодина, «молодого Фауста») и в салоне

---

[1] Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб. : Искусство – СПБ, 1994. С. 333.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[3] См. по: Вацуро В. Э. В преддверии пушкинской эпохи // Арзамас : сборник : в 2 кн. М., 1994. Кн. 1 : Мемуарные свидетельства. Накануне «Арзамаса». Арзамасские документы. С. 5–27.

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[5] Иезуитова Р. В. Литературные объединения и журналы первой четверти XIX в. // История русской литературы : в 4 т. [Электронный ресурс] / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) ; гл. ред. Н. И. Пруцков. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1980–1983; 1981. – Т. 2 : От сентиментализма к романтизму и реализму. – С. 50. – URL: http://feb-web.ru/feb/irl/default.asp?/feb/irl/rl0/rl2/rl2.html (дата обращения: 07.06.2016).

[6] Мордовченко Н. И. Веневитинов и поэты-любомудры // История русской литературы : в 10 т. / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). М.; Л., 1941–1954; 1953. Т. 6 : Литература 1820–1830-х годов. С. 449–450.

княгини З. А. Волконской, «северной Коринны»[1], писательницы, покровительницы науки и искусства. Помимо названных выше представителей литературной московской молодёжи, в Общество вошли Д. В. Веневитинов, А. И. Кошелев, И. В. Киреевский, Н. М. Рожалин, В. П. Титов. Близки к любомудрам были Н. А. Полевой[2], Н. Ф. Павлов и В. К. Кюхельбекер, издававший совместно с председателем Общества Одоевским альманах «Мнемозина»[3]. Одоевский видел основную задачу Общества в популяризации европейской – прежде всего, немецкой – философии в России. Значение любомудрия он определил следующим образом: «До сих пор <…> философа не могут себе представить иначе, как в образе французского говоруна XVIII века; посему-то мы для отличия и называем истинных философов любомудрами»[4].

Большинство членов кружка числились на службе в Московском архиве Коллегии иностранных дел, но «систематической работы в архиве не было»[5], поэтому молодые люди посвящали свой досуг философским и литературным дискуссиям. Благодаря этому за ними закрепилось прозвище «архивные юноши», иронично использованное Пушкиным в «Евгении Онегине». В своих дискуссиях и статьях любомудры осмысляли, в первую очередь, эстетические и гносеологические вопросы; они изучали работы Спинозы, Канта, Фихте, Шеллинга[6]. Особенно на любомудров повлияла «система тождества» Шеллинга, идеалом которого был синтез разных наук в сознании познающего субъекта, разных искусств – в сознании творца; на идеалистической «системе тождества» базировались гносеологические и эстетические изыскания любомудров[7]. Тем не менее, любомудры не только переводили и обсуждали труды немецких

---

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Там же.

[3] Мордовченко Н. И. Веневитинов и поэты-любомудры // История русской литературы : в 10 т. / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). М.; Л., 1941–1954; 1953. Т. 6 : Литература 1820–1830-х годов. С. 450.

[4] Цит. по: Мордовченко Н. И. Веневитинов и поэты-любомудры // История русской литературы : в 10 т. / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). М.; Л., 1941–1954; 1953. Т. 6 : Литература 1820–1830-х годов. С. 450.

[5] Там же.

[6] См. по: Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М. : Искусство, 1969. 302 с.

[7] См. по: Каменский З. А. Московский кружок любомудров. М. : Наука, 1980. 327 с.

идеалистов: их собственное творчество не являлось копией европейских образцов и сформировало фундамент философского языка русской метафизики и развития философии 1820–1840-х гг.[1]

Наиболее системно философские поиски любомудров прослеживаются в наследии Д. В. Веневитинова – поэта, критика и публициста. Так, в разборе трактата А. Мерзлякова «О начале и духе древней трагедии и о характерах трёх греческих трагиков»[2] (1825) Веневитинов впервые разграничивает «французский» и «немецкий» философские методы. Под первым подразумеваются меткие и остроумные, но разрозненные сентенции о предмете рассмотрения, а под вторым – чёткая, единая мысль, «развивавшаяся в системе выводов»[3]; более органичным методом для русской критики и эстетики Веневитинов считает немецкий. Разбирая трактат, Веневитинов критикует тезис Мерзлякова о том, что искусство возникает под влиянием «случая и обстоятельств». Он не «политические функции», её связь с общественной жизнью, но оспаривает «генетическую связь поэзии и политики»; по его мнению, искусство и философия подчинены «духу века»[4] – более высокой и абстрактной категории (очевидна аналогия с идеалистическим учением Гегеля). Так, сопоставляя древнюю и современную литературу, Веневитинов отмечает: «Поэзия Гёте, Байрона есть плод глубокой мысли, раздробившейся на всевозможные чувства. Поэзия Гомера есть верная картинка разных чувств, сливающихся как бы невольно в мысль полную»[5]. Иными словами, искусство порождается не внешними обстоятельствами, а человеческой мыслью – стремлением личности к познанию. Поскольку это общечеловеческое стремление, Веневитинов не спорит с тезисом Мерзлякова о вневременной и наднациональной природе искусства («То, что принадлежит

---

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] См. по: Каменский З. А. Московский кружок любомудров. М. : Наука, 1980. 327 с.

[3] Веневитинов Д. В. Разбор рассуждения г. Мерзлякова… // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 8–9.

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019)..

[5] Веневитинов Д. В. Разбор рассуждения г. Мерзлякова… // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 155–156.

“всем народам”, “всем векам”, не принадлежит ли, одним словом, человеку»)[1]. При этом вопрос о том, что важнее – объективное изображение мира (как в классической словесности) или субъективное изображение духовной жизни (как в искусстве романтизма)[2], – является второстепенным: подобно, который «постулирует тождество субъективного знания объективно данному»[3], Веневитинов считает эти начала двумя сторонами одной сущности. Как и Шеллинг, он различает два направления познания действительности (в т. ч. эстетического): «от природы к “я” или от “я” к природе»[4]; соответственно, разграничиваются естествознание и трансцедентальная философия[5]. При этом и то, и другое рассматривается в глубинной связи с искусством, которое тоже воспринимается как способ познания мира (позднее такое понимание искусства станет центральным в эстетических построениях любомудров).

Веневитинов задумал цикл статей о немецкой философии – «Писем к графине NN» (к княжне А. И. Трубецкой)[6], – но успел написать лишь два письма. В них он осмысляет природу философии в целом, соотнося её с философской природой искусства. По мнению Веневитинова, философия является универсальной наукой, обобщающей все прочие сферы знания[7]: *«содержание её будет познание, не устремлённое на какой-нибудь особенный предмет; но познание как простое действие ума, свойственное всем наукам, как простая познавательная способность»*[8]. При этом Веневитинов разделяет чисто эстетическое и философское понимание искусства: *«вы спросили: отчего эта мадонна прекрасна? и на это отвечала вам наука прекрасного, или эстетика; но вы спросили: отчего чувствую я красоты сей мадонны? какая связь между ею*

---

[1] Веневитинов Д. В. Разбор рассуждения г. Мерзлякова… // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 153.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[3] Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М., 1969. С. 14.

[4] Там же.

[5] Веневитинов Д. В. <Второе письмо о философии> // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 274–276.

[6] Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М., 1969. С. 13.

[7] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[8] Веневитинов Д. В. Письмо к графине NN // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 120.

и мной? <…> тут дело идёт не о законах прекрасного, но о начале всех законов»[1]. По мнению Веневитинова и любомудров в целом, русскому искусству не хватало именно философского подхода – в содержании, методах критики, стиле (стремясь к чёткому и логичному, предельно «сухому» метафизическому языку, Веневитинов пишет: «если я на одну минуту перестану быть ясным, изорвите мои письма»[2]).

Другие любомудры разделяли эти взгляды. Так, И. В. Киреевский считал необходимым создание «философской системы искусства»[3], которая рассматривала бы искусство не с точки зрения поэтики, а «в связи с… закономерностями… развития идеи»[4]. Киреевский рассматривает как идею и художественный образ (наряду с философской и научной мыслью), а также обосновывает единство формы и содержания в искусстве.

Поскольку все художественные феномены связаны с феноменами познания, для искусства характерна историческая изменчивость: произведения искусства отражают специфику человеческого мышления и представлений о мире, свойственных определённой эпохе[5]. Историзм любомудров, во многом повлиявший на критику В. Г. Белинского, воплотился в их художественном творчестве и философских поисках (например, в работах С. П. Шевырёва и И. В. Киреевского).

В. Ф. Одоевский, лидер Общества, стал, пожалуй, самым последовательным выразителем эстетико-философских концепций любомудров. Одоевский размышлял о философских основах «критики вкуса», которая смогла бы вывести универсальные законы художественного[6], а также рассматривал искусство диахронически – как «ряд сменяющих друг друга форм»[7]. Но с Одоевским связан и закат любомудрия. Во-первых, к концу 1820-х гг. он разуверяется в

---

[1] Веневитинов Д. В. Письмо к графине NN // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 120–121.

[2] Там же. С. 116.

[3] Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М., 1969. С. 85.

[4] Там же.

[5] Там же.

[6] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[7] Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М., 1969. С. 106.

идеалистическом понимании искусства и приходит к идеям мистиков об интуитивном знании[1], обретаемом вне материального опыта, через мистическое озарение. Во-вторых, после разгрома восстания декабристов именно Одоевский сжёг все документы, связанные с деятельностью Общества. С одной стороны, это сожжение стало символом наступающей реакции и опасности, угрожающей независимой мысли, а с другой – доказывало, что некоторые любомудры придерживались весьма вольных политических взглядов.

Однако, к счастью, философские построения любомудров не исчезли: после 1825 г. их теоретические поиски воплотились в творчестве Одоевского, Шевырёва, Погодина, Веневитинова, в критических и философских статьях Киреевского. Любомудры сформировали облик таких изданий, как альманах М. П. Погодина «Урания» (1826), альманах С. Е. Раича и Д. П. Ознобишина «Северная лира» (1827), а в особенности – журнал М. П. Погодина «Московский вестник» (1827–1830). Философское понимание искусства, глубоко осмысленное любомудрами, их разработка идеалистической диалектики на почве русской культуры оказали глубокое влияние на развитие отечественной словесности, философии и эстетики[2].

1.3 Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830)[3]

После декабрьского восстания 1825 г. Общество любомудрия официально приостановило собрания и дискуссии, но их философско-эстетические поиски и просветительская деятельность не могли исчезнуть бесследно. Одним из мест, где сосредоточились бывшие любомудры, стал журнал М. П. Погодина «Московский вестник».

---

[1] Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Там же.

[3] В разделе использованы материалы статьи соискателя: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830) / Ю. Е. Пушкарева // Имагология и компаративистика. – 2015. – № 1 (3). – С. 29–42.

Для «Московского вестника» был характерен научно-философский, энциклопедический характер – «установка на последовательную научность»[1]. С. П. Шевырёв в «Обозрении русских журналов в 1827 году» противопоставил «Московский вестник» русской периодике, в первую очередь – более развлекательному и массовому «Московскому телеграфу» Н. А. Полевого («большинство современных изданий придерживается “старых предрассудков”, предоставляя… “приятное и лёгкое чтение”», тогда как подлинная цель журналов – «стать… посредниками между миром современной европейской науки и читателями»[2]). Идейная насыщенность журнала, его умозрительная научность (исследователи отмечают, что «Московский вестник» «уходит от “пестроты”, целенаправленно избегает всего эмпирического… и сосредотачивается на проблемах философии, истории, эстетики <…>, декларируя уход в сферу… знания как такового»[3]), несомненно, связаны с философскими и эстетическими поисками любомудров (Одоевского, Киреевского, Веневитинова и др.)[4].

Позиция «Московского вестника» проявляется и в содержании выпусков: преобладают русскоязычные и переводные публикации по филологии, истории, естественным наукам, критические обзоры, элитарная художественная литература (произведения Гёте, Шиллера, Байрона, Скотта, Шатобриана и др.)[5]. Так, в выпкске XVI за 1827 г. со спецификой журнала соотносятся даже такие «ненаучные» разделы, как «Изящная словесность» (стихотворение А. Мерзлякова «Шувалов и Ломоносов», «Отрывки из жизнеописания Наполеонова» В. Скотта), «Смесь»[6] («Об имени киргиз-казанского народа…», «Отрывок из похвального слова Лапласу») и «Разные известия» («О ботаническом саду и библиотеке А. К. Разумовского», «О распространении христианства»)[7]. Ещё более яркий пример – номер II за 1827 г., где рядом с отрывками из «Валленштейнова лагеря»

---

[1] Морозов В. Д. «Московский вестник» и его роль в развитии русской критики. Новосибирск, 1990. С. 4.

[2] Там же. С. 107.

[3] Там же. С. 108–109.

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830) / Ю. Е. Пушкарева // Имагология и компаративистика. – 2015. – № 1 (3). – С. 29–42.

[5] См. по: Киселев В. С. Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века. Томск : Том. гос. ун-т, 2006. 542 с.

[6] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830) / Ю. Е. Пушкарева // Имагология и компаративистика. – 2015. – № 1 (3). – С. 29–42.

[7] Попкова Н. А. «Московский вестник». Журнал, издаваемый М. Погодиным. 1827–1830 : указ. содерж. Саратов, 1991. С. 22–23.

Шиллера и из IV главы «Евгения Онегина» опубликована статья В. П. Титова «О романе как представителе образа жизни новейших европейцев»[1].[2]

Для «Московского вестника» характерна не только научно-философская глубина, но и особая судьба. Так, примечательно, что некоторое время с журналом сотрудничал А. С. Пушкин, опубликовавший там ряд своих произведений[3]. Впрочем, эта близость не продлилась долго: Пушкин не всегда разделял эстетические взгляды любомудров (в частности – не принимал излишнюю умозрительность их творчества, а также их преклонение перед немецким идеализмом). Однако его сближение с «Московским вестником» и главными идеями любомудров (к ним относятся просветительские установки, гуманистическая и этически насыщенная роль науки, историзм в осмыслении искусства, размышления о роли романа как самого универсального и репрезентативного жанра современности и др.) подтверждает, что в своих поисках любомудры коснулись центральных, сущностных вопросов русской литературы и общественной жизни. Творчество Пушкина повлияло на формирование новой, философско-аналитической методологии критики в статьях Веневитинова, Киреевского, Шевырёва[4].

Век «Московского вестника» оказался недолгим: отвлечённая научность, «сложность» содержания, идеализм издателей были плохо приспособлены к борьбе за спрос публики (как отмечает В. Д. Морозов, «научная основательность, приверженность к серьёзной философии… “отпугивали” значительную часть читателей»[5]). Кроме того, возможно, на фоне позднего творчества Пушкина, эстетических поисков Белинского в осмыслении реализма позиции любомудров недоставало широты, синтеза и универсальности. Тем не менее, любомудры и их журнал стимулировали развитие самобытной отечественной философской эстетики.

---

[1] Попкова Н. А. «Московский вестник». Журнал, издаваемый М. Погодиным. 1827–1830 : указ. содерж. Саратов, 1991. С. 36.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830) / Ю. Е. Пушкарева // Имагология и компаративистика. – 2015. – № 1 (3). – С. 29–42.

[3] См. по: Канунова Ф. З. Пушкин в «Московском вестнике»: некоторые проблемы истории // Пушкин в XXI веке: вопросы поэтики, онтологии, историцизма : сборник статей к 80-летию профессора Ю. Н. Чумакова / отв. ред. Т. И. Печерская. Новосибирск, 2003. С. 59–65.

[4] Там же.

[5] Морозов В. Д. «Московский вестник» и его роль в развитии русской критики. Новосибирск, 1990. С. 244.

Закономерно, что содержание «Московского вестника» отразило интерес любомудров к европейской культуре: значительная часть материалов – это переводы или анализ зарубежной научной и художественной словесности, а также новости из европейской культурной жизни. Особенно много публикаций, связанных с Германией, Францией и Англией; это объясняется историко-культурным конекстом и философскими взглядами создателей журнала. Однако в «Московском вестнике» присутствует и предмет нашего исследования – итальянский текст[1] (Приложение А, таблица А.1)[2].

Согласно Предметному указателю содержания, Италия в той или иной мере фигурирует в 29 публикациях, которые распределяются по разделам следующим образом: «Изящная словесность» – 11 (из них 7 стихотворений и 4 прозаических произведения), «Смесь» – 6, «Критика» – 6, «Науки» – 5, «Русский театр» – 1[3]. Такое соотношение закономерно: Италия воспринималась русской дворянской интеллигенцией прежде всего как страна искусства, край телесной и духовной красоты, своеобразный земной рай (достаточно обратиться к таким текстам, как «Рим» Гоголя, вставные новеллы из «Русских ночей» Одоевского, лирика Баратынского и Веневитинова, многочисленные итальянские травелоги). При этом, несмотря на роль итальянской музыки, живописи, скульптуры, на первый план выходит словесность (как справедливо замечает Э. Маньянини в статье о путевых заметках С. П. Шевырёва, «освоение Италии русскими сначала происходит через литературу»[4]). Это обусловлено многими факторами, начиная от пространственной дистанцированности (как, например, у Пушкина и раннего Одоевского) и заканчивая спецификой романтической культуры в целом, её «текстовым» характером, склонности придавать мирозиждительное значение слову. Скромное присутствие Италии и итальянцев в разделе «Науки», на наш

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830) // Имагология и компаративистика. 2015. № 1 (3). С. 29–42.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[3] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830) // Имагология и компаративистика. 2015. № 1 (3). С. 29–42.

[4] Маньянини Э. Италия Степана Шевырёва // Образы Италии в русской словесности XVIII–XIX вв. : сборник статей ; под ред. О. Б. Лебедевой, Н. Е. Меднис. Томск, 2009. С. 367.

взгляд, не менее логично: *«отчизна вдохновенья»*[1], «страна чуда, поэтической мечты… любви»[2] неизбежно ассоциировалась скорее с иррациональным, необъяснимым в человеке и жизни, чем с её последовательным, научным освоением.

Художественная литература представлена в первую очередь переводными поэтическими текстами; в их числе анонимные «Яблонь и Лавра», «Валерио», «Лотос» М. Риччи, два перевода отрывков из «Освобождённого Иерусалима» Торквато Тассо[3] (здесь и далее см. Приложение А, таблицу А.1). К смысловой сфере Италии составители «Предметного указателя» относят и переводы древнеримских авторов: два отрывка из «Превращений» Овидия – «Нарцисс», «Меркурий и Батт», а также оду Горация «К Венере» (Carmina I, XXX): Италия продолжает традиционно осмысляться как прямая наследница античности, колыбель европейской цивилизации. Кроме того, к итальянской поэзии примыкают историко-филологические материалы научного раздела (перевод «Нечто об Освобождённом Иерусалиме» Шатобриана, а также цикл Аста «Отрывки из курса филологии»: «О Таците», «Греки и римляне», «О Виргилиевой Энеиде»). Исторический срез античного наследия значительно перевешивает современную итальянскую поэзию, однако «Московский вестник» не обходит вниманием графа Миньято Риччи – заметную в литературной Москве фигуру, друга Волконской и Шевырёва; Риччи не только писал на родном языке, но и переводил на итальянский Державина, Жуковского, Пушкина[4]. Что касается повышенного интереса к поэме Тассо, то это отражение уже сложившейся ко времени издания журнала литературной традиции. Элегии Батюшкова «К Тассу», «Умирающий Тасс», его статья «Ариост и Тасс», а также обращения к этому образу в творчестве ряда других зарубежных и русских авторов (в т. ч. Байрона) способствовали формированию образа Тассо как обобщённого трагического образа поэта-

[1] Веневитинов Д. В. Италия // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 67.

[2] Крюкова О. С. Италия в русской поэзии XIX века ; с предисл. проф. А. П. Лободанова. М., 2002. С. 81.

[3] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830) // Имагология и компаративистика. 2015. № 1 (3). С. 29–42.

[4] Базанкур О. Г. Переводчик Пушкина – Риччи // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии : в 6 т. М.–Л.,1936–1941; 1941. Т. 6. С. 424–429.

изгнанника, не принятого миром[1]. Активная рецепция «Освобождённого Иерусалима» – ещё и дань уважения итальянскому Ренессансу, ведь к концу 1820-х гг. русское сознание уже познакомилось с шедеврами Данте[2] и Петрарки[3].[4] Эпоха Возрождения в творческом сознании романтиков неизбежно выделяется как ещё одна, наряду с Римской империей, ключевая веха в итальянской истории.

Тем не менее, даже на страницах энциклопедического журнала Италия не предстаёт лишь как страна с великим прошлым, остановившаяся в развитии. Как и во всей Европе, в ней бурлит жизнь, а современный человек стремится познать мир и осмыслить своё место в нём[5]. Поэтому живой интерес к истории не отменяет внимания к современности (что соответствует идеалистическому историзму издателей журнала), и среди материалов мы находим, во-первых, перевод отрывков из романа Алессандро Мандзони «Обручённые» (выполненный Шевырёвым) и критическую статью о нём, а во-вторых, свидетельства разностороннего развития итальянской науки (публикация М. П. Погодина о «Философии статистики» М. Джиойи, заметка «О Ватиканской библиотеке» и т.п.)[6].[7] К последней группе примыкают те научные сочинения, которые созданы не итальянскими авторами, но базируются на итальянском материале (например, критика книги Селтля «Жизнь Цезаря по историческим документам» или «Взгляд на историю дипломатии» И. И. Данилевича)[8]. Стоит отметить, что Мандзони[9] – единственный итальянец-прозаик, попавший в орбиту «Московского вестника», и вряд ли это лишь случайность или следствие его известности: «Обручённые» (1827) считаются одним из самых ярких воплощений исторического романа эпохи

---

[1] См. по: Горохова Р. М. Образ Тассо в русской романтической литературе // От романтизма к реализму: из истории международных связей русской литературы / отв. ред. академик М. П. Алексеев. Л., 1978. С. 117–189.

[2] См. по: Асоян А. А. Данте и русская литература. Свердловск : Изд-во Уральского ун-та, 1989. 171 с.

[3] См. по: Лаппо-Данилевский К. Ю. Из истории знакомства с Петраркой в России // Русская литература. 1991. № 3. С. 68–75.

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830) // Имагология и компаративистика. 2015. № 1 (3). С. 29–42.

[5] Там же.

[6] Попкова Н. А. «Московский вестник». Журнал, издаваемый М. Погодиным. 1827–1830 : указ. содерж. Саратов, 1991. С. 100.

[7] Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01.

[8] Там же.

[9] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830) // Имагология и компаративистика. 2015. № 1 (3). С. 29–42.

романтизма[1], где каноны романтической литературы в духе Скотта (провиденциализм, дидактическая религиозность, поэтика контраста) переплелись с новыми, реалистическими тенденциями. Любомудры придавали огромное значение жанру романа: он привлекал их «универсальностью», а также «изначально заложенными в нём возможностями самобытности, народности»[2]. Можно утверждать, что эти возможности и доказал Мандзони, обратившись к драматичной истории Ломбардии XVII в. и изобразив её в жизненных перипетиях и психологических коллизиях героев-крестьян[3].

Другим аспектом современной духовной жизни, напрямую связанным с Италией, является музыка (как одно из самых репрезентативных итальянских искусств: в творчестве любомудров (например, Одоевского) и современных им авторов Италия постоянно соотносится с музыкой, особенно оперой), а в контексте «Московского вестника» – музыкальный театр. Так, в журнале размещена рецензия С. Т. Аксакова на оперу-водевиль «Чудные приключения и удивительное морское путешествие Пьетро Дандини», переведённую с французского (к сожалению, неизвестно, был оригинал написан по-французски или французский – только язык-посредник при переводе с итальянского). Насколько можно судить по лаконичному тексту рецензии, в водевиле фигурировали персонажи с итальянскими именами (Пьетро, Фретино и т.д.), а вся постановка была выдержана в духе традиционной итальянской комедии дель-арте с фарсовыми ситуациями, переодеваниями, волшебными превращениями (*«много остроумных, колких и даже глубоких мыслей, завёрнутых в шутовские слова»*[4]). Такая лёгкость порождает ироничные интонации рецензента (*«нельзя не заметить, что Истина, Нереида, реки и речки были одеты по-домашнему»*[5]) и неоднозначность итоговой оценки (*«проза разговорна, и некоторые куплеты написаны легко и замысловато; жаль, что*

---

[1] См. по: Володина И. П. Заметки о восприятии творчества А. Мандзони в России (1820–1960) // Итальянская традиция сквозь века. Из истории итальянской литературы XVI–XX вв. / И. П. Володина. СПб., 2004. С. 190–230.

[2] Морозов В. Д. «Московский вестник» и его роль в развитии русской критики. Новосибирск, 1990. С. 167.

[3] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830) // Имагология и компаративистика. 2015. № 1 (3). С. 29–42.

[4] Аксаков С. Т. «Внучатый племянник, или Остановка дилижанса». Комедия в пяти действиях, в прозе, Пикара, перевод А.И. Писарева. «Чудные приключения и удивительное морское путешествие Пьетро Дандини». Волшебная опера-водевиль в трёх действиях, перевод с французского г. Ленского, и разнохарактерный дивертисман. Бенефис г-жи Львовой-Синецкой 16 января // С. Т. Аксаков // Собрание сочинений : в 4 т. – М., 1955–1956; 1956. – Т. 3 : Воспоминания. Статьи, рецензии, заметки. Избранные стихотворения. – С. 513.

[5] Там же. С. 514.

встречается довольно плоских шуток и каламбуров»[1]). Однако наиболее репрезентативными, в некотором смысле итоговыми (они напечатаны уже в последний год существования журнала) публикациями в отношении итальянского текста можно считать путевые заметки русских литераторов-путешественников – С. П. Шевырёва и княгини З. А. Волконской. Оба были тесно связаны с Италией биографически: Волконская уехала во Флоренцию в 1829 г. и затем, поселившись в Риме, до конца жизни лишь трижды возвращалась в Россию[2], Шевырёв же впервые прибыл в Италию в составе свиты княгини, как учитель её сына, и оставил множество писем, дневников и воспоминаний о своих путешествиях.[3]

Русский травелог, имеющий давнюю историю и уходящий корнями в древнерусские хождения, в XVIII–XIX вв. переживает кардинальные перемены. Бытовое восприятие действительности у авторов-путешественников начинает сложно взаимодействовать с эстетическим, причём второе часто превалирует над первым, затрудняя разграничение индивидуального опыта и культурных стереотипов, подлинности и вымысла. На фоне же столкновения сентиментализма с романтизмом, традициями просветительской литературы и стернианской игрой с текстом восприимчивый русский травелог представляет собой по-своему уникальное, очень эклектичное жанровое образование. Часть этих особенностей, на наш взгляд, отразилась и в произведениях Шевырёва и Волконской, напечатанных в «Московском вестнике», несмотря на их внешнюю простоту.

Отрывки из дневника Шевырёва, озаглавленные «Отрывки из дневника. Прогулка русского путешественника по Помпее в 1829 году», появились в журнале в разделе «Смесь» и разделёнными на две части[4]. Первое обусловлено, скорее всего, их фактографическим, очерковым характером, который не позволил издателям разместить текст в «Изящной словесности», а второе – достаточно

---

[1] Аксаков С. Т. «Внучатый племянник, или Остановка дилижанса». Комедия в пяти действиях, в прозе, Пикара, перевод А.И. Писарева. «Чудные приключения и удивительное морское путешествие Пьетро Дандини». Волшебная опера-водевиль в трёх действиях, перевод с французского г. Ленского, и разнохарактерный дивертисман. Бенефис г-жи Львовой-Синецкой 16 января // С. Т. Аксаков // Собрание сочинений : в 4 т. – М., 1955–1956; 1956. – Т. 3 : Воспоминания. Статьи, рецензии, заметки. Избранные стихотворения. – С. 513.

[2] Сайкина Н. В. Московский литературный салон княгини Зинаиды Волконской. М., 2005. С. 186–187.

[3] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830) // Имагология и компаративистика. 2015. № 1 (3). С. 29–42.

[4] Попкова Н. А. «Московский вестник». Журнал, издаваемый М. Погодиным. 1827–1830 : указ. содерж. Саратов, 1991. С. 100.

крупным объёмом. В фиксации своих впечатлений автор старается свести к минимуму субъективность и описать увиденное исчерпывающе подробно. Этому способствует скрупулёзная детализация с обилием эпитетов (из описания «дома Саллюстия»: *«На стене видна живопись, изображающая клетчатую решетку, переплетённую виноградом… и голубое небо»*[1]; из описания бани в «доме Поэта»: *«Это большая ротонда, невысокая; потолок украшен барельефами; в стенах полукруглые ниши, где, вероятно, были статуи. Почти в величину самой ротонды… круглая, беломраморная ванна, куда сходят по ступеням»*[2]). Иногда создаётся впечатление, что путешественник «захлёбывается» в подробностях, не в силах полностью охватить величие древнего города и пытаясь выразить его хотя бы в количественных эквивалентах (об амфитеатре: *«В нём могло заключаться 20000 человек… Он имел 40 выходов больших и 57 малых, и в 2 минуты все 20000 зрителей могли выйти, полагая по секунде на каждого»*[3]). Эффект предельной объективности достигается также с помощью развёрнутых примечаний и исторических экскурсов, аутентичных латинских названий *(«Всё тот же широкий двор, или atrium, с портиком, окружающим покатый к центру impluvium (дождеём) с фонтаном посредине»*[4]). Тем же целям служит сама жанровая принадлежность: с помощью ряда нарративных приёмов Шевырёв выстраивает именно *прогулку*, на которую приглашает читателя. Так, в тексте часты обращения (*«Вот и кончено наше гулянье по городу, друзья мои»*[5]), он весь пронизан глаголами движения, визуальными образами и словами с семантикой чувственного восприятия. При этом реконструируется не только современное, но и древнее состояние пространства: от лица повествователя происходит своеобразное оживление мёртвого (*«В средине амфитетра пустое, плоское полукруглое место… Около его-то на низших ступенях возлежали*

[1] Шевырёв С. П. Прогулка Русского путешественника по Помпее в 1829 году. Письмо 1 [Электронный ресурс] // Литература и жизнь / Библиотека ; произведения С. П. Шевырёва. – URL: http://dugward.ru/library/shevyrev/shevyrev_progulka.html (дата обращения: 10.10.2014).

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] Там же.

правительственные чиновники»;[1] *«Здесь, вероятно, останавливались путешественники, судя по тому, что в конюшне найдены скелет осла, остатки тележки и железные круги колёс»*[2]).[3]

Но именно в результате такого «оживления» автор вступает на опасную границу, за которой объективность утрачивается. Часто повествователю, поглощённому впечатлениями, не удаётся сохранить отстранённость, эмоциональную нейтральность. Картина Помпей вызывает у него живой эмоциональный отклик, с которым он тщетно пытается справиться[4] (*«Миллионы поколений приходят на их гроб учиться, воспоминать и в дань благодарности благословляют их память! Но оставим поэзию, в которую невольно завлекает предмет наш, и скажем ясною прозою, что Помпея… сохранилась под пеплом Везувия точно так же, как сохраняют в России виноград под просом»*[5]). Впрочем, сознательное сведение к «прозе» поэтического предмета не отменяет восторженных восклицаний в романтическом духе и философской рефлексии о единстве прошлого и настоящего. Так Италия в тексте Шевырёва становится точкой пересечения не только разных эпох, но и разных литературных стилей, моделей мышления. Культурный миф Италии органично соединяется с индивидуальным, личностным её переживанием и порождает образ, мерцающий на грани реальности и воображения; не случайно завершается текст пассажем о *«мечте, любовнице развалин»*[6].

Гораздо более эмоционален текст княгини Волконской, опубликованный в журнале под названием «Отрывки из путевых записок…». Характерно, что в определении жанра уже не фигурирует слово «дневник», но субъективный

---

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Шевырёв С. П. Прогулка Русского путешественника по Помпее в 1829 году. Письмо 1 [Электронный ресурс] // Литература и жизнь / Библиотека ; произведения С. П. Шевырёва. – URL: http://dugward.ru/library/shevyrev/shevyrev_progulka.html (дата обращения: 10.10.2014).

[3] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830) // Имагология и компаративистика. 2015. № 1 (3). С. 29–42.

[4] Там же.

[5] Шевырёв С. П. Прогулка Русского путешественника по Помпее в 1829 году. Письмо 1 [Электронный ресурс] // Литература и жизнь / Библиотека ; произведения С. П. Шевырёва. – URL: http://dugward.ru/library/shevyrev/shevyrev_progulka.html (дата обращения: 10.10.2014).

[6] Там же.

компонент в осмыслении образа Италии не менее силён, чем у Шевырёва. Что касается установки на *отрывок*, то она выражена ещё ярче: текст состоит из коротких датированных записей, фиксирующих этапы пути в Италию из Германии. Это создаёт эффект движения, постепенного углубления в страну (как в пространственном, так и духовном смысле), отличающийся от эффекта статики в тексте Шевырёва (*«Чем едешь далее, тем более природа теряет свою жестокость; реки текут в Италии свободнее, легче»*[1]). По мере продвижения с севера на юг копятся впечатления повествовательницы; они не просто позитивны, но подтверждают сложившееся в русской культуре представление об Италии как о земном рае, желанной, утопически-прекрасной земле[2] (*«Природа и возделывание – все в Италии согласно и прелестно для взора»*[3]*; «Диалект венецианский мил, как лепетание ребенка, и наполнен, как он, природною поэзией»*[4]). Все атрибуты Италии возвышаются и поэтизируются: природа, культура (показательный пример – восторженное описание церкви, расписанной Джотто, *«ангелом живописи»*[5]), люди (*«Нрав народов, говорящих на диалекте венецианском, так как и их наречие, приятен и приветлив»*[6]). Создаётся впечатление, что безобразию или жестокости в Италии просто нет места: в каждой детали – гармония телесной и духовной красоты.

Эта гармония обусловливает и постоянное сопряжение природных и культурных мотивов, которые легко переходят друг в друга: горный пейзаж сливается с размышлением о Петрарке, а иносказательное изображение Тосканы перетекает в пересказ мифа о Ниобе и описание его скульптурного воплощения. Постоянное обращение к культурным реалиям (причём не только итальянским, но так или иначе относящимся к Италии: *«имя твое, Венеция, звучит на золотой*

---

[1] Волконская З. А. Отрывки из путевых воспоминаний [Электронный ресурс] // Литература и жизнь / Библиотека ; произведения З. А. Волконской. – URL: http://dugward.ru/library/zolot/volkonskaya_otryvki.html (дата обращения: 10.10.2014).

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830) // Имагология и компаративистика. 2015. № 1 (3). С. 29–42.

[3] Волконская З. А. Отрывки из путевых воспоминаний [Электронный ресурс] // Литература и жизнь / Библиотека ; произведения З. А. Волконской. – URL: http://dugward.ru/library/zolot/volkonskaya_otryvki.html (дата обращения: 10.10.2014).

[4] Там же.

[5] Там же.

[6] Там же.

лире Байрона»[1]) вызывает мерцание подлинности и вымысла, литературного восприятия реальности («*На кремне высоком и прямом висит развалина замка… как замок Безымянного в романе Манзони»*[2]; *«Вся Тоскана – Вергилиева эклога»*[3]). При этом неясно, что же в итоге является первостепенным – Италия как личный опыт или Италия как культурный миф[4].

Тем не менее, ни риторичность стиля, ни обращение к романтической и сентименталистской образности не лишают Италию Волконской конкретного, эмпирического характера (*«Весёлые поселянки, черноглазые, в красивом убранстве, плетут солому и готовят… лёгкие шляпы <…> на голове северных златовласых цариц они осеняют высокие думы, и над ними веют гибкие перья белого лебедя или златится райская птица»*[5]). Пластичность образов регулярно проявляется в широкой цветовой гамме, звуковых рядах. Иногда чувственная поэтизация достигает вершины, и проза метрически и фонически ритмизируется, почти превращаясь в стихи[6]: *«Венеция, некогда гордая невеста Океана! Сколько раз взоры мои обнимали твои лагуны, острова и гармонические здания! Как часто я летала по твоим каналам и мечтала видеть в черных продолговатых гондолах то сны прошедшей твоей славы, то образ скоротечных часов живых ночей италианских!»*[7] Важен в тексте Волконской, как и у Шевырёва, историко-философский компонент. Например, регулярно соотносятся по принципу контраста Север и Юг, причём предпочтение всегда субъективно отдаётся последнему. Кроме того, повествовательница затрагивает широкий спектр вопросов, якобы случайно навеянных тем или иным дорожным впечатлением: так

---

[1] Волконская З. А. Отрывки из путевых воспоминаний [Электронный ресурс] // Литература и жизнь / Библиотека ; произведения З. А. Волконской. – URL: http://dugward.ru/library/zolot/volkonskaya_otryvki.html (дата обращения: 10.10.2014).

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830) / Ю. Е. Пушкарева // Имагология и компаративистика. – 2015. – № 1 (3). – С. 29–42.

[5] Волконская З. А. Отрывки из путевых воспоминаний [Электронный ресурс] // Литература и жизнь / Библиотека ; произведения З. А. Волконской. – URL: http://dugward.ru/library/zolot/volkonskaya_otryvki.html (дата обращения: 10.10.2014).

[6] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830) / Ю. Е. Пушкарева // Имагология и компаративистика. – 2015. – № 1 (3). – С. 29–42.

[7] Волконская З. А. Отрывки из путевых воспоминаний [Электронный ресурс] // Литература и жизнь / Библиотека ; произведения З. А. Волконской. – URL: http://dugward.ru/library/zolot/volkonskaya_otryvki.html (дата обращения: 10.10.2014).

Италия становится катализатором постоянных размышлений, поводом к духовной деятельности (примеры – размышления о *«чувстве»* и *«формах»* религии, о науке, национальном характере и т.д.). Интересно, что позиция Волконской в этом отношении принципиально иная, чем у Шевырёва: в тексте декларируется превосходство чувства над фактом, приоритет личного опыта[1].

Историософская линия достигает апогея в финальном отрывке о Ниобе, где в общий узел стягиваются разбросанные по тексту мысли о судьбе, любви, предназначении искусства и человека. При этом в подтексте возникает отчётливое соотнесение Ниобы и Италии: начало записок, где Италия горестно осмысляется как прекрасная, но ослабевшая, лишённая единства и могущества[2] (*«Для чего же ты так прелестна, для чего не так же сильна?»*[3]), перекликается с финалом, объединяющим образы мифологической Ниобы, которая окаменела, утратив любимых детей, и жены русского консула, вместе с детьми погибшей во время шторма. Так создаётся композиционное кольцо со сложной системой символов и аллюзий, в которую вложен намёк на политическую ситуацию в Италии.

Таким образом, Италия полно и разнообразно представлена на страницах «Московского вестника»; она осмысляется в текстах разной жанровой, стилевой, культурной специфики. Безусловно, журнал бывших любомудров стал важной ступенью в формировании итальянского текста в русской культуре.[4]

---

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830) / Ю. Е. Пушкарева // Имагология и компаративистика. – 2015. – № 1 (3). – С. 29–42.

[2] Там же.

[3] Волконская З. А. Отрывки из путевых воспоминаний [Электронный ресурс] // Литература и жизнь / Библиотека ; произведения З. А. Волконской. – URL: http://dugward.ru/library/zolot/volkonskaya_otryvki.html (дата обращения: 10.10.2014).

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830) / Ю. Е. Пушкарева // Имагология и компаративистика. – 2015. – № 1 (3). – С. 29–42.

Глава 2 Италия в творчестве любомудров как романтический миф[1]

2.1 Образы и мотивы Италии в творчестве Д. В. Веневитинова

Дмитрий Владимирович Веневитинов (1805–1827) – поэт-романтик, философ и критик пушкинской поры[2]. Несмотря на недолгую жизнь, в его творческое наследие входят философско-эстетические статьи, переводы из Гёте, Гофмана, античных авторов, художественные произведения, восхищавшие даже таких далёких от романтизма и любомудрия авторов, как А. И. Герцен и Н. Г. Чернышевский[3]. Для поэзии Веневитинова характерен синтез философской глубины и богатства эмоционального мира лирического героя (так, И. В. Киреевский писал: «Кто вдумается… в сочинения Веневитинова <…>, тот узнает поэта глубокого, самобытного, которого каждое чувство освещено мыслью, каждая мысль согрета сердцем»[4]). Тем не менее, поэтический и философский потенциал Веневитинова не раскрылся полностью из-за его трагически ранней смерти. Поэт умер после переезда из Москвы в Петербург, вынашивая творческие замыслы (в тот период Веневитинов работал над набросками первого романа – «Владимир Паренский») и карьерные планы (принимался за дипломатическую службу). Смерть Веневитинова объясняется то сильным эмоциональным потрясением, вызванным многолетней несчастной любовью к княгине З. А. Волконской и разлукой с ней, то унизительным арестом и допросом по подозрениям в общении с декабристами[5]. Вне зависимости от того, что стало причиной внезапной смерти Веневитинова, она поразила литературные круги Москвы и Петербурга (из письма Дельвига Пушкину: «Милый друг,

---

[1] В данной главе используются материалы ВКР соискателя: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[3] Маймин Е. А. Дмитрий Веневитинов и его литературное наследие // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 405–406.

[4] См. по: там же. С. 404.

[5] Маймин Е. А. Дмитрий Веневитинов и его литературное наследие // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 420–423.

бедного Веневитинова ты уже, вероятно, оплакал <…> Какое соединение прекрасных дарований с прекрасною молодостью»[1]). Уже к 1829 г. друзья-любомудры (В. Ф. Одоевский, М. П. Погодин и др.) подготовили и издали первое и посмертное собрание сочинений Веневитинова[2].

Особая методология критики, разработанная Веневитиновым, и его философские искания (связанные, главным образом, с учением Шеллинга) формировались именно среди любомудров; он был идейным центром, «рупором» их кружка. Благодаря ему в русскую философскую мысль входит целый ряд значимых идей: разграничение двух направлений познания («науки объективного» – «естественной философии» и «науки субъективного» – «трансцедентального идеализма»); идея историзма в смене художественных форм и обоснование различий между «классическим» и «романтическим» (современным, христианским) искусством; разработка самого понятия романтизма и, в частности, байронизма[3]. Именно Веневитинов создал первоначальный план «Московского вестника», энциклопедического журнала любомудров, и опубликовал там немало текстов[4]: перевод монолога Фауста из Гёте (номер I за 1827 г.), множество стихотворений (среди них – такие знаковые для его творчества тексты, как «Жизнь», «Поэт», «Жертвоприношение») и статью «Несколько слов о второй песни “Евгения Онегина”» (IV, 1828 г.), внёсшую значимый вклад в критическое осмысление пушкинского романа в стихах.

Образ Веневитинова в русской культурной памяти двойственен: с одной стороны – поэт-философ, романтик, далёкий от земной, практической жизни[5], с другой – поэт-гражданин, сопереживавший декабристам и воспринимавший

---

[1] Маймин Е. А. Дмитрий Веневитинов и его литературное наследие // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 404.

[2] Там же. С. 456.

[3] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[4] Попкова Н. А. «Московский вестник». Журнал, издаваемый М. Погодиным. 1827–1830 : указ. содерж. Саратов, 1991. С. 78.

[5] Там же. С. 6.

Байрона как «пророка свободы»[1]. Эти ипостаси дополняют друг друга в цельной личности поэта-философа, от которой «ведут нити буквально ко всем главным представителям… философского движения 20–40-х годов»[2] (В. Г. Белинскому, Н. В. Станкевичу и др.).

Подобно другим любомудрам, Веневитинов воспринимал духовную жизнь Европы, в первую очередь, через Германию. Это обусловило его интерес к философии Шеллинга и творчеству Гёте, рационально-гносеологическое понимание творчества. Однако Веневитинов никогда не покидал Россию, поэтому его рецепция европейской культуры формировалась на основе устойчивых представлений, мифов, стереотипов и была лишена почвы личного опыта (как, впрочем, и у ряда авторов травелогов, путешествующих в эпоху романтизма; А. Шёнле отмечает, что «при всём своём отрицании книжности путешественники видели… то, о чём читали или что сами хотели увидеть»[3]). Тем не менее, в творчестве Веневитинова возникает и итальянский текст[4], всё же связанный с автобиографическим и автопсихологическим опытом – чувством к княгине З. А. Волконской, которая навсегда уехала в Италию. З. А. Волконская повлияла как на формирование итальянского текста Веневитинова, так и в целом – на развитие его творчества: ряд стихотворений поэта считается посвящёнными ей («Завещание», «Италия», «Элегия», «К моей богине», «Кинжал»[5] и др.). Веневитинов познакомился с княгиней в 1825 г.[6] и стал регулярно посещать её литературный салон – один из главных центров московской культурной жизни 1820-х гг. В салоне царила атмосфера интеллектуальной свободы и восхищёного, куртуазного поклонения хозяйке – культурная модель, позаимствованная русским дворянством из Франции[7]. Подобная «рыцарская» любовь, обречённая на

---

[1] Мордовченко Н. И. Веневитинов и поэты-любомудры // История русской литературы : в 10 т. / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). М.; Л., 1941–1954; 1953. Т. 6 : Литература 1820–1830-х годов. С. 448–459.

[2] Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М., 1969. С. 41.

[3] Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840 : пер. с англ. Д. Соловьёва. СПб., 2004. С. 196.

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Образ Италии в творчестве Д.В. Веневитинова как явление культурного диалога // Литература в диалоге культур : межвузовский научный сборник. Ростов-на-Дону, 2015. Вып. 2. С. 287–297.

[5] Маймин Е. А. Дмитрий Веневитинов и его литературное наследие // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 480.

[6] Там же. С. 110.

[7] Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Семиосфера / Ю. М. Лотман. СПб., 2000. С. 90.

безответность, наверняка соответствовала специфике личности Веневитинова, но переживалась им драматично: так, почти в каждом письме из Петербурга в Москву он интересуется делами Волконской[1], а в его лирике постоянно звучат мотивы мучительной страсти и отчаяния. Любовью к Волконской окрашена даже смерть Веневитинова: в стихотворении «К моему перстню» он завещает похоронить его с прощальным подарком княгини – перстнем с раскопок Помпей и Геркуланума[2].

Тесная биографическая связь Волконской с Италией, её духовная устремлённость туда отразилась в творчестве Веневитинова. Яркий пример – эксплицитный образ «полуденной» страны в стихотворении «Италия», где она соотносится с творчеством и красотой, а также прямо номинируется *«отчизной вдохновенья»*[3]. Лирический герой текста обращается к персонифицированному образу страны, который сливается с образом возлюбленной (*«Любить тебя с восторгом наслажденья, / Как я любил твой образ в светлом сне»*). Как отмечает О. С. Крюкова, у Веневитинова «условно-поэтический образ Италии… связан и с мотивом пленительной, но недостижимой мечты»[4], а также «обогащается соединением мечты и сна»[5]. В тексте действительно «мерцают» три уровня духовной жизни: сон, мечта и реальность. Они соотносятся как прошлое, настоящее и будущее: сон об Италии заставляет героя мечтать о ней, но он намерен достичь прекрасной страны и буквально, в реальности (*«Без горя я с мечтами распрощаюсь…»*[6]). Но и подлинная Италия, встреча с которой предвкушается героем, не равна бытовой реальности – скорее это метафора жизни-поэзии, блаженного забвения в творчестве. Италия связана с мотивами полёта, духовной свободы (*«Младой душой по воле разыграюсь»*[7], *«Там гордо я душою воспарю»*[8]), вдохновения (*«В объятьях нег и в творческом покое / Я буду*

[1] Сайкина Н. В. Московский литературный салон княгини Зинаиды Волконской. М., 2005. С. 122.
[2] Веневитинов Д. В. К моему перстню // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 48.
[3] Веневитинов Д. В. Италия // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 67.
[4] Крюкова О. С. Италия в русской поэзии XIX века ; с предисл. проф. А. П. Лободанова. М., 2002. С. 64.
[5] Там же. С. 65.
[6] Веневитинов Д. В. Италия // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 67.
[7] Там же.
[8] Там же.

жить»[1]). Образу «земного рая» соответствует и идеализированная природа Италии: анафорическое *«там»* вводит в текст образы *«яхонта сверкающих небес», «пламенного необозримого свода»*[2] (мотивы огня и горения будто связывают жар души героя с внешним миром); «райское» пространство Италии в любое время заполнено светом и красотой (*«Как весело в нём утро золотое / И сладостна серебряная ночь!»*[3]). Ещё один значимый мотив текста – волшебство, чудо; оно прекрасно, тоже связано с творческим вдохновением и лишено демонических коннотаций колдовства. Романтический экстаз героя выражается в устойчивых эпитетах (*светлый* сон, *пламенный* свод, *сладостная* ночь и т.д.), романтизированной цветописи (*«золотое», «серебряная»*), риторических восклицаниях.

Вершиной духовного перерождения, предвкушаемого лирическим героем, становится мотив поэзии, или творчества, воплощённого в образе Торквато Тассо – в финале стихотворения обращение к Италии переходит в обращение к итальянскому поэту. Творчество воспринимается как бессмертие, как романтическое возвращение к «золотому веку» идеализированного прошлого (*«Я буду жить в минувшем средь певцов, / Я вызову их тени из гробов!»*[4]). Два пространственных образа – *«там»* и *«здесь»* – соотносятся с Италией (творчеством, мечтой, *«полуденным жаром»*) и Россией (низким *«миром сует»*, *«холодным умом»*, *«северной душой»*). Ценностное наполнение этой оппозиции трагично: далёкое «там» недостижимо для героя, и он вынужден оставаться в пространстве «здесь», полном тьмы и холода. Такое соотношение заставляет ассоциировать Италию не только с поэтической утопией, но и с загробным миром – пространством смерти. Эту ассоциацию укрепляет композиционное «кольцо» стихотворения: *«мирный сон»* Тассо в финале соотносится не столько со сном лирического героя в начале, сколько со смертью.

В других стихотворениях Веневитинова условно-мифологизированный образ Италии также интерпретируется неоднозначно. Например, в «Элегии»,

---

[1] Веневитинов Д. В. Италия // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 67.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же.

меланхолическая атмосфера которой задаётся уже в определяющем жанр названии, образ Италии ещё ближе к образу недостижимой возлюбленной. Акцентируется уже не мечта/сон о «земном рае», а противоречивое, трагическое чувство героя. Душевная боль вытесняет поэтический восторг, что отражается, например, в изменившемся мотиве жара и горения: героиня поёт *«про жаркую отчизну красоты»*[1], но это заставляет героя чувствовать не гармоничное вдохновение, а *«огнь томительный, мятежной»*, который *«жжёт, и мучит, и мертвит»*[2]. Пробуждение (или возвращение к тусклой, тёмной реальности) также прочитывается трагически: *«И сердце вновь пробудится страданьем»*[3]. Мечта лирического героя по-прежнему связана со стремлением в Италию, но теперь однозначно несбыточна; в финале это стремление окончательно вытесняется мечтой о недостижимой взаимности (героя терзает *«яд мечты и страсти безотрадной»*).

С Италией по-прежнему связаны мотивы чар, волшебства (героиня, поющая о ней, именуется *«волшебницей»*, воздух Италии – *«чудесным»*). *«Край неизвестный»* остаётся пространством, далёким от лирического героя; связь с ним выстраивается лишь через посредничество возлюбленной, которая побывала в Италии и носит в своей душе её «духовный след» (*«На цвет небес ты долго нагляделась / И цвет небес в очах нам принесла»*[4]). Как в образе страны (*«отчизны красоты»*), так и в образе женщины (*«певицы красоты»*) центральной является категория красоты, но эта красота оценивается уже как инфернальная, губительная сила. Эту безотрадность выражает рефрен финала (*«Зачем, зачем так сладко пела ты? Зачем и я внимал тебе так жадно?»*[5]); характерно, что мечта об утопически-прекрасном будущем здесь совершенно отсутствует, в отличие от «Италии» (в соответствии с жанровым каноном элегии, рефлексия героя обращена в прошлое).

---

[1] Веневитинов Д. В. Элегия // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 68.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же.

В некоторых текстах Веневитинова итальянский текст присутствует имплицитно, на уровне отдельных аллюзий и подтекста. К таким стихотворениям относится, например, «Завещание», которое можно считать финалом поэтической трилогии, начатой «Италией» и «Элегией». В «Завещании» чувство героя ещё более трагично, и ему постоянно сопутствует мотив смерти: именно в загробном мире герой видит утопию счастья и единения с душой возлюбленной (*«И то, что раем ты звала, / Передо мной теперь открыто», «Теперь могу тебя обнять»*[1]). С учётом контекста биографий Веневитинова и Волконской, образ этого рая наверняка связан с романтическим мифом об Италии.

С итальянской культурой имплицитно связаны и два «Сонета» Веневитинова, написанные, скорее всего, в 1824 г., до знакомства с Волконской[2]. Как известно, сонет зародился именно в итальянской поэзии и получил классическую форму в творчестве Франческо Петрарки. В русском культурном сознании XIX в. сонет был прочно связан с наследием Петрарки и литературой Италии – о чём можно судить по истории рецепции и переводов сонетов Петрарки в России, начавшейся уже в XVIII в.[3]. Форма сонетов Веневитинова соответствует жанровому канону: он соблюдает характерную метрику (используется шестистопный ямб, традиционный для сонета в русской поэзии), строфику (два катрена и два терцета), рифмовку. Также значимо, что каждый сонет развивает единую мысль, которая в финале получает логическое завершение (здесь ярко воплощается сочетание философского рассуждения и эмоционального накала, характерное для поэзии Веневитинова).

Но не только обращение к форме сонета доказывает, что Веневитинов был близко знаком с итальянской культурой. Очевидна и смысловая близость его сонетов к поэзии Ренессанса; в частности, это заметно при сопоставлении с CCCLXII сонетом Петрарки из цикла «На смерть Мадонны Лауры» (в пер.

---

[1] Веневитинов Д. В. Завещание // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 46.

[2] Маймин Е. А. Дмитрий Веневитинов и его литературное наследие // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 471–472.

[3] См. по: Лаппо-Данилевский К. Ю. Из истории знакомства с Петраркой в России // Русская литература. 1991. № 3. С. 68–75.

Е. Солоновича – «На крыльях мысли возношусь – и что же…»[1]). Сопоставляя его с сонетом «К тебе, о чистый дух…», легко заметить текстовые и образные переклички: лирический сюжет – полёт героя (*«на крылиях любви»* у Веневитинова, *«на крыльях мысли»* у Петрарки), вознесение его от земной суеты к *«чистому духу, источнику вдохновения»* (Веневитинов), *«сокровищу, что всех земных дороже»* (Петрарка). Идеальный образ, к которому стремится лирический герой, интерпретируется по-разному: у Веневитинова это абстрактный метафизический идеал, связанный с *«любовью», «надеждой»* и *«верой»*; у Петрарки – душа покойной возлюбленной, уже приблизившаяся к Богу. Но в обоих текстах философские размышления о тайнах мироздания совмещается с чувствами и развитием субъекта (так, в сонете Веневитинова упоминается вечная борьба *«хаоса»* с *«природой»,* в сонете Петрарки – надежда на бессмертие души: *«и я молю позволить впредь / Мне оба лика зреть – её и Бога»*[2]). Неизвестно, существовал ли уже в 1820-е гг. перевод именно этого сонета Петрарки и мог ли Веневитинов ознакомиться с ним (хотя переводил Петрарку ещё К. Н. Батюшков[3]), но такое концептуальное сходство, на наш взгляд, демонстрирует устойчивый образ Италии и итальянского искусства, сложившийся в творческом сознании поэта[4].[5]

В ином ключе образ Италии фигурирует в прозаических текстах Веневитинова. В них она осмысляется, с одной стороны, менее условно, как часть объективной реальности (например, в отрывке «Европа» – переводе из немецкого историка Герена), с другой – вновь как воплощение эстетического идеала, причём в контексте истории античного Рима и Ренессанса (отрывки «Скульптура, живопись и музыка», «Три эпохи любви»)[6]. Вторая линия отражается и в

---

[1] Петрарка Ф. Лирика. Автобиографическая проза : пер. с ит. и лат. М., 1989. С. 177.

[2] Там же.

[3] См. по: Пильщиков И. А. Батюшков и литература Италии: филологические разыскания. М. : Языки славянской культуры, 2003. 321 с. (Philologica russica et speculativa; т. 3).

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[5] Там же.

[6] См.: Пушкарева Ю. Е. Культурный код итальянской живописи в прозе Д. В. Веневитинова // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения : сборник материалов V (XIX) Международной конференции молодых ученых. Томск, 19–21 апреля 2018 г. С. 243–244.

жанровой принадлежности; так, второй и третий тексты – именно отрывки, философские этюды, облечённые в художественную форму. При этом «Скульптура, живопись и музыка» имеет также черты поэтической фантазии: герой-рассказчик повествует о встрече с тремя *«божественными девами»* – аллегориями трёх искусств, – каждая из которых произносит монолог о своей роли в истории человечества; в финале все они оказываются дочерьми поэзии, которая в духе романтизма предстаёт владычицей Вселенной. Образ Италии появляется имплицитно в монологе *«первой богини»*, скульптуры; хотя в тексте не упоминаются конкретные реалии, на это указывает ассоциативно-культурный фон, соотносящийся с образом Древнего Рима (*«Я вручила ему резец, и вскоре мрамор оживился под его руками… Они ещё живы, священные памятники его усилий»*[1]). Далее пространственный образ уплотняется, и у читателя появляется больше оснований предполагать, что автор подразумевает именно античный Рим (*«Вступи в сей храм бессмертный, где герои древности… возвышаются около стен <…>, когда утренний луч солнца будет скользить на белом мраморе»*[2]). Регулярно акцентируются такие составляющие образа, как белизна, красота, древность и вечность (*«гений минувшего… посмеивается над настоящим»*[3]), тишина (статуи *«героев древности»* сравниваются с *«произведениями сна»*, застывшими *«в красноречивом безмолвии»*[4]). Образ Италии по-прежнему оценивается двояко: она – наследница античности, создавшей неподвластную времени, совершенную красоту, но эта красота статуарна, подавляет своим величием и отсутствием динамики[5]. Стоит отметить, что к той же сфере в восприятии Италии (с акцентом на Древнем Риме) относится у Веневитинова ранний перевод фрагмента из «Георгик» Вергилия – «Знамения перед смертью Цезаря»[6].[1]

---

[1] Веневитинов Д. В. Скульптура, живопись и музыка // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 139.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] См.: Пушкарева Ю. Е. Культурный код итальянской живописи в прозе Д. В. Веневитинова // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения : сборник материалов V (XIX) Международной конференции молодых ученых. Томск, 19–21 апреля 2018 г. С. 243–244.

[6] Веневитинов Д. В. Знамения перед смертью Цезаря (Отрывок из Виргилиевых «Георгик») // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 12–13.

Что касается отрывка «Три эпохи любви», жанровое определение которого автор выносит в подзаголовок (что акцентирует характер лаконичного философского размышления «на случай»), образ Италии в нём представлен более явно. Характеризуя *«первую эпоху»* – период скорее любви к жизни в целом, к красоте и гармонии мира, чем к конкретной женщине (*«любовница его – одна вселенная»*[2]), – Веневитинов упоминает *«Венеру Медицейскую»* и *«тёплые напевы чувствительного Петрарки»*. Так в текст входят сразу два культурных символа Италии: знаменитая статуя Венеры, копия с греческого оригинала, приобретённая герцогами Медичи и во времена Веневитинова уже хранившаяся во флорентийской галерее Уффици[3], и творчество Петрарки[4]. Итальянский Ренессанс актуализируется в важном контексте любви и красоты, от которых *«душа просится наружу»*; характерно, что две последующие «эпохи» – любви к *«чистой деве»* и рефлексии, *«дум»* – с Италией не соотносятся. Она связана именно с «*первой любовью»* к красоте вообще, в которой есть что-то языческое. Не менее значимо и присутствие уже рассмотренных нами устойчивых мотивов порыва к свободе (*«сердце… рвётся из тесной груди»*[5]) и горения (*«первая любовь чиста, как пламень»*[6]).

В переведённом отрывке «Европа» Веневитинов вслед за А.-Г. Л. Гереном создаёт более конкретный, вещественный образ Италии как части мирового исторического процесса[7]. Исходя из утверждения о политическом, культурном и научно-техническом превосходстве европейских народов над прочими, автор пытается обосновать его с историософской точки зрения, объяснить объективными факторами. Италия входит в текст в разных ипостасях и обычно в

---

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Веневитинов Д. В. Три эпохи любви (Отрывок) // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 141.

[3] Венера Медичи из галереи Уффици [Электронный ресурс] // Художественные галереи мира / Галерея Уффици : история коллекции Уффици. URL: http://www.worldmuseum.ru/galereya-uffici/istoriya-kollekcii-uffici/venera-medichi-iz-galerei-uffici (дата обращения: 26.10.2014).

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Культурный код итальянской живописи в прозе Д. В. Веневитинова // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения : сборник материалов V (XIX) Международной конференции молодых ученых. Томск, 19–21 апреля 2018 г. С. 243–244.

[5] Веневитинов Д. В. Три эпохи любви (Отрывок) // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 141.

[6] Там же.

[7] Веневитинов Д. В. Европа (Отрывок из Герена) // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 170–181.

ряду других европейских государств, развитие которых автор (сам, заметим, носитель европейского сознания) соотносит с развитием стран Азии и Африки – всегда не в пользу последних (*«какая разница между <…> «Преображением» Рафаеля и творениями китайского живописца! Восток имел своих летописцев, но никогда не произвёл… Тацита»*[1]). Уже из приведённого фрагмента ясно, что основными репрезентантами Италии остаются эпохи Древнего Рима и Ренессанса, а с ценностной точки зрения – культура (наука и искусство)[2]. При этом Италия как часть европейской культуры и её фундамент противопоставляется архаичному Востоку в качестве цивилизованного, упорядочивающего начала[3]. Другим аспектом итальянского образа становится военно-политический, в связи с которым на первый план выходит Римская империя, в частности – завоевания Юлия Цезаря (*«только в Европе возникли полководцы, которые изобрели науку воинскую <…> Азия и Африка поклонились Цезарю»*[4], *«римляне, завоеватели Италии, а вскоре и вселенной»*[5]). По мысли автора, несмотря на то, что военное превосходство – противоречивая ценность (он не отрицает, что *«завоевания европейцев были сопряжены с жестокостию»*[6]), именно оно способствовало всемирному *«образованию народов»*. Главную роль европейцев, в т.ч. римлян, он видит в просвещении, а корень их исторического успеха – в развитой духовности и интеллекте (*«Не дикая сила, не простой физический перевес массы – ум подарил её первенством»*[7]). Очевидно, что и при новом для Веневитинова-поэта, чисто аналитическом подходе Италия оказывается связанной с духовной жизнью и общечеловеческим стремлением к гармонии. Та же мысль подчёркивается в финальной части отрывка, где автор от обзора достижений цивилизации переходит к природным условиям; благодатная природа европейского Юга

---

[1] Веневитинов Д. В. Европа (Отрывок из Герена) // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 171.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Культурный код итальянской живописи в прозе Д. В. Веневитинова // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения : сборник материалов V (XIX) Международной конференции молодых ученых. Томск, 19–21 апреля 2018 г. С. 243–244.

[3] Там же.

[4] Веневитинов Д. В. Европа (Отрывок из Герена) // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 172.

[5] Там же. С. 180.

[6] Там же. С. 172–173.

[7] Там же. С. 173.

(доступ к морям, тёплый климат и проч.), по его мнению, стала причиной культурного скачка, который затем распространился и на Север. Атрибутами Италии, как и в поэтических текстах, остаются красота, тепло, разнообразие (*«это дыхание воздуха более тёплое, этот рисунок гор более округлённый <…>, этот сумрак лесов, блистающих золотыми плодами»*[1]). В подобном «земном раю» человек не вынужден постоянно бороться за выживание, что создаёт простор для его духовного, личностного развития.[2]

На имплицитном уровне итальянский текст вычленяется и в драматургии Веневитинова – в частности, в двух переводах из Гёте: в драматической поэме «Земная участь художника», составляющей диптих с «Апофеозой художника», и в одной из сцен драмы «Эгмонт» («Дворец правительницы»). Такой выбор свидетельствует об интересе Веневитинова к творчеству Гёте, характерному для любомудров. Гёте сформировал в своём творчестве особую систему образов и мотивов, связанных с Италией и римской античностью; именно в итальянском путешествии Гёте «ощутил себя новым человеком»[3] (об этом свидетельствуют его «Римские элегии», вторая часть Фауста, сама концепция веймарского классицизма, в рамках которого Гёте и Шиллер «стремились возродить на новой жизненной почве животворный дух античности <…> современный жизненный материал обработать в духе классической гармонии»[4]). Переводя Гёте, Веневитинов пытался передать это переосмысление «классической гармонии» на русском языке. Так, в «Земной участи художника» конфликт высокого искусства и низменной реальности завершается победой искусства – вознесением Художника и Музы в «Апофеозе художника». На сюжетном уровне романтическая борьба земного и идеального, суетного и вечного воплощается в противопоставлении портрета Жены Господина, *«толстой, дурной собою*

---

[1] Веневитинов Д. В. Европа (Отрывок из Герена) // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 180.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Культурный код итальянской живописи в прозе Д. В. Веневитинова // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения : сборник материалов V (XIX) Международной конференции молодых ученых. Томск, 19–21 апреля 2018 г. С. 243–244.

[3] Аникст А. А. Творческий путь Гёте. М., 1986. С. 224.

[4] Там же. С. 323–324.

кокетки»[1], написанного Художником исключительно ради заработка, и портрета Венеры Урании. Образ Венеры Урании вводит в текст культурный код римской античности: Венера Урания, в мифологии олицетворяющая высокую, «небесную» любовь и красоту, становится символом духовной свободы творца. Италия, таким образом, вновь сопрягается с искусством и вечными ценностями, со сферой прекрасного.[2]

Веневитинов переводит две сцены из драмы «Эгмонт» – «Дворец правительницы» и «Мещанский дом». Во «Дворце правительницы» фигурирует персонифицированный образ Италии – образ итальянца, философа Никколо Макиавелли (Махиавеля). Дискуссия Макиавелли и Маргариты Пармской о мрачной ситуации в Нидерландах, бунтующих против католической Испании, захватившей страну, переходит в философский диспут о власти, о соотношении морали, политики и религии. В концепции реального, исторического Макиавелли государство признаётся одной из главных форм проявления человеческой природы и человеческого духа; «любая политическая ситуация может быть оценена, исходя из знания человеческой природы, а она не меняется»[3], хотя и реализуется во множестве разнообразных форм и отношений. Ориентиром и образцом для подражания у Макиавелли является античность, в частности, Древний Рим: для современного правителя важна способность «гибко выбирать… окраску и средства политики: в одной ситуации уместно подражать гуманному императору Марку Аврелию, в другой – свирепому Септимию Северу»[4]. Хотя политическим идеалом Макиавелли (в духе Ренессанса) была древнеримская республика – как самое гармоничное и справедливое устройство гражданского общества, – в отношении современной ему Италии мыслитель был пессимистичен: при всеобъемлющем влиянии церкви и отсутствии необходимого уровня гражданского самосознания у народа республиканская форма правления невозможна. Это обусловливает нужду в единоличной самодержавной власти,

---

[1] Веневитинов Д. В. Земная участь художника (из Гёте) // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 79.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[3] Баткин Л. М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М., 1995. С. 350.

[4] Там же. С. 354.

поэтому в трактате «Государь» Макиавелли выдвигает знаменитый тезис о приоритете политической цели, а не способов её достижения: *«О действиях всех людей, а особенно государей, <…> заключают по результату, поэтому пусть государи стараются сохранить власть и одержать победу. Какие бы средства для этого ни употребить, их всегда сочтут достойными и одобрят»*[1]. Однако во фрагменте, переведённом Веневитиновым, Макиавелли руководствуется мудростью и принципами гуманизма: он отстаивает религиозную свободу жителей Нидерландов (*«если б добрый гений шепнул Филиппу, что королю приличнее управлять подданными двух различных вероисповеданий, нежели одну половину царства истреблять другою!»*[2]), выступает против жестокости и алчности испанцев-захватчиков (*«Может ли существовать доверенность, когда нидерландец видит, что дело идёт более об его имуществе, нежели… о спасении души его?»*[3]). Подобно Эгмонту, Макиавелли связан с истинной гражданственностью, которая, даже будучи преданной государственной власти, сохраняет человеческое лицо. Это добавляет новый аспект в итальянский текст Веневитинова – политический план, сопряжённый с мотивами гражданской вольности, ретроспективным идеалом Римской республики и движением карбонариев, современным переводчику-любомудру.

Таким образом, оставаясь вне биографического опыта Веневитинова, Италия разносторонне отразилась в его творчестве как историческая и культурная реалия[4]. Она осмысляется им в оригинальных и переводных произведениях разных жанров и родов (лирике, философской прозе, драме) с помощью разных элементов поэтики (подлинный или условно-символический хронотоп, культурные аллюзии, образы персонажей, идейный план, подтекст)[5]. В смысловом и ценностном отношении Италия соотносится с вечностью, историей, красотой и искусством, эстетическими канонами античности и Ренессанса, а

---

[1] Макиавелли Н. Избранные сочинения : пер. с ит. М., 1982. С. 353.

[2] Веневитинов Д. В. Сцены из «Эгмонта» (Гёте). Дворец правительницы // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. М., 1980. С. 184.

[3] Там же. С. 186.

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст русского любомудрия в творчестве Д.В. Веневитинова // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения : сборник материалов III (XVII) Международной конференции молодых ученых. Томск, 18–23 апреля 2016 г. Томск, 2016. Вып. 17. С. 399–402.

[5] Там же.

также с гуманизмом, духовной и политической свободой[1]. Кроме того, Веневитинов, следуя романтической традиции, наделяет её чертами «земного рая», страны поэтической мечты, но такое понимание не становится штампом, наполняясь автопсихологическим содержанием[2].[3]

2.2 Княгиня З. А. Волконская как «итальянская муза» любомудров: итальянский текст в посвящённой ей лирике[4]

02 апреля 1825 г. в частном письме император Александр I признаётся: «Радость знать, что вы так близко и что через несколько часов я увижу вас, огромная. Между 5 и 6 часами явлюсь к дверям вашим»[5]. В том же месяце поэт И. И. Козлов восхищается в своём дневнике: «мелодичная Зинаида <…> я пошёл к себе с сердцем, наполненным ею»[6]. 10 ноября 1827 г., письмо Ф. Малевского: «Княгиня Волконская – это настоящий… ангел доброты <…> А как прекрасно, как тепло в её доме»[7]. Наконец, П. А. Вяземский писал А. И. Тургеневу «о “волшебном замке музыкальной феи”, где “мысли, чувства, разговор, движения – всё было пение”»[8].[9]

С подобными отзывами современников о княгине Волконской соседствуют и другие: «Снегирёв… лично вручил Княгине Волконской диплом на звание почётного члена общества [Истории и Древностей Российских при Московском

---

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст русского любомудрия в творчестве Д.В. Веневитинова // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения : сборник материалов III (XVII) Международной конференции молодых ученых. Томск, 18–23 апреля 2016 г. Томск, 2016. Вып. 17. С. 399–402.

[2] Там же.

[3] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[4] В данном разделе использованы материалы статьи соискателя: Пушкарева Ю. Е., Гаврилов Д. Ю. Зинаида Волконская как вдохновительница итальянского текста в поэзии любомудров // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения : сборник материалов II (XVI) Международной конференции молодых ученых. Томск, 09–11 апреля 2015 г. Томск, 2015. Вып. 16. С. 229–231.

[5] Сайкина Н. В. Московский литературный салон княгини Зинаиды Волконской. М., 2005. С. 200.

[6] Там же. С. 201.

[7] Там же. С. 9.

[8] Там же. С. 6.

[9] См.: Пушкарева Ю. Е., Гаврилов Д. Ю. Зинаида Волконская как вдохновительница итальянского текста в поэзии любомудров // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения : сборник материалов II (XVI) Международной конференции молодых ученых. Томск, 09–11 апреля 2015 г. Томск, 2015. Вып. 16. С. 229–231.

университете]»[1]; А. А. Писарев: «По важности предмета и по красоте стихов неизлишним почитаю препроводить в Общество Словесности стихотворения её сиятельства»[2]. Отметим также донесения А. Х. Бенкендорфу: «Между дамами, две самые непримиримые и всегда готовые разорвать на части правительство – княгиня Волконская и генеральша Коновницына. Их частные кружки служат средоточием всех недовольных»[3]. Очевидно, что в 20-30-х гг. имя княгини Волконской возникало во множестве разных сфер и затрагивало разные стороны русской культурной и общественной жизни. В её салоне, ставшем одним из главных центров дворянской культуры в Москве 1824–1829 гг.[4], процветали искусство (княгиня устраивала чтение и обсуждение литературы, исполнение русской и зарубежной музыки, оперных арий и проч.), наука (история, археология, этнография; так, Адам Мицкевич – друг княгини, один из посетителей её салона, – описывая её московский дом, упоминает мраморный *«лик древнего бога»*, египетский *«саркофаг драгоценный»*[5] и другие ценные древние артефакты), философия (не случайно именно в салоне Волконской часто собираются любомудры, избравшие её своей музой). Придав своему салону «музыкально-литературный характер», княгиня отказалась от карточной игры, балов и прочих привычных атрибутов светской жизни[6]; вместо этого она инициировала благотворительные концерты, литературные чтения и экспромты, спектакли; активной культурной деятельностью и талантами Волконской восхищался, в том числе, А. С. Пушкин[7].

Однако З. А. Волконская была не только меценатом или предметом куртуазного поклонения: она была другом Александра I и скорбела по поводу его

---

[1] Сайкина Н. В. Московский литературный салон княгини Зинаиды Волконской. М., 2005. С. 207.

[2] Там же. С. 218.

[3] Там же. С. 232.

[4] Муравьёв В. Б. Среди рассеянной Москвы // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 23. (Литературная летопись Москвы).

[5] Мицкевич А. На греческую комнату в доме княгини Зинаиды Волконской в Москве // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 25. (Литературная летопись Москвы).

[6] Муравьёв В. Б. Среди рассеянной Москвы // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 11. (Литературная летопись Москвы).

[7] Файнштейн М. Ш. Писательницы пушкинской поры (историко-литературные очерки). Л., 1989. С. 72.

смерти[1], но оказалась в откровенной оппозиции к режиму Николая I и помогала близким казнённых и сосланных декабристов[2]; салон Волконской посещали Пушкин, Вяземский, Чаадаев, Жуковский, её многолетним другом был Гоголь. В. Б. Муравьёв отмечает, что в салоне Волконской «соединялись серьёзные, глубокие интересы с развлечением, публичная деятельность с интимным бытом <…> и при этом ни одна из сторон не подавляла собой другую»[3]. Салон Волконской стал значимым для русской культуры феноменом, связанным с духовной свободой (по формуле Лотмана, «“эстетствующей” независимости»[4]) и новым образом женщины, в котором обаяние и мягкий характер сочетались с прекрасным образованием (например, известно, что княгиня свободно владела пятью языками), отчётливой гражданской позицией и литературным талантом. Так, княгиня оставила достаточно обширное творческое наследие: стихотворения, исторические повести о древних славянах («Сказание об Ольге» и «Славянская картина пятого века»), путевые заметки об Италии, опера «Жанна Д’Арк», психологические «Четыре новеллы». Несмотря на ироническое отношение к женскому творчеству как таковому, всё ещё актуальное в России XIX в., произведениям Волконской посвящены многочисленные отзывы, подобные следующему отзыву С. П. Шевырёва: «О, если бы она в молодости писала по-русски! У нас бы поняли, в чём состоит деликатность и эстетизм стиля. Она создала бы у нас шатобриановскую прозу»[5].[6]

Вся жизнь Волконской колебалась между Россией и Европой: она родилась в Дрездене, после замужества блистала в дворянских салонах России и Франции. Особенно плотными оказались связи княгини с Италией: она совершила туда много путешествий и была глубоко погружена в контекст итальянской культуры, а в январе 1829 г., наконец, переехала навсегда. Княгиня поселилась в Риме, на

---

[1] Сайкина Н. В. Московский литературный салон княгини Зинаиды Волконской. М., 2005. С. 216–218.

[2] Муравьёв В. Б. Среди рассеянной Москвы // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 17. (Литературная летопись Москвы).

[3] Там же. С. 7.

[4] Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Семиосфера / Ю. М. Лотман. СПб., 2000. С. 92.

[5] Файнштейн М. Ш. Писательницы пушкинской поры (историко-литературные очерки). Л., 1989. С. 68.

[6] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

вилле Palazzo Poli, и насытила её той же атмосферой искусства и красоты: её виллу посещали многие русские художники (О. А. Кипренский, К. П. Брюллов, А. А. Иванов) и литераторы (А. Мицкевич, Н. В. Гоголь); как отмечает Р. Джулиани, «Волконская была “добрым гением” русской колонии… Все русские… считали своим долгом побывать у неё»[1]. Кроме того, княгиня всю жизнь переписывалась с П. А. Вяземским, Е. А. Баратынским, П. Мериме, Ж. де Сталь и другими видными деятелями русской и западноевропейской культуры[2].

Можно заключить, что Волконская оказала огромное влияние на формирование итальянского текста в русской словесности[3]. Она стимулировала развитие итальянских тем, образов и мотивов в творчестве С. П. Шевырёва (в компании с княгиней и её сыном он совершил первое путешествие в Италию), Д. В. Веневитинова, Н. В. Гоголя и др. Развитие имагологического итальянского текста в русском культурном сознании происходило во многом благодаря салону княгини, её просветительской деятельности. В этом контексте важно рассмотреть поэзию посетителей салона Волконской, посвящённую ей. На примере нескольких произведений (коллективных «Куплетов на день рождения княгини Зинаиды Волконской…», «Средь жизни холодной, средь жизни пустой…» И. В. Киреевского, «Как соловей на зимние квартиры…» Н. Ф. Павлова, «К княгине З.А. Волконской» С. П. Шевырёва и «Княгине З. А. Волконской» Е. А. Баратынского) можно проследить, как развивали и меняли друг друга образы женщины-музы и «отчизны красоты».

Н. В. Сайкина отмечает панегирический характер стихотворений, посвящённых Волконской, и относит многие из них к мадригалам[4]. Эти тексты действительно схожи с мадригалами в художественной цели и некоторых приёмах («лирические стихи вольной формы, чаще всего содержащие комплимент (обычно

---

[1] Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай : Материалы и исследования : пер. с итал. А. Ямпольской. М., 2009. С. 16.

[2] Там же. С. 78.

[3] См.: Пушкарева Ю. Е., Гаврилов Д. Ю. Зинаида Волконская как вдохновительница итальянского текста в поэзии любомудров // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения : сборник материалов II (XVI) Международной конференции молодых ученых. Томск, 09–11 апреля 2015 г. Томск, 2015. Вып. 16. С. 229–231.

[4] Там же.

женщине), преувеличенно лестную характеристику»[1]). Об этом свидетельствуют уже номинации женщины-адресата: *«сон», «живая мечта», «виденье»* у Киреевского[2]; *«небесный гость», «земли небесный поселенец»* в «Куплетах…»[3], *«цвет родной»,* у Шевырёва[4]; *«Коринна», «сердца нашего кумир»* у Баратынского[5]. Лейтмотивное превознесение женского образа подкрепляется устойчивыми формулами галантной и романтической поэзии, высокой лексикой (Киреевский: «*отрадно явилась она предо мною», «к ней сердце летело»*[6]; «Куплеты…»: *«Невидимые хоры пели, / Незримый дым благоухал», «В очах зажглось любви светило, В душе поэзии заря»*[7]; Баратынский: *«Когда любимая краса Последним сном смыкает вежды…»*[8]).[9] Куртуазное преклонение перед героиней определяет лирический сюжет: в тексте Киреевского к герою на мгновение является идеальный образ женщины-видения; мотив расставания с прекрасной, духовной женской сущностью значим также в текстах Павлова, Баратынского, Шевырёва. Образные ряды строятся в соответствии с романтическим двоемирием: полубожественное, бесплотное *«виденье»* связано с небом, духом, творчеством и оторвано от физического мира. У Киреевского женский образ, озаривший *«душу сияньем»*, контрастирует с *«мёртвым кругом*

[1] См. по: Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. [Электронный ресурс]. М. : Сов. энцикл., 1962–1978. URL: http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp (дата обращения: 07.03.2018).

[2] Киреевский И. В. Средь жизни холодной, средь жизни пустой… // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 26. (Литературная летопись Москвы).

[3] Вяземский П. А., Баратынский Е. А., Шевырёв С. П. [и др.] Куплеты на день рождения княгини Зинаиды Волконской в понедельник 3-го декабря 1828 года, сочинённые в Москве… // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 28–29. (Литературная летопись Москвы).

[4] Шевырёв С. П. К княгине З.А. Волконской // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 30–31. (Литературная летопись Москвы).

[5] Баратынский Е. А. Княгине З.А. Волконской // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 32. (Литературная летопись Москвы).

[6] Киреевский И. В. Средь жизни холодной, средь жизни пустой… // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 26. (Литературная летопись Москвы).

[7] Вяземский П. А., Баратынский Е. А., Шевырёв С. П. [и др.] Куплеты на день рождения княгини Зинаиды Волконской в понедельник 3-го декабря 1828 года, сочинённые в Москве… // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 28–29. (Литературная летопись Москвы).

[8] Баратынский Е. А. Княгине З.А. Волконской // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 32. (Литературная летопись Москвы).

[9] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

вседневныя прозы»[1], у Баратынского – с *«царством виста и зимы»*[2] (возникает образ московского и петербургского света как холодной, отчуждающей среды).[3]

Важно отметить, что высокий образ героини не равен романтическому клише, а окрашен автобиографическими и автопсихологическими мотивами. Так, для стихотворения Киреевского характерна скорбная тональность, тема трагической утраты идеала (*«И первая песня ей в дар зазвучала / Последним, печальным, сердечным: прости!»*[4]). Трагизм смягчён образом сокровища, хранимого в душе как мечта и память; подчёркнута сакральная значимость этой памяти (*«Лишь думу об ней я как мощи святые / С любовью и верой в ту раку кладу»*[5]). Образ Италии в стихотворении является имплицитным, возникает в подтексте: героиня уходит в «край лучший», своеобразный рай, который неизбежно ассоциируется с загробным пространством (разлука с ней необратима, *«чистые мечтания» – «несбыточны»*). Тем не менее, это неземное пространство подходит героине гораздо больше низменной действительности, поэтому разлука с ней не воспринимается как тотальная несправедливость.[6]

Как и стихотворение Киреевского, «Куплеты…», написанные Вяземским, Шевырёвым, Баратынским, Павловым и Киреевским, хронологически отдалены от отъезда Волконской в Италию; кроме того, они сочинены в честь дня рождения княгини и не связаны с этим отъездом непосредственно. Жанровая установка на поздравление, коллективное авторство, мажорный колорит исключают и трагизм, и самоанализ лирического героя. Энергичная ритмика стихотворения, его куплетный рефрен (*«Когда же это чудо было? То было третье декабря»*[7]) тоже

---

[1] Киреевский И. В. Средь жизни холодной, средь жизни пустой… // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 26. (Литературная летопись Москвы).

[2] Баратынский Е. А. Княгине З.А. Волконской // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 32. (Литературная летопись Москвы).

[3] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[4] Киреевский И. В. Средь жизни холодной, средь жизни пустой… // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 26. (Литературная летопись Москвы).

[5] Там же.

[6] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[7] Вяземский П. А., Баратынский Е. А., Шевырёв С. П. [и др.] Куплеты на день рождения княгини Зинаиды Волконской в понедельник 3-го декабря 1828 года, сочинённые в Москве… // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 28–29. (Литературная летопись Москвы).

придают тексту совершенно иное звучание. Однако центральные черты женского образа сохраняются: героиня по-прежнему принадлежит к иному, небесному пространству, с ней соотносятся образы неба, звёзд, *«весеннего светила»*. С возвышенным женским образом вновь связаны мотивы волшебства и духовного перерождения (*«венцом магическим венчали», «дар гармонических чудес», «Нам сотворила воскресенье / Из понедельника она»*[1]), нарушения бытового, прозаического хода вещей (*«Явленье это не входило / В неверный план календаря»*[2]). Мотив вдохновения и эстетический аспект образа конкретизируются: героиня уже осмысляется не только как муза поэта, но и как покровительница искусств, наделённая собственным талантом (*«И вдохновение живое / Ей в душу звучную влила»*[3]). Отчётливее становится и образ Италии, которая приравнивается и к небу, и к духовной родине героини: она слетает *«с Тассовых небес»*[4]. Благодаря перифрастическому наименованию, закрепляется смысловая связь Италии и поэзии; эти ассоциации обогащаются также музыкальными мотивами (*«Даны ей звуки песни стройной»*[5]) и мотивами горения, жара (*«Звездой полуденной и знойной»*[6]). Можно сказать, что в тексте формируется целостный образ Италии, которой героиня и обязана своей *иной*, «ангельской» природой.[7]

Произведение Павлова, написанное незадолго до отъезда княгини в Италию (в январе 1829 г.), во многом близко к стихотворению Киреевского, хотя и выдержано в другой тональности. По мнению Н. В. Сайкиной, эти тексты варьируют один и тот же основной мотив[8]; действительно, легко вычленить переклички: *«Что*

---

[1] Вяземский П. А., Баратынский Е. А., Шевырёв С. П. [и др.] Куплеты на день рождения княгини Зинаиды Волконской в понедельник 3-го декабря 1828 года, сочинённые в Москве… // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 28–29. (Литературная летопись Москвы).

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] Там же.

[6] Там же.

[7] См.: Пушкарева Ю. Е., Гаврилов Д. Ю. Зинаида Волконская как вдохновительница итальянского текста в поэзии любомудров // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения : сборник материалов II (XVI) Международной конференции молодых ученых. Томск, 09–11 апреля 2015 г. Томск, 2015. Вып. 16. С. 229–231.

[8] Сайкина Н. В. Московский литературный салон княгини Зинаиды Волконской. М., 2005. С. 179.

память сковала из лучших мгновений…»[1] – *«Её хранит… и память сердца и ума»*[2]*; «Последним, печальным, сердечным: прости!»*[3] – *«И на земле без горестного чувства / Никто ей не сказал: Прости!»*[4]. Сюжетным и смысловым ядром текста вновь является прощание с героиней; сохраняется и мадригально-панегирическая специфика, и тема куртуазного поклонения красоте: *«Где ни была, восторг непринужденный / Одушевлял поэта грудь»*[5]. С женским образом сопряжены мотивы искусства (особенно музыки) и чуда: героиня сравнивается с соловьём и изображается поющей, подчёркивается её связь с *«волшебными искусствами»*. Героиня, как и в тексте Киреевского, оставляет северное / земное / российское пространство (*«родину туманную»*), чтобы быть *«под небом лучшим»*; в холодном земном мире она – только *«гость»*. «Лучший» мир, куда отправляется героиня, воплощается в развёрнутом образе Италии, что сближает стихотворение Павлова уже с «Куплетами…». Италия открыто номинируется в последней строфе, но её образ развивается во всём тексте; она предстаёт совершенным райским пространством (*«там»*, противоположном прозаическому *«здесь»*), родиной красоты, эстетической ценностью (*«Где человек с искусствами дружнее / И где так звучны голоса»*[6]). Присутствуют не только культурные, но и природные характеристики образа Италии (*«где солнца луч теплее», «где так роскошны небеса»*[7]); ей уже присуще конкретное географическое положение (*«на юге»*) и климат (*«Ах! для чего в Италии всё лето, / И для чего у нас зима!*[8]*»*). Печаль от расставания с героиней не так трагична, как в тексте Киреевского, поскольку Италия – всё же уже реальное, хотя и далёкое, пространство; она наделена эмпирическими чертами и не ассоциируется напрямую с миром смерти или раем в религиозном смысле.

---

[1] Киреевский И. В. Средь жизни холодной, средь жизни пустой… // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 26. (Литературная летопись Москвы).

[2] Павлов Н. Ф. Как соловей на зимние квартиры… // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 30. (Литературная летопись Москвы).

[3] Киреевский И. В. Средь жизни холодной, средь жизни пустой… // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 26. (Литературная летопись Москвы).

[4] Павлов Н. Ф. Как соловей на зимние квартиры… // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 30. (Литературная летопись Москвы).

[5] Там же.

[6] Там же.

[7] Там же.

[8] Там же.

Образ Италии детализирован также в стихотворном послании Баратынского «Княгине З. А. Волконской». Во многих изданиях текст носит подзаголовок «на отъезд её в Италию»[1], который акцентирует мотив прощания и смысловое соотнесение женского образа с пространственным, имагологическим. Стихотворение имеет три композиционные части. В первой из них раскрывается образ прозаического *«здесь»* (России / севера / земного мира), получающего ироническую номинацию *«царства виста и зимы»*, причём вводится устойчивый для этого топоса мотив холода – физического и духовного (*«И атмосферу и умы / Сжимает холод одинакой»*[2]). Северное пространство чуждо героине, поэтому она снова *«спешит на юг прекрасный»*[3], образ которого раскрывается во второй части текста. Италия по-прежнему воспринимается как идеальное, «райское» пространство – всё в ней прекрасно и гармонично; там *«жизнь игрива и легка»*[4] (контраст с образом севера, *«где жизнь какой-то тяжкий сон»*[5], почти физически ощутим). Италия соотносится с высотой, небом *(«Авзонийский небосклон», «холмы»),* искусством и красотой; как и в «Куплетах...», используется эмблематическое имя Тассо, а также Рафаэля, причём благодаря использованию глаголов в настоящем времени эстетические ценности воспринимаются как живые, вписанные в актуальную действительность: *«Октавы Тассовы звучат»*[6], *«Рафаэль дышит на холсте»*[7]). Культурный план ещё теснее сопрягается с природным, обретая подлинное единство с ним (*«Где в кущах, в портиках палат / Октавы Тассовы звучат»*). Также образ дополняется историческими коннотациями, соотносясь с римской античностью *(«Где в древних камнях боги живы», «Герои, мира властелины», «Капитолий»*[8]). Характерно, что древность в тексте Баратынского отнюдь не мертва, как и итальянский Ренессанс: гармоничное растворение души в мире происходит на фоне прошлого, слитого с настоящим. Это превращает Италию в идеальный хронотоп некоего «Золотого

[1] Боратынский Е. А., Тютчев Ф. И. Поэзия. Проза. Публицистика / сост. С. Г. Бочаров. М., 2001. С. 151.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же.
[6] Там же.
[7] Там же.
[8] Там же.

века», причём пропущенного сквозь субъективное восприятие; как отмечает А. С. Янушкевич, «Рим через приобщение к образу конкретной личности обретает зримую осязаемость», а «противопоставление символа официального Рима – Капитолия «капитолию Коринны» ведёт к одомашниванию римских реалий»[1]. Третья часть текста лишена пространственной закреплённости и сосредоточена на переживаниях лирического героя. Погружаясь в рациональную рефлексию, лирический герой анализирует тоску из-за утраты «*кумира»*, пытаясь объяснить её причины, и раскрывает их в развёрнутом сравнении с *«последним сном» «любимой красы»*, т.е. со смертью. Надежда на вознесение возлюбленной в *«лучший мир»*, на её *«славу вечную»* оказывается не способной возместить горе (*«скорбный дух не уврачёван»*), и интонации финала приближаются к погребальному плачу. Отъезд героини в Италию, таким образом, приравнивается к смерти (уходу в рай); будущая встреча с ней, как и в тексте Киреевского, невозможна (*«Её печально провожаем / Мы в лучший край и лучший мир»*[2]).[3]

В стихотворении С. П. Шевырёва «К княгине З. А. Волконской» акцент смещается на образ Италии, конкретизированный в образе Рима; отождествление Италии и Рима в целом характерно для русской литературы этого периода («Рим как символ мира <…> становился синонимом Италии»[4]). Что касается образа героини, он лишён и человеческой, и одухотворённо-ангельской формы, остаётся в рамках развёрнутой метафоры. Именно на основе такой метафоры – монолога *«златоглавой Москвы»*, обращённого к *«Риму древнему»*, – строится текст. Героиня панегирически облекается в номинации *«лучшего перла... короны»*[5]*, «лучшего цвета... садов»*[6] Москвы; образ *«цвета»* как чего-то прекрасного и хрупкого становится смысловым центром текста (это слово используется четыре раза, дополняясь однокоренными

---

[1] Янушкевич А. С. «Прочтение» и изображение мирообраза Рима в русской поэзии 1800–1840-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 5 (25). С. 109.

[2] Боратынский Е. А., Тютчев Ф. И. Поэзия. Проза. Публицистика / сост. С. Г. Бочаров. М., 2001. С. 151.

[3] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[4] Янушкевич А. С. «Прочтение» и изображение мирообраза Рима в русской поэзии 1800–1840-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 5 (25). С. 98.

[5] Шевырёв С. П. К княгине З.А. Волконской // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 31. (Литературная летопись Москвы).

[6] Там же.

«цветущее» и *«цветя»*). Поэтому закономерно, что самым подходящим для «цветения» героини вновь становится далёкое и благодатное пространство Италии как лучшего мира (не случайно Рим торжественно именуется *«царём градов», «древней славой градом шумящим»*[1]). Главные характеристики этого мира – богатое историческое прошлое, красота, тепло (*«У тебя светило наше / Льёт роскошней тёплый свет, / У тебя и небо краше»*[2]; *«грудь»* персонифицированного Рима названа *«пылающей»* по контрасту с *«хладными руками»* и *«одетой льдом» «грудью»* Москвы). Важна и «гендерная» оппозиция городов: если в других стихотворениях, посвящённых Волконской, Италия осмыслялась как неделимая идеальная земля, ассоциирующаяся скорее с женским (принимающим, материнским) началом, то у Шевырёва подчёркнута мужская природа Рима – правителя мира, *«царя»*. Женскую ипостась, напротив, берёт на себя Москва, выступающая в качестве матери (*«Нежно я его растила, / С бескорыстием любви»*). Благодаря этому образ России утрачивает отрицательные коннотации, заметные в стихотворениях Киреевского, Павлова и особенно Баратынского; лирическим сюжетом становится её самопожертвование во имя благополучия любимого чада – Москва готова *«На чужбину цвет отдать, / Коль не может он, прекрасный, / У меня благоухать*[3]*»*. В итоге прощание героини не воспринимается трагически (как в тексте Павлова); этому способствует и отсутствие страдающего либо рефлектирующего лирического героя, что намечает сходство с «Куплетами…».[4]

Таким образом, роль З. А. Волконской в становлении русскоязычного итальянского текста очень велика. Княгиня не только помогла итальянской культуре привиться на русской почве своей культурной деятельностью в Москве и Риме, но и стала прототипом литературного образа «посредницы» между двумя «мирами». В посвящённой ей лирике формируются ключевые, наиболее устойчивые характеристики образа Италии в русской романтической словесности

---

[1] Шевырёв С. П. К княгине З.А. Волконской // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник. М., 1987. С. 31. (Литературная летопись Москвы).

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

(категории тепла, красоты, духовной свободы, музыкальный код, античные мотивы, соотнесение с раем). Однако в связи с темой отъезда Волконской актуализируется и другой смысловой пласт – Италия как аналог потусторонней, загробной реальности, мира смерти, противопоставленного «земной» России.

2.3 Итальянский текст в повестях М. П. Погодина 1820–1830-х гг.

Михаил Петрович Погодин (1800–1875) – один из ярких представителей Общества любомудрия, историк, писатель и журналист, сочетавший талант философа и глубокие познания в русской истории с общественной деятельностью (так, именно он в 1827–1830 гг. издавал журнал любомудров «Московский вестник», а с 1841 – славянофильский журнал «Москвитянин»[1]). Однако прежде всего Погодин известен как профессор и учёный-историк: он обнаружил и опубликовал некоторые древнерусские документы, оставил много исследований и лекций, создал в Москве хранилище русских древностей.[2] Событием стала его магистерская диссертация «О происхождении Руси», написанная в духе «норманнской школы» и высоко оценённая Карамзиным. О всеобъемлющей любви Погодина к русской старине и его педагогическом таланте вспоминал его ученик Ф. И. Буслаев (в тексте «Погодин, как профессор»): «Он любовно переносился в прошедшее, дружился с летописцем XII в., как со своим современником, и чувствовал себя на своем месте в сообществе с Олеговичами и Мономаховичами. Романтизм… хорошо умел воспитывать эту способность… сживаться с историческими лицами в их собственной обстановке»[3].

[1] См. по: Умбрашко К. Б. М. П. Погодин: Человек. Историк. Публицист. М. : Российская академия наук; Ин-т российской истории, 1999. 292 с.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[3] Буслаев Ф. И. Мои досуги: Собранные из периодических изданий мелкие сочинения Фёдора Буслаева : в 2 ч. М., 1886. Ч. 2. С. 250.

Романтическое понимание истории, акценты на историческом колорите, культуре эпохи и психологии персонажей отразились и в творчестве Погодина.[1]

Также необходимо упомянуть литературную критику Погодина, тоже ставшую одним из дел всей его жизни; ему принадлежит, например, значимая статья о «Кавказском пленнике» Пушкина (1823), где отмечается и обосновывается его творческая эволюция, произошедшая с этапа «Руслана и Людмилы»[2]. Заслуживает интереса «Письмо о русских романах» (1827), где Погодин, придерживаясь историзма любомудров, призывает обращаться к историческим сюжетам. В беллетристике установка Погодина на историзм наиболее очевидно воплотилась в известной трагедии «Марфа, Посадница Новгородская» (1830). Также именно Погодин написал предисловие ко второй, прозаической, части посмертного собрания сочинений Веневитинова, сложные отношения с которым (на грани восхищённой дружбы и соперничества за любовь Александры Трубецкой[3]) во многом определили развитие его ранней прозы (автобиографический пласт в повестях «Русая коса» и «Адель»). Веневитинов считается прототипом высокого образа поэта-философа, жизненного и литературного идеала любомудров, в т. ч. Погодина («В характере Дмитрия [главный герой «Адели». – Ю. П.] <…> воплощена та посмертная репутация Веневитинова, которую создали ему друзья»[4]).

«Романтизм» Погодина, упомянутый Буслаевым, развивался на основе славянофильских настроений, как и у С. П. Шевырёва. В творческим сознании обоих сосуществовали несовместимые, на первый взгляд, крайности: субъективный идеализм в немецком духе и радикальное славянофильство, внимание к материальному миру в бытописании и погружённость в контекст мировой культуры. Так, М. Н. Виролайнен прослеживает романтическую традицию

---

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] См. по: Погодин М. П. О «Кавказском пленнике» // Пушкин в прижизненной критике. 1820–1827 : сборник ; сост., подгот. текстов, коммент. В. Э. Вацуро [и др.]; под общ. ред. В. Э. Вацуро, С. А. Фомичева. СПб., 1996. С. 131–143. (Пушкинская премьера).

[3] Виролайнен М. Н. Молодой Погодин // Повести. Драма / М. П. Погодин ; сост., вступ. ст. и примеч. М. Н. Виролайнен. М., 1984. С. 12–13.

[4] Там же. С. 13.

в прозе Погодина 1820–1830-х гг. (пик его беллетристики – выход в 1832 г. «Повестей Михаила Погодина» в трёх частях), причём воплощённую в разных жанровых моделях – светской сатирической повести («Как аукнется, так и откликнется»), авантюрной, или «страшной» («Васильев вечер») и др. Повести «Русая коса», «Сокольницкий сад» и «Адель» соотносятся с ещё более каноничным для романтизма типом «повести о художнике»[1]. Однако на первый план выдвигается именно бытописание, обращённость к сфере противоречий «житейского» («Даже… его воздушные замки всегда… были связаны с желанием укорениться в надёжной… практической сфере»[2]).[3]

Другие исследователи выделяют социальный пласт творчества Погодина (о повести «Нищий»: «сопряжены <…> две остросоциальные темы: взаимоотношения барина и мужика и судьба русского солдата»[4]) или его психологические аспекты, интерес к «сложным <…>, парадоксальным житейским и психологическим казусам»[5], выталкивающим героев за грань привычного («Психологические явления», «Преступница», «Счастие в несчастии»). Однако мы попытаемся рассмотреть беллетристику Погодина под новым углом, в русле проблемы русского любомудрия и его связей с другими культурами, в частности, итальянской. Итальянский текст в форме эксплицитных и имплицитных тем, образов, мотивов был выявлен нами в пяти повестях – «Сокольницкий сад» (1825), «Нищий» (1826), «Адель» (1830), «Преступница» (1830) и «Дьячок-колдун, стародавнее предание» (1831).[6]

Будучи историком и эрудитом, Погодин, так или иначе, затрагивает в своей беллетристике чужие культуры. Несмотря на славянофильские убеждения, он

---

[1] Виролайнен М. Н. Молодой Погодин // Повести. Драма / М. П. Погодин ; сост., вступ. ст. и примеч. М. Н. Виролайнен. М., 1984. С. 8.

[2] Там же.

[3] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[4] См. по: История русской литературы : в 4 т. [Электронный ресурс] / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) ; гл. ред. Н. И. Пруцков. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1980–1983; 1981. – Т. 2 : От сентиментализма к романтизму и реализму. – URL: http://feb-web.ru/feb/irl/default.asp?/feb/irl/rl0/rl2/rl2.html_(дата обращения: 07.06.2016).

[5] Там же.

[6] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

интересовался историей и культурой Европы, симпатизировал петровским преобразованиям. Истоки такой двойственности описывает М. Полиевктов: «Погодин… подпал под влияние профессора… Мерзлякова, запоздалого поклонника Ломоносова, Сумарокова и Державина. Летнее пребывание… у князя Трубецкого было… противовесом этого влияния: здесь он познакомился с сочинениями Руссо, г-жи Сталь… и Шатобриана»[1]. Из-за этого смешения крайностей культурные модели западного романтизма в прозе Погодина развиваются на фоне русской дидактики и нравоописательности, а также некоторых сентименталистских штампов[2] (что раскрывается даже на стилистическом уровне; ср.: одический пассаж о Екатерине II: *«Сия государыня, созидая счастие отечества и решая судьбу государств чуждых, любила в тишине кабинета наблюдать человеческое сердце… в чертах чистых, неразвращенных детей природы русской»*[3]; выдержка из дневника Дмитрия: *«Друг мой! душа бессмертна. Там, там, на высоком небе, обниму я тебя торжественно. Там, забыв ничтожный мир с его презренными рабами, <…> сольемся чистыми душами своими»*[4]).

Европейское влияние особенно отчётливо в творчестве Погодина 1820–1830-х гг. – до его прихода к консерватизму: он переводит драму Гёте «Гец фон Берлихинген»[5], обращается к традициям Руссо и Шекспира. Как и другие любомудры, Погодин интересовался немецким идеализмом, что отразилось в его творчестве: за гранью мира русского быта (дворянского, как в «Адели» и «Сокольницком саду», или народного, как в «Нищем», «Преступнице», «Дьячке-колдуне») всегда находится абстрактный метафизический идеал, к которому стремятся самопознающие и развивающиеся герои, пытаясь скрыться от действительности. Тональность такого «побега» различна: от трагизма (гибель

---

[1] Полиевктов М. А. Погодин Михаил Петрович // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. СПб., 1890–1907; 1898. Т. XXIV : Повелительное наклонение – Полярные координаты. С. 32.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[3] Погодин М. П. Преступница // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 104.

[4] Погодин М. П. Адель // Повести. Драма/ М. П. Погодин. М., 1984. С. 271.

[5] См. по: Жирмунский В. М. Гёте в русской поэзии // Литературное наследство : в 111 т. М., 1931–2019; 1932. Т. 4–6 : И. В. Гёте. С. 557.

Адели и Дмитрия вместе с их мечтами об идеальной любви, безумие «преступницы» Настасьи, судьба нищего Егора) до комизма в духе водевиля или авантюрной новеллы (весёлое мошенничество героев «Дьячка-колдуна» в погоне за недостижимым богатством, счастливый финал любовной коллизии и авторская ирония в «Сокольницком саду»).[1] Мотив этого эскапистского «побега» сближает произведения Погодина, на первый взгляд, столь разные в сюжетном отношении. По мнению М. Н. Виролайнен, центральным конфликтом повестей Погодина является конфликт быта и культурной, духовной сферы в романтическом сознании, но разрешается он специфически: «не быт включён в культурную сферу, но культура рассматривается как одно из проявлений быта»[2]; единственное исключение составляет «Адель», где культура и быт противопоставлены. На наш взгляд, эта проблема несколько сложнее и оппозиция культуры и быта явно сохраняется, например, в «Преступнице» и «Сокольницком саду»[3]. Очевиден в личностном складе героев и «западный» рационализм: даже в экстремальных психологических ситуациях герои (например, Дмитрий, Б., Настасья) сохраняют способность к умозрительному самоанализу, рефлексии и философствованию.[4]

В романтический мирообраз Погодина органично вписывается и итальянский текст[5]. Не будучи «ядром» европейской культуры как имагологического феномена прозы Погодина (в отличие, например, от немецкого, английского и французского), он всё же возникает в ряде произведений. Погодина нельзя назвать таким убеждённым «итальяноманом», как Шевырёва, или романтиком, грезящим об Италии как мифологизированном идеале, как Веневитинова, но система итальянских культурных кодов воплотилась во многих

---

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Виролайнен М. Н. Молодой Погодин // Повести. Драма / М. П. Погодин ; сост., вступ. ст. и примеч. М. Н. Виролайнен. М., 1984. С. 9.

[3] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[5] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в повестях М.П. Погодина 1820–1830-х гг. // STUDIUM JUVENIS : межвузовский сборник трудов молодых ученых. Челябинск, 2015. Вып. 8. С. 139–148.

темах, образах и мотивах его творчества. Об «образе Италии» в беллетристике Погодина говорить трудно: Италия не воплощается в ней как реальное, эмпирическое пространство и не играет значимой роли в фабуле. Тем не менее, можно выделить несколько аспектов, в которых итальянский текст видится важной частью его художественного мира.[1]

Во-первых, Италия часто включается в текст при своеобразном «посредничестве» некоей третьей культуры – обычно немецкой или английской. Если учесть, что у Погодина 1830-х гг. отсутствовали тесные связи с Италией и итальянским искусством, наличие такого посредника представляется логичным. Чаще всего эту роль играют тексты Гёте – причём не только «Итальянское путешествие», вторая часть «Фауста» и «Эгмонт», как у других любомудров, но и, например, «Страдания юного Вертера». Это особенно значимо в повести «Адель»: героиня, чей образ влечёт за собой поток итальянских ассоциаций, параллельно соотносится с гётевской Лоттой (к эпизодам «Страданий…» отсылают беседа героев во время грозы, разговор о магнетизме и родстве душ). В повести «Сокольницкий сад» аллюзия на произведение Гёте уже эксплицитна – Катенька, подруга Луизы, шутливо обыгрывает любовную ситуацию в своём письме: «*я предвещаю, что ты будешь любить <…> своего Вертера, и в этом я клянусь тебе всеми настоящими, прошедшими и будущими Шарлотами на свете*»[2]. Хотя образ Адели связан с гётевским образом Шарлотты, в тексте он не «германизируется»: восприятие Адели героем насыщено скорее ассоциациями с образом Мадонны как эстетического и религиозно-этического идеала, визуально воплощённого в живописи Рафаэля (из диалогов героев: «*Не беспокойтесь, в природе все устроено премудро, и у крестьянской старухи так же трепещет сердце, когда она крестится на произведение суздальского иконописца, как и у Жуковского при взгляде на Мадонну*»[3]). Легко заметить аллюзию на формулу Карамзина *«И крестьянки любить умеют»,* а также соотнесение любовной

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Погодин М. П. Сокольницкий сад // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 58.

[3] Погодин М. П. Адель // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 267.

ситуации с литературно-культурным контекстом эпохи – в частности, с эссе Жуковского «Рафаэлева Мадонна», которое оказало значительное влияние на формы и стратегии рецепции итальянской живописи в русском романтизме, её статус эстетического и духовного идеала[1]. Другой пример – одна из первых характеристик Адели: *«это умилительное зрелище, картина Рафаелева»*[2]; в противопоставлении Адели и порочного светского общества вновь возникает религиозный дискурс, и в подтексте она соотносится с Мадонной или святой: *«Ты окинешь гордым взглядом ослепленных язычников <…> и, победоносная, сквозь их неистовые толпы выйдешь… из Баалова храма, чтоб… броситься в объятия природы, науки и любви»*[3]. Итальянская живопись как воплощение небесного идеала входит в текст не только с именем Рафаэля; увидев Адель в церкви, герой восторгается её чистотой и кротостью, используя отсылку на живопись Карло Дольче – другого итальянского художника, которым интересовались романтики: *«Мой любезный Карло Дольче! Изорви свои картины. Опять искусство стало ниже природы»*[4].

Подобная линия «героиня – Мадонна» есть и в отношении Луизы из «Сокольницкого сада», хотя в менее трагических тонах; так, героиня срисовывает изображение Мадонны кисти Карло Дольче, что создаёт вокруг неё соответствующий ассоциативный ореол: *«Она рисует прелестно. Теперь оканчивает она «Божественную Марию» Карла Дольче. Какая выразительная покорность, самоотвержение в глазах Святой Девы!»*[5]. В обеих повестях формируется представление о женском образе идеала / Мадонны / Музы – воплощении эстетической и этической красоты[6]. Не случайно герой осмысляет пространство Сокольницкого сада как аналог Эдема, сосредоточение любви и активно духовной жизни. Особое положение в этом ряду образов занимает

---

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Погодин М. П. Адель // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 265.

[3] Там же. С. 279–280.

[4] Там же. С. 275.

[5] Погодин М. П. Сокольницкий сад // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 63.

[6] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

Настасья из повести «Преступница»; став монахиней, она тоже приобщается к образу Мадонны, несмотря на предшествующий антиэстетический, мрачный контекст (смерть жениха, издевательства дворника, буйное помешательство): *«Ни на одной картине Рафаеля, Корреджио, Дольче не видывал я <…> такого самоотвержения, такой глубокой скорби и <…> такого благоговейного восторга, как на лице и в глазах этой монахини»*[1]. Характерна также смысловая связь героинь с итальянским языком, являющаяся знаком высокой духовности и приобщённости к мировой культуре: Дмитрий использует фразу на итальянском в прощальном письме к Адели (*«nei giorni felici ricordati di me»*[2] – «в счастливые дни вспомни обо мне»), а Б. и Луиза вместе изучают этот язык.

Введение итальянского текста через немецкого «посредника» возможно и за пределами рецепции Гёте. Значимы в этом отношении те отрывки из дневника Дмитрия, где он мечтает о путешествиях с Аделью: рядом с *«Мадонной Рафаелевой», «Венерой Медицисской», «вечным Римом», «лавром Виргилиевым» «развалинами Помпеи», «храмом святого Петра»* герой говорит о *«гробницах Шиллера и Гердера», «лекции Шеллинга»*[3]. Характерно, что отобраны имена, топосы, произведения искусства, наиболее репрезентативные для немецкой и итальянской культур в русском сознании и, в частности, в сознании любомудров (образ Мадонны многократно возникает – прямо или имплицитно – в прозе Одоевского, Помпеи и Рим важны в травелогах и лирике Шевырёва, субъективный идеализм Шеллинга является философской базой концепций любомудров и т.д.).[4] Английские, французские, швейцарские культурные знаки входят в тот же пассаж, придавая мировой масштаб чувству героя (*«французские палаты, спектакли <…> мирное жилище Вальтер Скотта, чугунные дороги, <…> восхождение солнца на Альпийских горах, вечерняя прогулка по Женевскому озеру»*[5]). При этом на уровне историософских обобщений Италии отводится роль

[1] Погодин М. П. Преступница // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 116.
[2] Погодин М. П. Адель // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 280.
[3] Там же. С. 272.
[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).
[5] Там же. С. 280.

«царства изящного» в мировой культуре (как и в травелогах Шевырёва, статьях Киреевского).

Как в «Сокольницком саду», так и в «Адели» итальянский текст чаще вписан в общую систему текстов мировой культуры, чем в пару с немецким (за исключением влияния Гёте). Так, интересно письмо Луизы, где она описывает свою библиотеку: *«у меня только Шиллер, кое-что из Байрона, Крылов, Карамзин, Дмитриев, Жуковский, мадам Сталь да «Чернец» Козлова»*[1] (из контекста ясно, что подразумевается роман Ж. де Сталь «Коринна, или Италия», который героиня переводит). В описании комнаты Луизы мотивы, связанные с итальянской культурой, тоже подаются в соседстве с культурными знаками английского и французского романтизма: «*висит портрет лорда Байрона, – над диваном изображение Коринны с славной картины Жераровой*»[2]. Иногда итальянский текст занимает доминирующую позицию, что усиливает коннотации красоты, гармонии, духовности. Так, впервые попадая в дом Луизы и её отца, герой отмечает *«эстампы, представляющие лучшие виды… италианские: пылающий Везувий, гробницу Виргилиеву, жилище Тассово в Соренто»*[3], совмещая природные и культурные знаки Древнего Рима и Италии эпохи Ренессанса, особенно значимые для русского сознания (можно вспомнить роль образа Торквато Тассо как идеального воплощения поэта в творчестве Батюшкова, рассуждения Шевырёва о Вергилии как «национальном поэте» итальянцев). Помещая всё это в пространство Сокольницкого сада – своеобразного «Эдема любомудрия», – Погодин обнаруживает свой пиетет перед Италией и связанные с ней ассоциативные ряды.[4]

Важно, что в библиотеке Луизы представлены произведения авторов, знаковых именно для русского романтизма – ведь героиня становится идеалом героя-мыслителя, Б., явно разделяющего литературные пристрастия любомудров и их образ жизни. В эпилоге, написанном от лица повествователя, за пределами

---

[1] Погодин М. П. Сокольницкий сад // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 54.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 51.

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

переписки героев, описана «философская идиллия» духовной гармонии и удалённости от городской суеты, несомненно, отвечающая идеалам любомудров: *«Б. не искал ни честей, ни отличий <…> и избрал себе местопребыванием какой-то уездный город <…> Там он разливает теперь… свет просвещения, и на лоне природы <…> в обществе великих писателей, занимается любомудрием и вкушает счастие… вместе с любезною своею подругою»*[1]. Стоит отметить, что к такому же идеалу, и в том же контексте европейской культуры и *просвещения*, стремится и Дмитрий в повести «Адель», но там этот идеал остаётся трагически невоплощённым[2] («*Я воображаю: поутру, прогулявшись по рощам и долинам <…>, принимаюсь я за работу <…> После простого… обеда, приготовленного её* [Адели. – Ю. П.] *руками <…> мы <…> читаем Руссо, Карамзина, Байрона, Окена, Клопштока»*[3]).

Прочтение Италии через культурное «посредничество» Англии у Погодина, как и у Павлова, к прозе которого мы обратимся ниже, иногда происходит в обращении к Шекспиру, нередко использовавшему итальянские образы и итальянское пространство в изображении борьбы страстей. Благодаря «Отелло», «Ромео и Джульетте», «Венецианскому купцу» представления об экспрессивности, страстности итальянцев из бытового стереотипа превратились в русском сознании в культурный код, воспринятый Погодиным[4]. Так, герой «Адели», стремящийся к насыщенной духовной жизни, полной чувств, восклицает: *«Ревность – вот еще прекрасное, сильное ощущение; термометр любви. Шекспир! как хорош твой Отелло!»*[5]. Романтический бунт Дмитрия, его порыв к идеалу содержат имплицитные ассоциации с Венецией, городом знаменитого мавра, и с итальянским характером, которому тесно в рамках

---

[1] Погодин М. П. Сокольницкий сад // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 76.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[3] Погодин М. П. Адель // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 274.

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[5] Погодин М. П. Адель // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 275.

холодного светского этикета[1]. Код «Ромео и Джульетты» в «Адели» воплощается и на фабульном уровне: подобно веронским влюблённым, герои гибнут, не воссоединившись, причём смерть одного происходит над телом другого и заставляет окружающих переосмыслить свою систему ценностей[2].

Если в «Адели» итальянский текст сопряжён с шекспировскими мотивами и аллюзиями, то в «Сокольницком саду» к нему приближаются скорее коды французской культуры: фабула и система персонажей повести очевидно напоминают «Юлию, или Новую Элоизу» Руссо. В тексте разворачивается переписка нескольких молодых людей – двух утончённых влюблённых-интеллектуалов, отношения которых развиваются в природном, почти пасторальном, пространстве (Юлия и Сен-Пре – Луиза и Б.), и их более рациональных дублёров (Клара – Катенька, Вольмар – Всеволод), ироничный скептицизм которых в итоге разрушается естественными чувствами.

Итальянский текст сам по себе, вне инокультурных влияний, часто воплощается в знаках Древнего Рима, античной культуры (что также типично для любомудров – Веневитинова, Шевырёва, Одоевского)[3]. Обычно эти знаки обладают позитивными смыслами – связаны с античной мудростью и жизненными идеалами древних, напоминающими идеалы любомудров (гармония страстей и разума, постоянное самосовершенствование, независимость от стереотипов света). Так, в «Сокольницком саду» Всеволод пишет Б. о своих учёных занятиях, создавая ироничный контраст своего положения с жизненной ситуацией друга, поддавшегося чувствам: *«Я оставил Москву, и этот безумный большой свет, не подписываюсь уже под записками «весь ваш», не раздаю себя встречным и поперечным <…> У меня здесь свой Рим: я беседую с Катонами, Цезарями, Цицеронами, сражаюсь среди легионов римских с варварами <…>, провожу вечера у Августа, в обществе Горация, Виргилия, Овидия.*

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Погодин М. П. Адель // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 275.

[3] Там же.

Блаженство!»[1]. Древний Рим, осмысляющийся как воплощение высокой гражданственности (имена Катона, Цезаря, Августа) и культуры (Гораций, Вергилий, Овидий), становится антиподом суетной современности (такая идеализация Древнего Рима характерна и для других любомудров – вспомним, например, лирику и итальянские травелоги Шевырёва). Тем не менее, иногда образ римской античности усложняется, вплетаясь в повествование о частной жизни. Оказываясь в сфере быта и личных чувств, древнеримские имена и другие знаки античной культуры не теряют своего «высокого» ореола, но всё же звучат иронически (об отце Луизы, любителе древностей: *«ты можешь теперь относиться ко мне смело <…> за объяснением всего, чего не поймешь в Горации и Овидии. У меня есть теперь для сих писателей такой комментатор»*[2]; о первой встрече с Луизой: *«Как она мила! Как она хороша! – Ты улыбаешься язвительно, – перестань же, Катон»*[3]).

Аналогично образу сурового стоика Катона обыгрывается образ Сенеки: так дважды номинируется Всеволод, суровая гражданственность и учёность которого в итоге пасуют перед любовью. В прямых столкновениях вечного («римского») с сиюминутным (бытовым / естественным / человеческим) неизменно побеждает второе (*«Кончил ли ты своё рассуждение о римском красноречии? <…> Она смотрит на меня иногда очень ласково, и я <…> уверен, что она питает ко мне дружбу»*[4]; *«Получил ли ты Санкциеву Минерву? <…> Прощай! Я иду к моей Венере»*[5]). Характерно, что коды римской культуры (например, оппозиция Минервы и Венеры как мифологических воплощений мудрости и любви, образ войны как «таинств» бога Марса) оказываются актуальными для русского дворянского быта (*«я… сам до такой степени посвятился в таинства Марсовы, что могу выдержать испытание с любым прапорщиком»*[6]). Культура, таким образом, не подавляется бытом, а находится в сложной связи с ним: философия,

[1] Погодин М. П. Сокольницкий сад // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 55–56.
[2] Там же. С. 52.
[3] Там же. С. 49.
[4] Там же. С. 64.
[5] Там же.
[6] Там же. С. 69.

мифология, общественная жизнь Древнего Рима вписываются в бытовые ситуации и любовный сюжет[1].

Древнеримский текст вычленяется и в повести «Преступница» – в похвальном пассаже Екатерине II: *«любила часто входить в положение лиц разных званий, равно близких её чадолюбивому сердцу <…>, исполняя… изречение Теренция: Я человек, и всё людское мне не чуждо»*[2]. Цитата из Теренция вписывается и в фабулу: именно благодаря вмешательству Екатерины – неожиданному, как dues ex machina, – происходит спасение Настасьи в монастыре. Кроме того, бытовой и культурный дискурсы дополняются важным для Погодина дискурсом государственной власти, который органично вписывается в древнеримский контекст[3].

Особое место в рецепции Погодина занимает итальянская литература (прежде всего – эпохи Ренессанса): она входит в тексты эксплицитно, номинациями, или с помощью скрытых отсылок, сюжетных и идейных параллелей. Первый вариант актуален, главным образом, для «Сокольницкого сада», чрезвычайно насыщенного культурными онимами. В повести упомянуты Данте, Тассо, Ариосто; итальянская литература как знак поэзии, высокой культуры и куртуазной любви входит в размышления Б. о роли женщины-музы: *«Женщинам, то есть их внушениям <…>, принадлежит <…> большая часть прекрасного <…> и, между тем кто произносит имя Лауры, Элизы Драпер, Фанни, мисс Чаворт, Элеоноры с таким благоговением, с каким произносят имена Петрарки, Стерна, Клопштока, Байрона, Тасса?»*[4]. В контексте повести это особенно важно, так как именно любовь к женщине становится условием для *любомудрия* в собственном смысле слова – синтеза рационального познания,

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Погодин М. П. Преступница // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 104.

[3] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[4] Погодин М. П. Сокольницкий сад // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 67.

творчества и чувств, не равного холодному философствованию.[1] Очевидно соотнесение Италии с женским началом и любовной поэзией, значимое для всех любомудров.

Код творчества Петрарки и образ Лауры также важны на аллюзивном уровне повестей Погодина. Нет данных о том, был ли он знаком с «Канцоньере» в подлиннике, однако это вполне могло произойти в русском переводе (Петрарку переводил Батюшков[2]; активными переводчиками итальянской поэзии были Раич и Шевырёв) или через язык-посредник (французский/немецкий). Как бы там ни было, представление о поэзии Петрарки как культурный код существовало в сознании всех любомудров[3]. Мотивы небесного происхождения героини, её ангельской природы, пробуждающей в герое духовность, фигурируют в «Адели», «Сокольницком саду», а также (в меньшей степени) в «Преступнице» и «Нищем» (облик Настасьи в монастыре вызывает катарсис рассказчика, её молодость до катастрофы с дворником сопряжена с религиозностью и благочестием; чувство Егора к Алексаше также искренне и возвышенно, но сталкивается с грубостью быта и социальных законов). Однако особенно ярок петраркизм в Адели: герой так высоко возносит своё платоническое чувство, что парадоксально наслаждается его безответностью (*«Пусть она не любит меня. – Я хочу этого. И вот будет самая чистая, совершенная любовь с моей стороны»*[4]). Однако к финалу чувство становится всё более трагическим: перед его всеохватной, космической силой герой боится утратить своё «я». Сходные мотивы (осмысление «Амура» как жестокой силы, героини – как «врагини») – отличительные черты сонетов Петрарки.[5]

---

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Томашевский Н. Б. Франческо Петрарка // Лирика. Автобиографическая проза / Ф. Петрарка : пер. с ит. и лат. М., 1989. С. 13.

[3] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[4] Погодин М. П. Адель // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 271.

[5] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

Повесть наполняют петраркистские мотивы: безответность («*Нет, она не чувствует ко мне этой пламенной дружбы, которой жаждет душа моя»*[1] – сонет LVII, пер. Вяч. Иванова: *«Скорей снега согреются, разливы / Морей иссхонут <…>, / Чем я покой найду иль от врагини, / С которой ковы на меня куёт / Амур, мой бог, дождуся благостыни»*[2]), недостаток человеческих слов для самовыражения («*Но могу ли я выразить своё чувство! На каком языке достанет слов для него?»*[3] – сонет XX, пер. А. Эфроса: *«Не раз хотел я петь хвалы, но немы / Мои уста, беззвучен голос мой: / Нет, не ему лететь к таким высотам!»*[4]), культивирование связанных с героиней топосов (*«Вот поле <….>, где она обыкновенно гуляет! – Вот берёзовая роща, где мы с ней отдыхали»*[5] – сонет CXII, пер. Е. Солоновича: *«Здесь пела, здесь сидела, здесь прошла…»*[6]) и, наконец, переживание смерти героини, которая воспринимается как утрата миром духовного содержания; герой теряет смысл жизни – впрочем, с надеждой на посмертное воссоединение (*«Я не останусь без неё на свете. Чем мне будет думать, чем чувствовать, жить? <…> На рубеже двух миров <…> мы бросимся друг другу в объятия»*[7] – сонет CCLXXV, пер. Н. Матвеевой: *«Глаза мои! – зашло то солнце, за которым / В нездешние края пора собраться нам… // Мы снова будем с ним»*[8]).

В линии Б. и Луизы тоже заметны черты петраркизма, но, на наш взгляд, в «Сокольницком саду» скорее просматривается код «Новой жизни» Данте[9]. Как и герой «Новой жизни», Б. рационально анализирует своё высокое чувство, как бы наблюдая его со стороны; раскрытию особенностей и этапов развития чувства способствует эпистолярно-дневниковая форма. К сюжету «Новой жизни», возможно, отсылает реакция окружающих на состояние влюблённого, их непонимание и одновременно сочувствие (упрёки Всеволода, обращённые к Б.*:*

[1] Погодин М. П. Адель // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 271.
[2] Петрарка Ф. Лирика. Автобиографическая проза : пер. с ит. и лат. М., 1989. С. 72.
[3] Погодин М. П. Адель // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 271.
[4] Петрарка Ф. Лирика. Автобиографическая проза : пер. с ит. и лат. М., 1989. С. 41.
[5] Погодин М. П. Адель // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 282.
[6] Петрарка Ф. Лирика : пер. с ит. и лат. М., 1980. С. 283. (Классики и современники. Поэтическая библиотека).
[7] Погодин М. П. Адель // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 283.
[8] Петрарка Ф. Лирика. Автобиографическая проза : пер. с ит. и лат. М., 1989. С. 209.
[9] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

«ты погибаешь: книги у тебя позабываются, мысли разбредаются, чистый огонь гаснет <…> эта проклятая страсть, как угар, вбирается в голову незаметно»[1] – Данте (пер. И. Голенищева-Кутузова): *«мой природный дух оказался стеснён <…>, так как душа моя была погружена в мысли о Благороднейшей <…> я стал слабым и хилым, так что многим… друзьям было тяжко смотреть на меня»*[2]). Значима и трактовка образа Луизы как платонической возлюбленной: она не только возвышается над бытом и связывается с мировой культурой, но и, подобно Беатриче, вписывается в философскую триаду «истина – добро – красота», ключевую для любомудров. Как и в образе Беатриче, эстетические категории в её образе неразрывны с этическими, причём и те и другие обладают преображающей силой (из писем Б., вдохновлённого Луизой: *«Красота, добро, истина – три сии великие идеи в начале своём суть одна и та же <…> Художник, постигший красоту, чувствует в красоте истину и добро»*[3] – Данте: «*когда она появлялась где-либо <…> у меня не было больше врагов, но пламя милосердия охватывало меня»*[4]).

Отдельного внимания заслуживает повесть «Дьячок-колдун, стародавнее предание», резко отличающаяся от «Адели», «Сокольницкого сада» и «Преступницы» в жанровой специфике и стиле. Текст подаётся как основанный на бытовом анекдоте времён Екатерины II, и доминантой в нём становится не романтическая разорванность сознания, а авантюрно-плутовское начало, весёлая шутливость[5]. Динамичная фабула, череда повторяющихся авантюрных ситуаций (четыре эпизода мошеннического «колдовства» Григория Дмитриевича), неожиданный финал позволяют говорить о новеллистической природе повести. На наш взгляд, её, как и некоторые повести Павлова, можно возвести к

[1] Погодин М. П. Сокольницкий сад // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 62.

[2] Данте Алигьери. Новая жизнь : пер. с итал. И. Голенищева-Кутузова // Собрание сочинений : в 2 т. / Данте Алигьери. М., 2001. Т. 2. С. 10. (Всемирная литература).

[3] Погодин М. П. Сокольницкий сад // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 52.

[4] Данте Алигьери. Новая жизнь : пер. с итал. И. Голенищева-Кутузова // Собрание сочинений : в 2 т. / Данте Алигьери. М., 2001. Т. 2. С. 16. (Всемирная литература).

[5] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

жанровому инварианту новеллы, заданному Джованни Боккаччо в «Декамероне»[1]. В отличие от мрачного, пессимистического мира петербургского света в прозе Павлова, мирообраз «Дьячка-колдуна» весьма близок мирообразу итальянского Ренессанса: установка на подлинность (подзаголовок «Стародавнее предание», отсылки к историческому контексту), подробное бытописание (похищение лошадей Терентия, эпизод на птичьем дворе и пр.), тип удачливых героев-плутов, их погоня за богатством как личностная инициатива, благополучное, юмористическое завершение всех конфликтов (даже в финале, когда герои оказываются на грани разоблачения) и т. д.[2] Наблюдаются и точечные параллели на фабульном уровне: образ плутующего священнослужителя, лейтмотивный в «Декамероне» (брат Пуччьо в IV новелле III дня[3], аббат в VIII новелле III дня[4]), мотив укрощения непокорной жены и её избиения (IX новелла IX дня[5] – «чудо» дьячка, сотворённое для крестьянки Егоровны).

Наконец, последний аспект итальянского текста в беллетристике Погодина, выделенный нами, – это прямое включение в сюжет Италии как реального пространства[6]. Такое включение происходит единственный раз, в повести «Нищий», где упоминание Италии вписано в рассказ Егора о Суворовских походах. Италия не является хронотопом действия и по-прежнему лишена подробного описания; это упоминание – лишь значимая деталь: «*мы шли мимо народов иноплеменных, на нас не похожих, чрез многие страны чужие, по высоким горам <…> и пришли наконец в... как бишь называют эту страну – там всегда бывает очень тепло, на небе всегда ясно, воздух такой легкий? – Италия? – Да, да, Италия*»[7]. Даже такое точечное включение Италии создаёт несколько смысловых пластов: во-первых, интонация Егора, близкая интонациям сказа или

---

[1] Пуришев Б. И. Литература Эпохи Возрождения. Идея «универсального человека» : курс лекций. М., 1996. С. 79.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[3] Боккаччо Дж. Декамерон ; пер. с ит. А. Н. Веселовского; стихи в пер. П. И. Вейнберга. М., 2003. С. 205–209.

[4] Там же. С. 237–244.

[5] Боккаччо Дж. Декамерон ; пер. с ит. А. Н. Веселовского; стихи в пер. П. И. Вейнберга. М., 2003. С. 598–602.

[6] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[7] Погодин М. П. Нищий // Повести. Драма / М. П. Погодин. М., 1984. С. 45.

народной сказки, определяет коннотации Италии как почти ирреального пространства, «баснословной» земли в народном сознании; во-вторых, Италия даже в речи крестьянина, старого солдата, Италия у Погодина сохраняет признаки, приписываемые ей романтическим сознанием, – утопическую красоту, гармонию природы и человека (черты «земного рая»)[1]. Кроме того, в контексте повести образ Италии обретает специфическую роль: Егор – человек с разрушенной судьбой, потерявший любовь из-за прихоти барина, отчаявшийся, – не переживает в Италии духовное возрождение (что было бы ожидаемо в романтической новелле), а обретает отраду и забвение в войне: *«Кровь в первом сражении, мною увиденная, возбудила во мне жизнь. Я почувствовал в себе какое-то движение и полюбил кровавую сечу»*[2]. Так условные, мифологически-стереотипные черты образа рушатся в соприкосновении с жизнью реалистически выписанного героя: по Погодину, у него нет ни достойного социального положения, ни культурной опоры, как у героев-дворян, а значит – нет никакой надежды.

Таким образом, итальянский текст в повестях М. П. Погодина 1820–1830-х гг. вписывается в парадигму, характерную для всех любомудров. Италия реализуется в основном как культурный знак, в виде отдельных эмблематичных онимов, образов и мотивов, в плотной связи с наследием мировой культуры в целом. Особенно выделяются эпохи Древнего Рима и Ренессанса, образ Мадонны в живописи, представления об итальянской природе. Отдельный пласт составляют интертекстуальные связи с итальянской литературой (Данте, Петраркой, Боккаччо) и открытые аллюзии на неё; единственное сюжетно-фабульное включение Италии происходит в повести «Нищий». Черты образа Италии традиционны для романтического сознания: духовная и физическая красота, тепло, роль колыбели европейской культуры и эстетического «сердца» Европы.[3]

---

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Там же.

[3] Там же.

2.4 Контуры итальянского текста в прозе Н. Ф. Павлова[1]

Николай Филиппович Павлов (1803–1864) мало известен современным русским читателям, несмотря на заметную роль, сыгранную им в своей эпохе. Разносторонне образованный общественный деятель и литератор, он был человеком с противоречивой судьбой. В его биографии немало мрачных страниц: положение незаконного сына помещика Грушецкого; унизительная для Павлова актёрская деятельность; несчастливый брак по расчёту с поэтессой Каролиной Яниш, богатой наследницей; поворот к консервативным взглядам в последние годы…[2] Но на их фоне – и совершенно другие: активная литературная, критическая, переводческая работа; известный в Москве литературный салон 1840-х гг.; близость к Чичерину, Баратынскому, Вяземскому, Пушкину, Гоголю – и противостояние с Булгариным и Гречем; наконец, ссылка в Пермь 1853 г. по политическим мотивам. Такие парадоксы создают образ сложной личности; многогранность склада ума и характера Павлова отразилась и на его художественных текстах.[3]

На протяжении всей жизни Павлов писал стихи разных жанров – от сатирической поэзии до записей в альбом, элегий и многочисленных романсов (некоторые из них положены на музыку Глинкой, Верстовским и др.)[4]. Однако более полно он раскрылся как талантливый прозаик. Уже в первом опубликованном произведении – отрывке «Московский бал» («Телескоп», 1832) – Павлов продемонстрировал основные направления своих творческих интересов: изображение высшего света, социальную критику и психологизм. В 1835 г. он напечатал цикл очерков, которые подготовили шумный успех «Трёх повестей»,

---

[1] В разделе использованы материалы статьи соискателя: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в прозе Н. Ф. Павлова (на материале «Трех повестей» и «Новых повестей») / Ю. Е. Пушкарева // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). – 2019. – Вып. 6 (203). – С. 63–70.

[2] Крупчанов Л. М. Н.Ф. Павлов // Сочинения / Н. Ф. Павлов.; сост., авт. послесл. и примеч. Л. М. Крупчанова. М., 1985. С. 279–290.

[3] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01.

[4] Там же. С. 282.

опубликованных в том же году в «Московском наблюдателе»[1]. Три текста («Именины», «Аукцион» и «Ятаган»), вышедшие под говорящим общим подзаголовком «Domestica facta (Домашние дела)», вызвали положительные отзывы Белинского, который хвалил их за «верность действительности» и называл «письмом с натуры»[2]. Действительно, черты романтизма, «идеальной поэзии» сохраняются в повестях (Павлов во многом ориентировался на прозу Марлинского, Одоевского, Погодина), однако заметны в них и сатирическое, критическое начало, и тонкий анализ человеческой психологии – не случайно отмечали их одновременное сходство с прозой Гоголя и Лермонтова. Показательны высокие мнения о «Трёх повестях» литераторов с разными идейными и эстетическими взглядами – например, Шевырёва и Чаадаева, Надеждина и Тютчева. Пушкин отметил, что «Павлов первый у нас написал истинно занимательные рассказы», и особенно высоко отозвался об изяществе и лаконизме «Аукциона»[3].

Ещё одно репрезентативное произведение Павлова – цикл «Новые повести» («Маскарад», «Демон» и «Миллион»), опубликованные в 1839 г. Стиль Павлова становится более изысканным и несколько лапидарным; он углубляет психологизм, усиливает мрачную, пессимистическую атмосферу: и в современном обществе, и в душе современного человека он видит отчаяние и дисгармонию, за повседневностью – драму. Эти повести были встречены более прохладно и противоречиво[4], хотя в целом Павлов остался в них верен своей творческой концепции. Ещё более очевидна связь «Новых повестей» с прозой Гоголя (сюжет «Демона» одновременно перекликается с «Шинелью» и «Записками сумасшедшего»), творчеством Лермонтова (знаковая общность заглавий дополняется интересом автора к исключительным характерам, трагическим обстоятельствам, скепсисом и долей фатализма).

---

[1] Крупчанов Л. М. Н.Ф. Павлов // Сочинения / Н. Ф. Павлов.; сост., авт. послесл. и примеч. Л. М. Крупчанова. М., 1985. С. 283.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 284–285.

[4] См. по: Русские писатели. 1800–1917 : биографический словарь : в 7 т. / гл. ред. П. А. Николаев. М., 1999–2019; 1999. Т. 4 : М – П. С. 491.

Как видим, вторая половина 1820-х – 1830-е гг. стали временем творческого становления и расцвета Павлова; именно в этот период он становится завсегдатаем салона З. А. Волконской, сближается с Одоевским, Шевырёвым, Надеждиным, сотрудничает с «Московским вестником». Хотя Павлов не входил в Общество любомудрия непосредственно, он явно вращался в тех же кругах и во многом сходился с любомудрами во взглядах. Подобно любомудрам, Павлов находился в непрерывных интеллектуальных поисках, обладал философичностью мышления (что проявилось в его художественных и публицистических текстах), широкой эрудицией. Европейское образование, начитанность, переводы из западных авторов стали важными чертами развития Павлова; вполне закономерно, что итальянский текст тоже отразился в его творчестве[1].

В первую очередь необходимо отметить, что в повестях Павлова сохраняется условное, мифологизированное представление об Италии, сложившееся в романтической литературе. Это может быть обусловлено, во-первых, отсутствием у автора биографического опыта знакомства с Италией, во-вторых, важной ролью романтического мирообраза в его творчестве. Италия редко фигурирует в текстах эксплицитно, причём даже значимые для эпохи онимы (названия итальянских городов, имена авторов и исторических деятелей) используются нечасто. Итальянское пространство и культура либо возникают в подтексте, на ассоциативном уровне, либо воспринимаются через некоего «посредника» (обычно это реалия немецкой или английской культуры), как будет показано ниже.

Для прозы Павлова актуальны многие романтические клише, связанные с образом Италии и имагологическим мифом о ней. В частности, Италия видится родиной искусства, далёким и утопически-прекрасным Югом, страной красоты и гармонии. В этом контексте важно регулярное соотнесение Италии и музыки, что особенно очевидно в повести «Именины». Штабс-ротмистр и бывший музыкант С., наделённый чертами романтического героя (трагическая судьба, несчастная любовь, отверженность людьми, скепсис и разочарованность), связан

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в прозе Н. Ф. Павлова (на материале «Трех повестей» и «Новых повестей») // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2019. Вып. 6 (203). С. 63–70.

с музыкой двояким образом. С одной стороны, она становится средством выживания, позволяет герою получить образование и работу, но постоянно напоминает об унизительном положении крепостного (социальный аспект: *«в один день мне осмотрели губы и зубы; по осмотру заключили, что я флейта, отчего и отдали… учиться на флейте. <…> Меня готовили в куклы для прихотливой скуки, для роскошной праздности»*[1]); с другой – музыка является и залогом духовного совершенствования, которое поднимает С. над его внешней ролью (эстетический и этический аспекты: *«на краю погибели <…> она же подавала мне утешения, не подвластные никакому горю и ничьему произволу»*[2]). Именно музыкальное исполнение (игра на гитаре и пение) заставляет рассказчика N. обратить внимание на странного незнакомца; именно благодаря музыке сближаются С. и Александрина, объединённые чувством прекрасного. Музыка, таким образом, сопрягается с высшим, идеальным миром, противостоящим пошлой действительности, где герой отвергнут из-за своего крестьянского происхождения. Поэтому особую значимость обретают итальянские музыкальные термины, акцентирующие контраст должного и существующего: *«Я доехал… туда, где <…> должен был встретить столько грубых ушей, столько безответных душ, должен был превращать allegro в andante и adagio в allegro <…> в погоню за пискливым голосом какой-нибудь деревенской барышни»*[3]. Тому же способствуют ритмизованные, возвышенно-поэтические описания пения героини, которое имеет мало общего с земной реальностью (*«Знаете ли вы, что такое контральто, это соединение <…> силы и нежности, сладострастия и мужества, которого недостаток так ощутителен в сопрано?»*[4]). Аллегро, анданте, адажио, контральто, сопрано – такая концентрация итальянских слов в рамках одного небольшого произведения формирует в подтексте образ Италии как культурного мифа – высшего, лучшего мира, ассоциативно связанного с музыкой. В том же ключе возникает итальянское слово в повести «Ятаган»: *« – Ей век не замолить этого греха! – прибавила пожилая соседка с постепенным*

[1] Павлов Н. Ф. Именины // Сочинения / Н. Ф. Павлов. М., 1985. С. 10.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 13.
[4] Там же. С. 18.

одушевлением в голосе, потому что людской суд всегда идёт crescendo»[1]. Значение музыкального термина (буквальный смысл – «нарастая», «по возрастающей») иронически переосмысляется, становясь характеристикой светских пересудов о княжне; интересно, что аналогично выстраивается и описывается ситуация сплетен в повести Одоевского «Княжна Мими», где образ Италии также играет немаловажную роль. Такое неожиданное употребление закрепляет сатирические тона, в которых Павлов всегда изображает высшее общество, и актуализирует противопоставление музыки и быта как высокого и низкого.[2]

Другой пласт образа Италии в повестях Павлова – исторический, воплощённый в смысловой сфере Древнего Рима и его наследия. Характерно, что часто эти мотивы тоже появляются в картинах высшего света, уплотняя мотивы имперского величия и материальной роскоши. Например, наполнен античными аллюзиями портрет графини в повести «Маскарад»: *«На ней было белое газовое платье <…> оно раскидывалось на тысячу небрежных складок и <…> ниспадало потом до её ног, где обвивалась около него лёгкая серебряная гирлянда виноградных кистей <…> Несколько дрожащих локонов отпадало от… косы, украденной <…> с головы Дианы»*[3]. Описание графини включает мотивы статуарности, с которой в русском романтизме (и, в частности, в текстах любомудров) устойчиво соотносились представления о скульптуре Древнего Рима. Героиня напоминает прекрасное изваяние, статую богини (исходя из аллюзии – вероятно, древнеримской Дианы), но её гармония в повести не случайно оказывается мнимой, иллюзорной, как и гармония мира человеческих отношений и ценностей. Древнеримские мотивы, раскрывающиеся в прозаической современности, обретают негативные коннотации: великое прошлое как бы опошляется низким настоящим. Так, древнеримский текст включается в ещё один женский портрет – княжны Софьи в повести «Миллион» (*«Как секира легионов Юлия Цезаря превратилась в алебарду буточника, греческие вазы – в наши кувшины, консул*

[1] Павлов Н. Ф. Ятаган // Сочинения / Н. Ф. Павлов. М., 1985. С. 50.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01.

[3] Павлов Н. Ф. Маскарад // Сочинения / Н. Ф. Павлов. М., 1985. С. 84.

древнего Рима – в торговых консулов, так, наоборот, у княжны глаза её рода <…> потеряли свой наследственный характер <…>, от дикости дошли до просвещения, от коварства до тонкости»[1]). Развёрнутое сравнение российской современности с античной древностью неожиданно появляется в контексте размышлений повествователя о том, как сливаются в облике и характере княжны азиатское и европейское, хаотическое и упорядоченное начала. Древний Рим при этом соотносится именно с порядком и гармонией, идеализируется в романтическом ключе, но материальный контекст настоящего снижает его образ.[2]

Та же линия заметна в повести «Демон», в сатирическом портрете главного героя (*«Все движенья мятежного Андрея Ивановича были разумны, проникнуты опытом жизни и знанием человеческого сердца <…> То стоял он немым, то шевелил губами, как будто <…> украл из классической трагедии монолог наперсника; но и его, как наперсников, нельзя было расслышать»*[3]). Другая античная деталь появляется в не менее ироничном описании стола начальника (*«Не отодвигаясь от него <…>, можно было всё счесть, всё смерить, всё узнать <…> и выйти на божий свет в полном вооружении, как Венера из головы Юпитера»*[4]). Аллюзии на классическую древность (литературу и мифологию) вновь становятся знаком иронического снижения, но в контексте произведения им сопутствует и подлинный трагизм: подобно гоголевскому Поприщину, Андрей Иванович сходит с ума, задавленный ничтожеством действительности и своего положения в ней, человеческим равнодушием – как в социальном, так и в психологически-экзистенциальном аспекте.

Часто образ античного Рима, как и современной автору Италии, реализуется в вещном мире повестей. Проза Павлова вообще отличается развёрнутыми описаниями, детализацией материального, также сближающей его с Гоголем; подобные описания обычно раскрывают мир высшего света, внешнее великолепие которого не способно возместить духовную пустоту (в этом

---

[1] Павлов Н. Ф. Миллион // Сочинения / Н. Ф. Павлов. М., 1985. С. 156.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01.

[3] Павлов Н. Ф. Демон // Сочинения / Н. Ф. Павлов. М., 1985. С. 133.

[4] Там же. С. 142.

просматривается параллель скорее с творчеством Бальзака, переводами из которого Павлов занимался в 1830-е гг.[1]). Это можно проследить на примере описания интерьера в повести «Маскарад»: *«Но что более всего могло удивить <…>, это предметы искусств <…>, это камни каррарского мрамора итальянской работы, это южное изящество ваз <…> Там монах на молитве Рубенса, тут портрет Ван-Дейка, Венера Тициана»*[2]). Итальянский ассоциативный фон получает двойственную оценку: с одной стороны, актуализируется тема итальянского искусства как воплощения истинной красоты, в которой объединяются совершенство формы и осмысленное, духовное содержание; с другой – становясь предметом роскоши, эта красота в значительной степени обесценивается. Кроме того, нельзя забывать о самом маскараде, фон которого в повести является миромоделирующим и заставляет «мерцать» якобы устойчивые представления. В рамках этого мирообраза «мерцают» и смыслы такого устойчивого эстетического абсолюта, как итальянское искусство; в нём акцентируется скорее материальное и опошленное, чем духовное, и однажды повествователь даже называет его *умершим*[3].

В повести «Миллион» образ Италии тоже связан с утилитарным отношением современности к искусству и красоте. Так, характерна деталь в портрете богача Г.: *«Свою прекрасную палку с чудесным антиком из Рима или из Неаполя он держал так просто <…>, как будто палки выдуманы человеку в пользу, а не в удовольствие»*[4]. «Антик», оставаясь вещью, частью материального мира, в контексте произведения одновременно обретает символический смысл утраченной человечеством духовности; итальянское наследие воспринимается утилитарно – как часть простой трости, созданной для бытового использования. В похожей смысловой сфере упоминается Италия и при описании дома Г. (*«Эта картина лучше своего владельца, формы этой статуи, выписанной из Италии, лучше нескладных форм человека»*[5]). Сквозь сатирический, на первый взгляд, тон

[1] Крупчанов Л. М. Н. Ф. Павлов // Сочинения / Н. Ф. Павлов. М., 1985. С. 284.
[2] Павлов Н. Ф. Маскарад // Сочинения / Н. Ф. Павлов. М., 1985. С. 85–86.
[3] Там же. С. 89.
[4] Павлов Н. Ф. Миллион // Сочинения / Н. Ф. Павлов. М., 1985. С. 161.
[5] Там же. С. 186.

проступает неоднозначная авторская оценка: герой не просто задавлен миром материального – он настолько уверился в человеческой суетности, что не верит даже в возможность любви к себе и переживает собственную трагедию. Образ Италии в итоге осмысляется как источник красоты, но эта красота вне человека, чужда ему и потому не приносит успокоения.[1]

Собственно пространственное осмысление Италии у Павлова становится возможным только в рамках традиционной романтической оппозиции «Юг – Север». При этом в контексте Юга никакие национальные реалии не вычленяются (например, в портрете княжны Софьи: *«Поразительная белизна, румянец во всю щёку и голубые глаза – вот чем отличалась прекрасная россиянка, бодрая дочь Севера, не опалённая южным солнцем и не разнеженная до хилости мечтательной чувствительностью Германии»*[2]). Повествователь выделяет три топоса (Россия/Север, Германия, юг), акцентируя их разное соотношение с обликом героини, но последний больше других лишает конкретности. Тем не менее, очевидно устойчивое романтическое представление об Италии как о крае тепла и благодатной природы, которое углубляет контраст с российским пространством – не только физический и климатический, но и ценностный (достаточно вспомнить стихотворение Павлова «Как соловей на зимние квартиры…», посвящённое отъезду в Италию З. А. Волконской).

Появляется в этом контексте и такая специфическая черта итальянского текста Павлова, как наличие образа-«посредника», принадлежащего к третьей культуре (в данном случае – немецкой). Вращаясь в кругах любомудров, Павлов проявлял соответствующий интерес к трудам немецких философов-идеалистов и творчеству немецких романтиков; литературы Англии и Германии тоже явно были ему ближе, чем итальянская (он перевёл, в частности, «Марию Стюарт» Шиллера[3], «Венецианского купца» Шекспира[4]). Можно предположить, что именно поэтому культурные реалии этих стран часто вводят в повести

---

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01.

[2] Там же. С. 155.

[3] Крупчанов Л. М. Н. Ф. Павлов // Сочинения / Н. Ф. Павлов. М., 1985. С. 280.

[4] Там же. С. 284.

итальянский контекст (например, рассмотренное выше описание маскарадной залы; «*венециана*» – костюм Левина, героя того же произведения, в отношении которого повествователь задаётся вопросом: *«Не подделывался ли он с намерением под героев Байрона»*[1], совмещая, таким образом, знаки итальянской и английской культур). Чаще всего, однако, такое «соседство» связано с шекспировскими мотивами. Как известно, изображая игру страстей и противоречий, Шекспир обращался в том числе и к итальянскому пространству, которое должно было восприниматься его соотечественниками как экзотическое. Включая в тексты аллюзии на произведения английского гения, Павлов косвенно привлекает итальянский текст, вновь заставляя его приобретать разные смыслы.[2]

Так, в повестях «Демон» и «Миллион» присутствуют (казалось бы, не мотивированно) отсылки к трагедии «Отелло», сюжет которой считается заимствованным у Чинтио, итальянского новеллиста Эпохи Возрождения[3]. Из эпизода встречи Андрея Ивановича с *«его превосходительством»: «Такой нравственный образ воззрения на вещи поставил начальника в положение известного Отелло, когда этот спрашивал у своего друга: к чему клонится речь сия?»*[4]; из экспозиции – развёрнутой характеристики княжны Софьи: *«О, в такие минуты она, может быть, чувствовала, что есть <…> нестерпимого в славе; может быть, сердце её было пронзено той же мыслью <…>, какая мучила Отелло, когда он жалел, что не умер ничтожным в глуши своей Африки»*[5]. В первом случае наблюдается ироническое «переворачивание» известного сюжета: сравнение с Отелло уместно скорее для Андрея Ивановича, который в своём умопомрачении принимает на себя роль ревнивого мужа. Одновременно Павлов использует и снижение высокого трагизма прозаическим контекстом (как видим, оно свойственно не только образу Древнего Рима). Тем не менее, сквозь бытовую ситуацию проступают бытийные смыслы – не случайно имя Отелло упомянуто

---

[1] Павлов Н. Ф. Маскарад // Сочинения / Н. Ф. Павлов. М., 1985. С. 89.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01.

[3] См. по: Шекспир, Уильям // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. [Электронный ресурс]. М. : Сов. энцикл., 1962–1978. URL: http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke8/ke8-0171.htm (дата обращения: 07.03.2018).

[4] Павлов Н. Ф. Демон // Сочинения / Н. Ф. Павлов. М., 1985. С. 144.

[5] Павлов Н. Ф. Миллион // Сочинения / Н. Ф. Павлов. М., 1985. С. 159.

именно в эпизоде «бунта» героя, на фоне его первого в жизни порыва к духовной независимости; творчество Шекспира и искусство в целом ассоциативно соотносится с духовной свободой. В «Миллионе» наблюдается похожая игра смыслов: с одной стороны, княжна уподобляется трагическому герою в ироническом контексте размышлений о том, как мало у неё возможностей выйти замуж; с другой – развитие её линии в дальнейшем (несчастная любовь к Г. и напрасные надежды на счастье, в итоге заменённое деньгами) заставляет рассматривать такое сравнение как знак отчаяния, экзистенциального кризиса героини.

Однако наиболее заметная из аллюзий на «итальянские» тексты Шекспира содержится в эпиграфе к повести «Именины», как в сильной позиции текста. В данном случае Павлов обращается уже к «Ромео и Джульетте». Используя отрывок об имени и розе из известного диалога Ромео и Джульетты, автор подчёркивает трагические смыслы повести, в которой «имя» (или, точнее, социальный статус – нечто, определяющее человека извне) решает судьбу героя, в то время как как его душа и чувства игнорируются окружающими. Включается и имплицитная оценка героини – критическая, в соответствии с ценностными канонами романтизма, требующими от героев свободы и силы в страстях: в отличие от Джульетты, Александрина привязана к земной, социально-бытовой реальности, а значит – не готова вступить в конфликт с обществом.

Мы уже упоминали, что посредством Шекспира Павлов соприкасается с итальянской новеллистикой. Однако есть основания предполагать, что её влияние на его прозу могло быть и непосредственным. Конечно, жизнеутверждающий мирообраз авторов итальянского Ренессанса отличается от мирообраза Павлова – прозаика XIX в., изображающего общественные и душевные противоречия в эпоху скепсиса и рефлексии. Тем не менее, сами истоки реалистической объективности и интереса к острым ситуациям и конфликтам во многом лежат именно в жанре новеллы; как отмечает Б. И. Пуришев, «вместе с новеллой, обретшей завершённую форму у Боккаччо, в литературу вторглась повседневная

жизнь в её красочном многообразии»[1]. Новеллистическое начало у Павлова проявляется, например, в динамичной фабуле, куртуазно-любовной тематике, острых столкновениях, неожиданных и часто трагических развязках (особенно в «Именинах», «Ятагане», «Миллионе»).

Самый репрезентативный итальянский новеллист – Джованни Боккаччо – и его знаменитый «Декамерон» были известны в России с XVIII в., когда появились их первые переводы-пересказы[2]. Кроме того, над переводами некоторых новелл работал К. Н. Батюшков[3]. Следовательно, можно предположить, что Павлов был знаком с «Декамероном» в русском варианте или в варианте языка-посредника (например, французского). Однако, даже если не было факта прямой рецепции «Декамерона», в текстах обнаруживаются многочисленные типологические аналогии. Например, типично новеллистический мотив неравного брака и ревности мужа (достаточно вспомнить пятую и восьмую новеллы седьмого дня «Декамерона», где он является сюжетообразующим[4]) у Павлова раскрывается в «Именинах» (ревность N. к С., их дуэль; несостоявшийся неравный брак С. и Александрины), «Ятагане» (любовный треугольник Бронина, полковника и княжны), «Демоне» (герой, ревнующий красавицу-жену к своему начальнику), «Миллионе» (ещё один несостоявшийся неравный брак, хоть и с переменой ролей – история Г. и княжны Софьи). Конечно, мотив разрабатывается на почве другой общественной ситуации, в другой тональности (с акцентом на трагическом и сатирическом началах). Закономерно, что в текстах Павлова сложнее психологические мотивировки персонажей, глубже философский подтекст (например, тема унижения человеческого достоинства, устойчивый параллелизм любви и смерти). Тем не менее, сам мотив становится одинаково фундаментальным для итальянской новеллы и русской повести. Особенно же заметна близость Павлова к «Декамерону» Боккаччо в повести «Аукцион»,

---

[1] Пуришев Б. И. Литература Эпохи Возрождения. Идея «универсального человека» : курс лекций. М., 1996. С. 79.

[2] См. по: История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век : в 2 т. / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) ; отв. ред. Ю. Д. Левин. СПб., 1995. Т. 1 : Проза. С. 100.

[3] См. по: Пильщиков И. А. Батюшков и литература Италии: филологические разыскания. М. : Языки славянской культуры, 2003. 321 с. (Philologica russica et speculativa; т. 3).

[4] См. по: Боккаччо Дж. Декамерон ; пер. с ит. А. Н. Веселовского; стихи в пер. П. И. Вейнберга. М. : НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2003. 749 с.

которая строится по типично новеллистической схеме: герой реализует авантюрное намерение, остроумно выходит из сложной жизненной ситуации (такая фабула – основная для Боккаччо, «мир хитроумия» в тексте которого «обширен и многообразен»[1]). Новеллистическую природу «Аукциона» точно обозначил Пушкин («очень милая штука <…>, лёгкая картинка, в которой оригинально вмещены три или четыре лица»[2]); действительно, от других произведений этот текст отличается лёгкостью, отсутствием явного трагизма (хотя авторская ирония по отношению к цинизму светских отношений, несомненно, присутствует). Изящная месть Т. княгине за её неверность напоминает новеллу Боккаччо о школяре Риньери и вдове Елене (седьмая новелла восьмого дня[3]), причём сходство есть и в психологической акцентировке: красота и легкомыслие героини, разочарование и жестокая радость героя.[4]

В заключение можно сказать, что итальянский текст реализуется в прозе Павлова в основном на имплицитном уровне, проявляясь в аллюзиях и подтексте. Идейное содержание образа Италии при этом колеблется между традиционными романтическими представлениями о ней и новым, реалистическим осмыслением. Разные аспекты итальянского образа, характерные для творчества любомудров (эстетический, исторический, философский), имеют большое значение для художественного мира «Трёх повестей» и «Новых повестей».[5]

---

[1] Пуришев Б. И. Литература Эпохи Возрождения. Идея «универсального человека» : курс лекций. М., 1996. С. 53.

[2] Цит. по: Крупчанов Л. М. Н. Ф. Павлов // Сочинения / Н. Ф. Павлов. М., 1985. С. 284.

[3] Боккаччо Дж. Декамерон ; пер. с ит. А. Н. Веселовского; стихи в пер. П. И. Вейнберга. М., 2003. С. 514–533.

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01.

[5] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в прозе Н. Ф. Павлова (на материале «Трех повестей» и «Новых повестей») // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2019. Вып. 6 (203). С. 63–70.

Глава 3 Италия как реальное историческое, культурное и природное пространство в творчестве любомудров[1]

3.1 Итальянский текст в творчестве В. Ф. Одоевского (на материале прозы 1830–1840-х гг.)

Особое место итальянские темы, образы и мотивы занимают в творчестве Владимира Фёдоровича Одоевского (1803–1869), знаковой для русской культуры личности. Он остался в русской культурной памяти не только как человек пушкинского круга (В. И. Сахаров отмечает дружбу Одоевского с Жуковским, Вяземским, Крыловым, Пушкиным, Глинкой; «В доме Одоевского собирался цвет российской словесности»[2]), но и как самобытный писатель, философ, публицист; «в сфере точных наук, эстетики, педагогики, музыки, социальной философии этот удивительный человек начинал задумываться над проблемами, тогда лишь еле брезжившими»[3]. Один из основателей и лидеров Общества любомудрия, разработчиков обновлённого цензурного устава 1828 г., создателей нового законодательства Грузии, Одоевский мыслил свою жизнь как череду непрерывных поисков – как в творчестве, так и в научных изысканиях, общественной деятельности. Энциклопедический склад ума, начавший складываться в раннем юношестве, наложил отпечаток и на его прозу, прежде всего фантастическую: как отмечает В. И. Сахаров, «в его «таинственных» повестях фантастика всегда объяснена, мотивирована, её реальность постоянно ставится под сомнение. Эта особенность романтической прозы Владимира Одоевского порождена его научным мышлением»[4]. Н. В. Измайлов подчёркивает философский характер прозы Одоевского, неизбежную связь поэтики с той или иной философской концепцией: «фантастика Одоевского вытекает из его философского мировоззрения и служит выражением разных его сторон. Отсюда

---

[1] В данной главе используются материалы ВКР соискателя: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Сахаров В. И. О жизни и творениях Одоевского (вступ. статья) // Повести / В. Ф. Одоевский. М., 1987. С. 12.

[3] Там же. С. 5.

[4] Там же. С. 16.

присущая ей… рассудочность, теоретическая заданность»[1]. Однако рационализм не сводит произведения Одоевского к сухой умозрительности и не лишает их художественных достоинств.

В. И. Сахаров отмечает, что «1830-е годы – пора расцвета литературного таланта Владимира Одоевского <…> За полтора десятилетия <…> были опубликованы основные его произведения»[2]. Действительно, в этот период, триумфально окончившийся изданием трёхтомного собрания сочинений (и в нём – философского романа «Русские ночи», итогового произведения писателя) в 1844 г., Одоевский входит в большую литературу. Ключевым жанром его творчества становится романтическая повесть (по другим определениям – новелла[3]). На 1810–1830-е гг. приходится пик развития романтизма в России, и именно с этим направлением связано «появление… повести нового типа, отличной… от нравоучительно-дидактической повести… и «чувствительной повести» карамзинистов»[4]. Интерес к конкретной личности и идеалы духовной свободы обусловливали приоритет поэзии в русской словесности, так что можно считать, что повесть в России первоначально была «прозаическим эквивалентом романтической поэмы»[5], выросшим в первую очередь из баллад В. А. Жуковского; для неё так же характерны психологизм, мистицизм и вера в чудесное, экзотические персонажи и ситуации, резкие фабульные повороты. Среди прочих жанровых ответвлений (историческая повесть Марлинского, Глинки, позже Гоголя; «русская» повесть Полевого, Вельтмана, Даля; светская, любовная повесть) рано выделяется повесть фантастическая[6]. В её основе лежит принцип романтического двоемирия, т.е. такой концепции, по которой «независимо от видимого и воспринимаемого человеком мира... существует иной, недоступный чувственному восприятию и не постигаемый разумом», причём потусторонний

---

[1] Измайлов Н. В. Фантастическая повесть // Русская повесть XIX в.: история и проблематика жанра / под ред. Б. С. Мейлаха. Л., 1973. С. 164.

[2] Сахаров В. И. О жизни и творениях Одоевского (вступ. статья) // Повести / В. Ф. Одоевский. М., 1987. С. 9.

[3] Турьян М. А. «Странная моя судьба…» О жизни Владимира Фёдоровича Одоевского. М. : Книга, 1991. 398 с.

[4] Иезуитова Р. В. Пути развития романтической повести // Русская повесть XIX в.: история и проблематика жанра / под ред. Б. С. Мейлаха. Л., 1973. С. 77.

[5] Там же. С. 79.

[6] Измайлов Н. В. Фантастическая повесть // Русская повесть XIX в.: история и проблематика жанра / под ред. Б. С. Мейлаха. Л., 1973. С. 134–168.

мир «может оказывать... таинственное и в конечном счёте губительное влияние на человека»[1].

Многие произведения Одоевского, с одной стороны, соответствуют такому определению фантастической повести (например, «Сильфида», «Саламандра», «Привидение»), с другой – каждый раз он вносит в жанр новые, не устоявшиеся в традиции черты (особенно это видно на примере гротескно-фантасмагорических «Пёстрых сказок», написанных под явным влиянием Гофмана). Каждая повесть Одоевского иллюстрирует законченную философскую мысль («Город без имени», в основе которого лежит осмысление концепции Иеремии Бентама), по-новому раскрывает культурный и фольклорный материал («Необойдённый дом»), показывает смешение реального и ирреального, допускающее двойную трактовку изображаемых событий («Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi»).

Вопрос о темах, образах и мотивах Италии в малой прозе Одоевского представляется актуальным и интересным по многим причинам. Во-первых, сами его повести – ценный культурный феномен, изученный в небольшой степени по сравнению с произведениями ведущих писателей его поры (А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и т.д.). Во-вторых, к рассматриваемому периоду творчества Одоевского образ Италии в русском сознании уже насыщен смыслами и неизбежно связывается с русской этической и (пожалуй, в первую очередь) эстетической картиной мира. В-третьих, воплощение образа Италии у него настолько многопланово, разнообразно и часто противоречиво, что даёт богатый материал для исследований. Достаточно широко эта проблема освещена в статье Россаны Платоне «Образ итальянца в прозе В. К. Кюхельбекера и В. Ф. Одоевского». Объединение этих имён в одном исследовании не случайно: при жизни Кюхельбекера и Одоевского связывали тесная дружба и сотрудничество в альманахе «Мнемозина». Автор исследует новеллы «Opere Del Cavaliere Giambattista Piranesi», «Импровизатор», повесть «Себастиян Бах»,

[1] Измайлов Н. В. Фантастическая повесть // Русская повесть XIX в.: история и проблематика жанра / под ред. Б. С. Мейлаха. Л., 1973. С. 135.

неоконченную повесть «Виченцио и Цецилия»[1]; все эти произведения в окончательном издании вошли в качестве вставных новелл в роман «Русские ночи». Особое место уделено «остросюжетному рассказу» «Imbroglio»: он не вошёл в роман, но собственно Италия занимает в нём, пожалуй, самое видное место, реализуясь не только в системе персонажей, но и в художественном пространстве. Отмечен также немаловажный факт, упомянутый и в исследовании М. А. Турьян: «В ранней молодости… Одоевский задумал роман «Иордан Бруно и Пётр Аретино»[2]. Этот замысел не был воплощён, как и замысел монументального произведения о «гениальных безумцах» «Дом сумасшедших», но интерес к личности Джордано Бруно весьма показателен в связи с представлениями Одоевского об Италии.

В результате сопоставления реализации образа итальянца в творчестве двух писателей Р. Платоне приходит к нескольким выводам: 1) для Одоевского вообще (а в реализации итальянской темы – особенно) характерна композиционная фрагментарность прозы, и такие формы «предвосхищают во многом поэтику фрагмента в литературе XX столетия»; 2) «Одоевский больше, чем Кюхельбекер, удаляется от романтического клише итальянца»; 3) у обоих писателей Италия неразрывно связана с искусством, а «среди искусств… первенствует музыка»; 4) в одной из граней образа Италии реализуется и «мысль об упадке западной цивилизации»; 5) «фантастический элемент» часто присутствует, но «может иметь рациональное объяснение»; 6) наряду с лёгкостью и иронией итальянской теме сопутствует серьёзный морализм и мотив страсти, за которую человек несёт ответственность: «итальянские страсти – к искусству, к славе, к наживе – всегда сильны, любовная страсть – всегда преступна»[3]. Все эти выводы принципиально важны для рассматриваемой проблемы.

Для анализа были отобраны следующие произведения: «Виченцио и Цецилия» (1828), «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi» (1831), «Княжна Мими» (1834), «Себастиян Бах» (1835), «Сильфида» (1837), «Imbroglio» (1844). Представляется

[1] Платоне Р. Образ итальянца в прозе В. К. Кюхельбекера и В. Ф. Одоевского // Образы Италии в русской словесности XVIII–XIX вв. : сборник статей ; под ред. О. Б. Лебедевой, Н. Е. Меднис. Томск, 2009. С. 252–253.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 254–255.

целесообразным рассмотреть образ Италии в указанных выше произведениях в следующих аспектах: 1) исторический аспект: Италия как преемница античности; 2) гуманистический аспект: Италия как центр гуманистической культуры; 3) эстетический аспект: Италия как идеал и воплощение искусства; 4) авантюрное начало: Италия как пространство таинственного и опасного; 5) общественно-политический подтекст: Италия как оплот свободолюбия.[1]

В отобранных для анализа произведениях Италия предстаёт в разной степени полноты и масштабности, освещается с разных точек зрения, но имеет ключевое значение для интерпретации всего текста. Например, событийный ряд остросюжетного рассказа «Imbroglio» (с итальянского – «путаница»; рассказ имеет подзаголовок «Из записок путешественника», что вместе с иноязычным заглавием настраивает читателя на введение Иного пространства, характерное для травелогов) разворачивается в Неаполе и завершается в Венеции. В традициях авантюрного сюжета герой-рассказчик оказывается втянутым в опасную интригу, от похитителей попадает в тюрьму, становится свидетелем убийства, получает то письма с угрозами, то загадочный перстень в благодарность, а в финале становится любовником прекрасной и загадочной женщины, которая из оперной певицы Евлалии Грандини с лёгкостью перевоплощается в авантюристку графиню Лукенсини. Образ Италии появляется уже на первых страницах (*«Неаполитанский залив открывался во всём своём величии»*[2]) и далее пронизывает всё произведение: *«роскошная итальянская ночь», «черты лиц, опалённых солнцем», «поэтическое отечество Тасса»*[3]. По тексту разбросаны итальянские реплики и названия, а также действительные или воображаемые реалии итальянской жизни, которые часто осмысляются в рамках культурного стереотипа с намеренным акцентом на нём либо иронически[4]. Например,

---

[1] См. по: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Одоевский В. Ф. Imbroglio // Сочинения / В. Ф. Одоевский : в 2 т. М., 1981. Т. 2 : Повести. С. 81.

[3] Там же. С. 82.

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Образ Италии в творчестве В.Ф. Одоевского (на материале рассказа «Imbroglio») / Ю. Е. Пушкарева // STUDIUM JUVENIS : межвузовский сборник трудов молодых ученых. Челябинск, 2014. Вып. 7. С. 132–136.

ассоциации Италии с авантюрно-романтическим пространством приключений иронически вписываются в современный быт: *«время романических приключений прошло и для Италии; грозных, поэтических разбойников уняла полиция»*[1]; так же иронически преподносится стереотип о музыкальности как черте итальянского национального характера и о любви итальянцев к опере: *«все рулады певицы он повторял всем своим телом, дрожал как в лихорадке, <…> выкрикивал несколько междометий и бил в ладоши изо всей силы»*[2]. Уже по приведённым примерам понятно, что Италия и итальянцы в «Imbroglio» очень неоднозначны: восприятие героя проходит путь от бескорыстного восхищения в начале через страх и даже отторжение (*«В продолжение нескольких лет я трудился, откладывал деньги <…> всё для того, чтобы видеть Италию <…> Для чего? Чтоб едва не лишиться жизни, испытать всё возможное уничижение от каких-то бездельников»*[3]), приходя в итоге к лёгкому, остроумному приятию чужеземной светской жизни и своеобразной влюблённости в страну, персонифицированную в образе графини. Единственный, за исключением графини, психологически полно выписанный персонаж рассказа – старик Беневоло, национальное начало которого также преподносится иронически: отмечается его экзальтированность в опере, чрезвычайная разговорчивость, быстрый темп речи, гротескно активная жестикуляция и вообще горячность чувств и мыслей. Можно согласиться с мыслью Р. Платоне о том, что «все они [действующие лица-итальянцы] причастны к искусству, к любви, к преступлению, к обману»[4].

Совсем иначе реализуется образ Италии в произведении «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi», которое вошло в состав «Русских ночей» в качестве вставной новеллы и изначально мыслилось как часть будущего «Дома сумасшедших». Впервые в тексте Италия появляется в рассказе комически изображённого дядюшки рассказчика – закоренелого библиофила. Яркая неаполитанская карикатура в начале представляет зарисовку в духе жанровой

---

[1] Одоевский В. Ф. Imbroglio // Сочинения / В. Ф. Одоевский : в 2 т. М., 1981. Т. 2 : Повести. С. 82.
[2] Там же. С. 94.
[3] Там же. С. 88.
[4] Платоне Р. Образ итальянца в прозе В. К. Кюхельбекера и В. Ф. Одоевского // Образы Италии в русской словесности XVIII–XIX вв. : сборник статей ; под ред. О. Б. Лебедевой, Н. Е. Меднис. Томск, 2009. С. 253.

живописи: *«На открытом воздухе, под изодранным навесом, книжная лавочка; кучи старых книг, старых гравюр; наверху Мадонна; вдали Везувий; перед лавочкой капуцин и молодой человек в большой соломенной шляпе, у которого маленький лазарони искусно вытягивает из кармана платок»*[1]); Одоевский использует традиционные для романтизма итальянские мотивы искусства (Мадонна) и плутовства, мошенничества (кража платка), а также репрезентативный для итальянского текста природный образ (Везувий). Рассказ персонажа плавно перетекает из пассажа о библиомании, в котором слышится едкая ирония автора, в ключевой эпизод произведения – встречу со стариком, выдающим себя за архитектора Джамбаттисту Пиранези. Образ Италии, следовательно, воплощается прежде всего в образе итальянца. Эксцентричный и загадочный старик – не то Вечный жид, не то безумец, не то непризнанный гений. В его трагическом монологе – новая грань раздумий Одоевского о сущности творчества; как пишет М. А. Турьян, «Пиранези… являл человека с «разорванным» сознанием», «безжизненность… «прекрасных фантазий», безжизненность самого дара Пиранези и таит в себе, по мысли Одоевского, разгадку природы "злого гения"»[2]. Автор стремится проникнуть в глубины человеческой психики, разгадать тайну творческой неудовлетворённости, стирающей и без того тонкую грань между гениальностью и сумасшествием. *«Призраки в образе дворцов, палат, домов, замков, сводов, колонн»*[3] преследуют Пиранези, обрекая его на безысходное бессмертие; *«тщетно!»* рефреном звучит в его страшной речи. Его талант будто не вмещается в мир (*«он [Монблан] будет отнимать вид у моего увеселительного замка»*[4]), и именно в аспекте масштабности возникает перекличка с итальянским искусством в целом: порой оно воспринимается как «слишком прекрасное», ранящее душу человека, и его рецепция осмысляется как сложная эстетическая проблема.

---

[1] Одоевский В. Ф. Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 79–80.

[2] Турьян М. А. «Странная моя судьба…» О жизни Владимира Фёдоровича Одоевского. М., 1991. С. 197–198.

[3] Одоевский В. Ф. Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 86.

[4] Там же. С. 87.

Третье произведение – повесть «Себастиян Бах», знаковая для творчества Одоевского. Она была задумана ещё в юности, в пору первого увлечения князя музыкой Баха. Повесть создавалась в рамках замысла «Дома сумасшедших», но, что характерно, «великий Бах никогда не был в глазах Одоевского <…> “романтическим безумцем”. Напротив – его музыка всегда производила на Одоевского то же впечатление, что и “разговор доброго, умного человека”»[1]. Тем не менее, князь включает «Баха» в свой замысел; ему важно показать разлад гения и действительности, выписанный в красках романтического двоемирия – мотив, уже прозвучавший в «Пиранези» и «Последнем квартете Бетховена». В данном случае этот разлад происходит по причине скорее духовной аскезы во имя искусства и пренебрежения реальной жизнью (*«он сделался церковным органом, возведённым на степень человека»*[2]); контрастом к ним и выступает в тексте итальянская музыка, в восприятии Баха – не то несуразный хаос, не то дьявольское искушение (*«на человеческом голосе лежит ещё печать первого грешного вопля!»*[3]), противоположное божественной упорядоченности немецкой церковной инструментальной музыки. Итальянская музыка персонифицирована в образе венецианца Франческо, появление которого будит в жене Баха, Магдалине, итальянке по происхождению и немке по воспитанию, инстинктивно-эстетический «голос крови», лишает её внутренней опоры и приводит обоих супругов к трагедии.

Более имплицитный характер итальянский текст имеет в фантастической повести «Сильфида». Он появляется в контексте отрывочных записок главного героя, которые кажутся окружающим бредом сумасшедшего, ему же представляются откровением пробудившейся души, вошедшей в контакт с неведомым потусторонним миром. Коллизия романтического двоемирия, характерная для прозы Одоевского, здесь воплощается уже не в искусстве, а в безумии – другом способе дистанцироваться от реального мира, существование в котором угнетает романтического героя своей бессмысленностью. Сильфида,

---

[1] Турьян М. А. «Странная моя судьба…» О жизни Владимира Фёдоровича Одоевского. М., 1991. С. 260.

[2] Одоевский В. Ф. Себастиян Бах // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 219.

[3] Там же. С. 216.

неземная возлюбленная Михаила Платоновича, пускается с ним в метафизическое путешествие, и одна из их остановок – *«гордый Рим, столица веков и народов»*[1]. В коротком, но ёмком и лиричном пассаже создаётся целостный образ Вечного города в разные эпохи его существования (*«развалины шевелятся», «сильные звуки древнего языка сливаются с говором волн», «бесчисленные статуи... сходят с мест своих»*[2]); настоящее перетекает в прошлое и обратно, смешиваются живое и мёртвое. Италия связывается с культурной памятью всего человечества и духовным возрождением конкретного человека. Показательны и мотивы мертвенности, статуарности (оживающий мрамор, статуи и различные архитектурные элементы как части визуального представления об Италии), характерные для итальянского текста всех любомудров: в качестве культурного мифа Италия прекрасна, но в определённом смысле мертва, так как большая часть её величия – в прошлом. С нереальностью, смертью, безумием, сном связано и путешествие героя и Сильфиды в Рим, и вообще вся линия их отношений. Включение итальянского текста в картину духовного перехода в Иной мир представляется неслучайным.

Имплицитно образ Италии реализуется в светской повести «Княжна Мими», высоко оценённой Пушкиным. Она была написана почти одновременно с «Себастияном Бахом» и «едко живописала «домашние»… нравы»[3]. Среди сатирических зарисовок лицемерного света, где *«если ты дашь волю уму и сердцу <…>, тебя тотчас назовут безнравственным человеком»*[4], образ Италии возникает «на фоне», лишь как смысловой компонент образа Границкого – высоконравственного молодого человека, ставшего жертвой светской сплетни. Как и Магдалину в «Бахе», с Италией его связывают кровные узы (*«у него мать италиянка, и всё его имение в Италии»*[5]), но «голос крови» здесь не приравнивается к голосу тёмной страсти – скорее, напротив, к чистоте натуры,

---

[1] Одоевский В. Ф. Сильфида // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 332.

[2] Там же.

[3] Турьян М. А. «Странная моя судьба…» О жизни Владимира Фёдоровича Одоевского. М., 1991. С. 294–296.

[4] Одоевский В. Ф. Княжна Мими // Сочинения : в 2 т. / В. Ф. Одоевский. М., 1981. Т. 2 : Повести. С. 237.

[5] Там же. С. 250.

к глубине и правдивости чувств. Не случайно именно в Италии, во Флоренции, Границкий знакомится с Лидией Рифейской, любовь к которой проносит через всю жизнь; они оба задавлены браком по расчёту и светскими условностями. В результате высокие принципы Лидии разлучают их раньше, чем бессмысленный выстрел барона Дауерталя (*«я верю, то, что у нас отняло самовластие общества, возвратит нам провидение; но до того дня я вся принадлежу моему мужу»*[1]). Мотиву южного происхождения Границкого сопутствуют мотивы искренности и экспрессии, неприемлемых для холодного, расчётливого севера, а также мотив страсти, которая неизбежно наказывается (характерна финальная ханжеская реплика княжны Мими: *«убивают не люди, а беззаконные страсти»*[2]).

Мотив запретной страсти и кары за неё соотносится с итальянским текстом также во фрагментах незавершённой повести «Виченцио и Цецилия», где образ Италии ещё более призрачен и прочитывается только в намёках. Имена героев (Виченцио, Антонио) и эпизод сна Виченцио, разворачивающийся в Венеции, – всё, что отсылает к Италии непосредственно, как к географическому и культурному пространству. Место действия намеренно не конкретизируется (*«монастырь св. Бернарда»,* вокруг – *«печальные снеги Альпов»*[3]), но конкретизация и не требуется: для Одоевского важнее психологические и этические коллизии, чем фабула. В «традиционный романтический сюжет о преступной страсти, овладевшей иноком»[4] вплетаются онтологические размышления (*«наступает та торжественная минута, когда таинственная мысль предвечной жизни, <…> является во всем блеске своего развития»*[5]), антропологические вопросы и острый интерес к формированию личности (*«между тем как длится эта борьба между природною организациею человека и условиями общества, жизнь проходит; в продолжение жизни человек совершает действия, повинуясь сим двум силам, им управляющим; сумма сих действий*

[1] Одоевский В. Ф. Княжна Мими // Сочинения : в 2 т. / В. Ф. Одоевский. М., 1981. Т. 2 : Повести. С. 253.
[2] Там же. С. 257.
[3] Одоевский В. Ф. Виченцио <и> Цецилия. <Фрагменты незавершённой повести> ; публ. М. А. Турьян // Новые безделки : сборник статей к 60-летию В. Э. Вацуро. М., 1995–1996. С. 198.
[4] Турьян М. А. «Странная моя судьба…» О жизни Владимира Фёдоровича Одоевского. М., 1991. С. 274.
[5] Одоевский В. Ф. Виченцио <и> Цецилия. <Фрагменты незавершённой повести> ; публ. М. А. Турьян // Новые безделки : сборник статей к 60-летию В. Э. Вацуро. М., 1995–1996. С. 199.

составляет то, что называется характером человека»[1]) и, конечно, ключевая для итальянского текста тема искусства – на этот раз в первую очередь живописи, а не музыки. Столкновения с прекрасной святой Цецилией – то наяву, на портете, то во сне, в Италии (*«Бурлит Адриатика, готические своды разгибаются в волнах, чёрные гондолы ныряют в каналах»*[2]) – пробуждают душу Виченцио от сна, избавляют от скепсиса, но они же заставляют его испытать страсть – чистую и возвышенную, но всё-таки земную и оттого запретную для монаха. Сопутствующий Италии мотив религии (в частности, католицизма) переплетается с мотивом греха и греховного желания (*«Сестра милосердия в серой рясе быстро проходит мимо Виченция – дрожь пробежала по его телу»*[3]), а также с вечно волнующим Одоевского вопросом о природном и социальном в человеке, о том, как нормы и регламенты подавляют те жуткие в своём величии, инстинктивные, природно-эмоциональные силы, не связанные с разумом, которые есть в человеке от рождения.

Высокое, но запретное чувство к портрету Цецилии приводит Виченцио и – опосредованно – повествователя к выводу о том, что главным стремлением человека и общества является стремление *«жить сообразно своей природе»*[4]. В условиях современной цивилизации, общества, скованного нормами традиций, морали, религии, такая жизнь в абсолюте невозможна, поэтому любые проявления этой врождённой инстинктивной «страстности» (выражающиеся обычно в эстетическом порыве – как у Магдалины, Пиранези, Михаила Платоновича и Виченцио) заставляют личность страдать. Психологический анализ различных начал в личности человека и трагизма сочетания этих начал достигает апогея в финальной части повести, где Цецилия предстаёт уже светской дамой, современницей автора и повествователя: *«Цецилия принадлежит к тем людям, у которых внутреннее чувство говорит сильно и не повинуется системам <…>, а она против всех впечатлений вооружена какою-то холодною твёрдостию,*

---

[1] Одоевский В. Ф. Виченцио <и> Цецилия. <Фрагменты незавершённой повести> ; публ. М. А. Турьян // Новые безделки : сборник статей к 60-летию В. Э. Вацуро. М., 1995–1996. С. 206.

[2] Там же. С. 203.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 205–206.

которой от роду не бывало в её природе»[1]. Сплетаясь в единый комплекс, все эти темы и мотивы – искусство и красота, столкновение веры/долга/разума и иррациональной страсти, роль женского образа Музы (сравним Цецилию с Сильфидой) – составляют специфическое смысловое поле, отсылающее к Италии.

Перейдём к рассмотрению итальянского текста Одоевского в выделенных нами аспектах.

Исторический аспект: Италия как преемница античности. Эту грань образов и мотивов Италии можно назвать наиболее обширной и лежащей на поверхности: она просматривается в каждом тексте, кроме «Виченцио и Цецилии», где объективные исторические и топографические реалии уходят на второй план по сравнению с чувствами героя и авторской рефлексией. Италия мыслится как наследница древнего мира, фактически – как последний оплот античности, хранилище культурной памяти европейской цивилизации и человечества в целом. На это указывают постоянные упоминания и отсылки к римской истории, культуре и мифологии (латинские названия книг, упоминание Вергилия в «Пиранези»; «Себастиян Бах»: *«И кто до Нибура сомневался в существовании Ромула и Нумы Помпилия?»*[2]; «Княжна Мими»: *«частая сеть охватила баронессу с Границким, как Марса с Венерою»*[3]; «Сильфида»: *«в окошках мелькает Тибр; за ним Капитолий вечного града»*[4]). Современная Италия, таким образом, превращается в некий парадокс, в неразрывное слияние прошлого с настоящим. Цивилизация Рима пала, но Рим существует; латынь больше не звучит в живых разговорах, но остаётся языком науки, религии, искусства; нет больше Римской империи, однако вся Европа выросла на её развалинах от толчка грубой, но живой этнической энергии варварских племён.

Так античный Рим приобретает у Одоевского традиционные, идеальные черты Вечного града, который явно не совпадает с Римом реальным (особенно это

---

[1] Одоевский В. Ф. Виченцио <и> Цецилия. <Фрагменты незавершённой повести> ; публ. М. А. Турьян // Новые безделки : сборник статей к 60-летию В. Э. Вацуро. М., 1995–1996. С. 208.

[2] Одоевский В. Ф. Себастиян Бах // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 192.

[3] Одоевский В. Ф. Княжна Мими // Сочинения : в 2 т. / В. Ф. Одоевский. М., 1981. Т. 2 : Повести. С. 240.

[4] Одоевский В. Ф. Сильфида // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 332.

ощутимо в «Сильфиде»); это город-символ, город-миф, отпечатавшийся в культурном сознании каждого образованного человека. Такой же статус обретают и Венеция с её каналами и гондолами («Виченцио и Цецилия»), и Пиза с её знаменитой башней, и Неаполь с Везувием («Пиранези»). Стереотипные атрибуты этих городов становятся не только частью общемирового культурного фона, но и воплощением неумолимого хода Времени, которое в своём линейном движении, казалось бы, убивает жизнь, но одновременно и сохраняет её. Италия у Одоевского как бы над временем, она отпечатывается в Вечности, но не холодным и бездушным изваянием – она живёт и сейчас, и это «сейчас» длится всегда, парадоксально сочетая статику и динамику. Красота и гармония Древнего Рима, его изысканность вместе с человеческой страстностью, суетностью и порочностью продолжаются в Италии XIX века, воплощаясь в других формах.

Гуманистический аспект: Италия как центр гуманистической культуры. Этот аспект в реализации образа связан с предыдущим: гуманистические идеи неизбежно подразумевают экскурсы в историю Ренессанса, который зародился в Италии и явился ещё одной эпохальной вехой её развития. В текстах это воплощается, как и в случае с античным Римом, в аллюзиях, прямых упоминаниях (обычно – известных имён или произведений искусства: *«поэтическое отечество Тасса», «великий Микель-Анджело», «тайну Рафаэля ищите в Альберте Дюрере»*). Выбор фигур творцов – Тассо, Микеланджело, Рафаэль и др. – характерен для культурного кругозора романтиков и, в частности, любомудров (см. ниже о рецепции исторических образов итальянских художников у Шевырёва), для которых искусство Италии Ренессанса оставалось эстетическим эталоном. Однако важнее для автора антропологическая составляющая: даже для древней, монументальной Италии с лейтмотивами камня и католичества в центре мира находится мыслящий и чувствующий, деятельный человек. Именно поэтому образ Италии так часто становится в большей степени образом итальянца или итальянки с их национальными и личностными особенностями (Пиранези, графиня Лукенсини, Беневоло, Виченцио, Франческо, частично – благодаря итальянскому или полуитальянскому происхождению –

Магдалина и Границкий). Во всех анализируемых произведениях очевидны связи с гуманистической литературной и философской традицией Возрождения, которая легко находит отклик в мировоззрении Одоевского: человеческие чувства важнее и выше предрассудков (любовь Границкого и Лидии, Виченцио и Цецилии), человеку необходима творческая самореализация (трагедия архитектора Пиранези, музыка Баха и пение Франческо, оперное исполнение графини, живопись в «Виченцио и Цецилии»), высшие ценности в мире – человеческая душа и внутренняя свобода (особенно прямо это выражено в «Сильфиде», где окружающие, излечив Михаила Платоновича от его творческого «безумия», на самом деле лишают его счастья и смысла жизни). Человек при этом не статичен – он сомневается и действует (рассуждения о формировании характера в «Виченцио и Цецилии» сосуществуют с авантюрным, в духе плутовского романа, сюжетом «Imbroglio»), а его душевная деятельность сопровождается внешними сюжетными перипетиями.

Эстетический аспект: Италия как идеал и воплощение искусства. Тема искусства является в итальянском тексте Одоевского одной из основополагающих. В парадигмах истории и современности Италия неизбежно связывается с музыкой («Себастиян Бах», «Imbroglio»), живописью («Виченцио и Цецилия»), архитектурой («Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi», «Сильфида»), причём эта связь прослеживается не только на фабульном, но и на смысловом уровне: без искусства Италия будто не существует, как и без своего прошлого, она буквально пропитана им. Многочисленны упоминания деятелей итальянского искусства и их произведений; мотивы искусства и творчества явно количественно перевешивают, например, мотивы итальянской природы: страна мыслится в первую очередь как окультуренное, очеловеченное пространство. Непревзойдённость итальянского искусства, его канонический статус даже не подчёркиваются специально – это подразумевается как данность, и восхищение является наиболее естественной реакцией («Виченцио и Цецилия»: *«он невольно обращал взоры на образ Цецилии,*

и как бы целебный елей обливал измученную грудь его»[1]; «Imbroglio»: *«Давали «Анну Болену» Донизетти. Поражённый великолепием спектакля, я не сводил глаз с него»*[2]). Искусство при этом частично отождествляется с самой Красотой как эстетической и онтологической категорией, осмысляется как дар, как потребность, как высшее проявление человеческой сути (например, в «Себастияне Бахе», где музыка осмысляется как особый «язык», связанный с божественной гармонией и позволяющий выразить истинную суть вещей). Для своих творцов (Баха, Пиранези) оно становится смыслом жизни, единственной подлинной ценностью и мотивацией внутренних и внешних действий; для тех же, кто соприкасается с ним в качестве реципиентов, – толчком к катарсису. Спектр их реакций достаточно широк и колеблется от искреннего, но обытовлённого и суетного восторга (например, у Беневоло в опере) до настоящего духовного перерождения (например, у Виченцио после созерцания портрета Цецилии).

Однако итальянское искусство у Одоевского прочитывается амбивалентно, как и Италия в целом. Оно является не только созидающей, но и разрушающей силой: величие и непознаваемость красоты легко могут сломать человека, перечеркнуть его представления о мире, лишить нравственной опоры (так происходит с Магдалиной, Виченцио, Михаилом Платоновичем, Пиранези). Герои либо сходят с ума, либо просто теряют покой и счастье, испытав такое эстетически-духовное пробуждение. Даже гений Бах, всю жизнь проведший в слиянии с искусством, утрачивает нравственную опору и уверенность в своём бытии, столкнувшись с итальянской музыкой в лице Франческо: она открывает ему язык человеческих страстей, не подвластных разуму, чуждых божественному порядку, к которому он привык (показательный пример – эпизод первой «встречи» Баха с голосом Франческо, нецеломудренная страстность и «несмиренность» которого нарушают музыкальную гармонию: *«от этого выражения пламенное благоговение переставало быть целомудренным; духовная, легкокрылая молитва тяжелела; в этом выражении была какая-то горькая*

[1] Одоевский В. Ф. Виченцио <и> Цецилия. <Фрагменты незавершённой повести> ; публ. М. А. Турьян // Новые безделки : сборник статей к 60-летию В. Э. Вацуро. М., 1995–1996. С. 201.

[2] Одоевский В. Ф. Imbroglio // Сочинения : в 2 т. / В. Ф. Одоевский. М., 1981. Т. 2 : Повести. С. 94.

насмешка над общим таинственным спокойствием»[1]). Грандиозность собственных архитектурных замыслов сводит с ума Пиранези; совершенство портрета святой Цецилии погружает Виченцио в мир снов и противоречивых иллюзий. Герои как бы проверяются судьбоносной мощью итальянского искусства и часто проигрывают в этой борьбе – борьбе смертного с бессмертным.

Авантюрное начало: Италия как пространство таинственного и опасного. Этот аспект наиболее ярко реализован в «Imbroglio», но на уровне подтекста просматривается и в других произведениях. Италия видится как нечто прекрасное, но чужое для русского человека; соприкасаясь с ней, герой попадает в иную реальность, где привычные законы и нормы не работают. В этой реальности всегда происходит что-то удивительное: герой переживает серию приключений и многократно подвергается опасности («Imbroglio»), встречается с сумасшедшим гением («Пиранези»), открывает для себя новое понимание искусства и жизни («Себастиян Бах», «Виченцио и Цецилия»); Михаил Платонович в «Сильфиде» и вовсе в прямом смысле попадает в потусторонний мир.

В «Княжне Мими» складывается ещё более интересная сюжетная ситуация: персонажи петербургского общества соприкасаются с Границким как с частью Италии, что сильно влияет на их жизнь и судьбу. Невольно он становится центром интриги, которая втягивает в свою орбиту двух женщин и двух мужчин из семьи Дауерталь, княжну Мими, Лидию, толпы безликих светских сплетников. Сам Границкий при этом видится (всем, кроме Лидии) элементом чужого, враждебного мира, пугает своей искренностью и естественностью, нравственной цельностью (*« – Он не хороший человек, – заметили многие»*[2]); создаётся явная перекличка с образом Чацкого из «Горя от ума» Грибоедова. Особенно характерна реплика молодого барона, обращённая к Границкому: *«Я хочу, чтоб ты ехал в Италию!»*[3] – иначе говоря, вернулся в свой идеальный мир из реального Петербурга.

---

[1] Одоевский В. Ф. Себастиян Бах // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский М., 2007. С. 220–221.

[2] Одоевский В. Ф. Княжна Мими // Сочинения : в 2 т. / В. Ф. Одоевский. М., 1981. Т. 2 : Повести. С. 235.

[3] Там же. С. 255.

В «Imbroglio» таинственное становится смысловой доминантой: как уже отмечалось, за короткое время герой успевает пережить весь арсенал романтических злоключений (похищение, тюрьма, допросы, влюблённость, загадочные дары и письма), которые приобретают иронический оттенок, разворачиваясь в бытовом пространстве и контрастируя с ним. В первой части повествования особенно значимы мотивы темноты, тишины, загадки, страха и крови (*«младший из незнакомцев всё стоял подле меня с обнажённым кинжалом»*[1]; *«Луна светила, – у ног моих лежал окровавленный труп!»*[2]; *«вокруг меня воцарилось совершенное безмолвие, прерываемое иногда <…> стонами»*[3]). Однако в финале эта атмосфера обесценивается, обращаясь, по комедийной логике, в весёлый фарс, который графиня разыгрывает перед Беневоло.

В «Сильфиду» и «Виченцио и Цецилию» пространство Италии включается как часть сна/видения и, таким образом, тоже соотносится с мистическим и потусторонним, прекрасным и пугающим. Рим для Михаила Платоновича и Венеция для Виченцио символизируют Иной мир – прекрасный, но и опасный, связанный с переживанием особого духовно-эстетического опыта.

Общественно-политический подтекст: Италия как оплот свободолюбия. Этот уровень итальянского текста в прозе Одоевского наиболее завуалирован, но всё же просматривается. Одоевский, конечно, был в курсе бурных политических событий в Италии своего времени: можно сказать, что на протяжении всего XIX в. страна боролась за свою независимость и единство. Позади остались сложные отношения с Наполеоном, набирало силу тайное общество карбонариев, вспыхивали непрерывные восстания 1820–1830-х гг.; в начале 1830-х гг. создаётся «Молодая Италия» Мадзини – предвестница будущей революции 1848–1849 гг. и ещё более масштабных событий второй половины века, когда Италия всё же обрела единство и национальную государственность.

Общеевропейское революционное движение не могло не отразиться на творчестве Одоевского, который не только был гуманистически и «прогрессивно» настроен, но и явно сочувствовал декабристам; однако, разумеется, это

[1] Одоевский В. Ф. Imbroglio // Сочинения : в 2 т. / В. Ф. Одоевский. М., 1981. Т. 2 : Повести. С. 85.
[2] Там же. С. 87.
[3] Там же. С. 88.

сочувствие по цензурным соображениям не могло выражаться прямо, особенно в эпоху Николая I. В текстах мотив гражданского свободолюбия тесно сопрягается с мотивом свободолюбия личностного – той духовной независимости человека, о которой мы упоминали в связи с гуманистическим аспектом итальянского текста. Гнёт самодержавия, в сущности, аналогичен гнёту светских и бытовых стереотипов, общественного мнения («Княжна Мими», «Сильфида») или религиозных догматов, если они становятся бессодержательными и ханжескими («Виченцио и Цецилия). Поэтому, на наш взгляд, значимы упоминания *«Капитолия вечного града»*[1] и *«оратора в белой одежде с венцом на голове»*[2] в «Сильфиде» (явный намёк на республиканскую эпоху Рима), а также соответствующий «вольнолюбивый» компонент образа Границкого (*«То уж правда, что он Бог знает что такое! Он какой-то этакой якобинец не якобинец, un frondeur, не умеет жить»*[3]; вновь ощутима параллель с образом Чацкого, в котором тоже регулярно проявляется «революционный» подтекст).

Таким образом, анализ итальянских тем, образов и мотивов в малой прозе Одоевского приводит к следующим выводам:

1. Итальянский текст в прозе 1830-х гг. является не слишком частотным, но очень значимым для осмысления творческого сознания Одоевского.

2. Образ Италии реализуется в разных компонентах художественного текста: в пространстве и времени («Imbroglio», «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi», «Виченцио и Цецилия», «Сильфида»), системе персонажей (те же произведения, а также «Себастиян Бах» и «Княжна Мими»), в темах, мотивах, символах, аллюзиях, на уровне идей.

3. Италия в текстах Одоевского – не только и не столько фон для происходящих событий, сколько самостоятельный культурный код, иногда – культурный миф, нагруженный традиционными смыслами.

---

[1] Одоевский В. Ф. Сильфида // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 332.

[2] Там же.

[3] Одоевский В. Ф. Княжна Мими // Сочинения : в 2 т. / В. Ф. Одоевский. М., 1981. Т. 2 : Повести. С. 235.

4. Можно выделить пять основных аспектов, в которых осмысляется Италия у Одоевского: исторический, гуманистический, эстетический, авантюрный и общественно-политический.

5. Италия соотносится с оппозициями свободы и рабства, прекрасного и безобразного, мгновенного и вечного, своего и чужого, живого и мёртвого и, таким образом, с конфликтом романтического двоемирия, в который вовлекаются герои Одоевского. Италия является Другим пространством, пространством мечты, идеала, красоты (прежде всего, красоты искусства), но также – гибельных страстей, снов-наваждений и смерти.

6. Итальянские темы, образы и мотивы вписываются в контекст философских и психологических размышлений Одоевского, а также эстетических изысканий: тема искусства в связи с Италией остаётся доминирующей.

7. Итальянский текст у Одоевского гармонично вписывается в итальянский текст русской литературы XIX в. в целом; в его воплощении Одоевский совмещает традицию (многочисленные романтические стереотипы, круг устойчивых мотивов и тем) и новаторство (наполнение новым психологическим и философским содержанием, совмещение романтических и реалистически-психологических установок).[1]

3.2 Италия в творчестве С. П. Шевырёва: путь от любомудрия к славянофильству

3.2.1 Образ Италии в путевых дневниках С. П. Шевырёва (на материале «Журнала первого» и «Писем» 1829–1830 гг.)

Степан Петрович Шевырёв (1806–1864) – неоднозначная фигура в истории русской культуры. С одной стороны – академик, профессор, критик, поэт, историк литературы. В молодости он был близок к любомудрам, активно работал в

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

«Московском вестнике» (в т. ч. опубликовал там несколько статей о Гёте и перевод фрагмента из «Фауста», получивший одобрение самого немецкого гения[1]). Его ранняя лирика развивалась в том же русле «поэзии мысли», что и творчество Баратынского, Веневитинова, раннего Тютчева; однако применительно к поэзии Шевырёв тоже оставался прежде всего учёным и публицистом. Так, он громко заявляет о себе в зарождающемся литературоведении: его диссертация «Дант и его век» (1832), «История поэзии» (1835), «Теория поэзии» (1836), публичные лекции «История русской словесности» (1846), многочисленные критические статьи стали работами, этапными для русской мысли[2]. Показателен интерес к его изысканиям В. Ф. Одоевского, И. В. Киреевского и даже идейного противника Н. Г. Чернышевского. А. С. Пушкин назвал «Историю поэзии» «явлением утешительным, книгой важной»[3]; колоссальная эрудиция Шевырёва и историзм его мышления с годами вылились в радикальное славянофильство, что, впрочем, не умаляет значения его достижений.

Тем не менее, есть и другая сторона личности Шевырёва, сделавшая его одиозной фигурой в сознании многих современников. В 1841 г. он вместе с М. П. Погодиным возглавил славянофильский журнал «Москвитянин», но «его искренняя… защита уваровской формулы: православие, самодержавие, народность – вызывала раздражение даже в славянофильском кругу»[4]. В 1840–1850-х гг. Шевырёв действительно занимает охранительные позиции, борется против Белинского и натуральной школы. Фанатичный патриотизм и принципиальность Степана Петровича развязали многочисленные конфликты, один из которых (ссора и даже драка с В. А. Бобринским, позволившим себе либеральные высказывания) стал причиной отстранения Шевырёва от преподавания в Московском университете. Последние годы жизни (с 1860) он провёл за границей и умер в Париже.

---

[1] См. по: Жирмунский В. М. Гёте в русской поэзии // Литературное наследство : в 111 т. М., 1931–2019; 1932. Т. 4–6 : И. В. Гёте. С. 571–572.

[2] См. по: Цветкова Н. В. С. П. Шевырев – критик, историк и теоретик литературы (1830-е годы). Псков : ПГПУ, 2008. 203 с.

[3] Медовой М. И. Вечно обязан Риму // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 5.

[4] Там же.

Но один из аспектов биографии Шевырёва даже при смене политических взглядов и жизненных обстоятельств оставался неизменным. Это – многолетняя любовь к Италии и итальянской культуре, вписавшая его в череду русских «итальяноманов» XIX в. (к которым можно отнести также К. Н. Батюшкова, З. А. Волконскую, С. Е. Раича и др.). Единственный из любомудров, Шевырёв не только несколько раз посетил Италию (первую поездку туда он совершил в 1829–1831 гг. в качестве гувернёра Александра Волконского, сына Волконской[1]), но и оставил обширные путевые записки (три «Журнала»), письма, воспоминания. Итальянскими впечатлениями насыщены и многие его стихотворения. Таким образом, образ Италии в его творчестве выражен максимально открыто, эксплицитно: пребывание в ней или мысли о ней обуславливают само существование текста, конструируют его тематику и пространственно-временные отношения. Авторская установка на фиксацию путевых впечатлений задаёт объективную, фактологическую тональность повествования, которую мы уже отмечали при анализе «Прогулки русского путешественника по Помпее…» (1829). Вместе с тем сохраняется и другой пласт: жанр дневника (путевого журнала) или письма подразумевает немалую долю субъективности, личностного отношения к воспринимаемому. Именно в тех зонах, где повествователь проявляет эту субъективность, образ Италии как физической реальности смешивается с её культурным, знаковым образом, сложившимся в традициях романтизма. Так стереотипное восприятие накладывается на личный опыт, порождая специфический и многогранный образ чужой страны[2].

«Культурно-знаковое» понимание Италии не следует недооценивать: именно оно сформировало интерес Шевырёва к итальянской культуре и само желание прикоснуться к ней непосредственно (как отмечает, например, Э. Маньянини[3]). Предпринимая своё путешествие, Шевырёв, как романтик,

---

[1] Медовой М. И. Вечно обязан Риму // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 8.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Русско-итальянский культурный диалог в травелогах С. П. Шевырёва / Ю. Е. Пушкарева // V Всероссийский фестиваль науки. Наука и образование : материалы XIX Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых : в 5 т. Томск, 20–24 апреля 2015 г. Томск, 2015. Т. II : Филология, ч. 1 : Русский язык и литература. С. 243–248.

[3] Маньянини Э. Италия Степана Шевырёва // Образы Италии в русской словесности XVIII–XIX вв. : сборник статей ; под ред. О. Б. Лебедевой, Н. Е. Меднис. Томск, 2009. С. 364.

ориентировался на литературные образцы: на традицию «Писем русского путешественника» Карамзина и концепцию «гражданина мира»[1] (с этим связан пласт записей, содержащий размышления о судьбе России в европейском и мировом контексте, о необходимости сближения культур и преемственности), а также на произведения Ж. де Сталь («Коринна, или Италия», к которой он неоднократно прямо или косвенно обращается) и И. В. Гёте («Путешествие в Италию»: как и Гёте, Шевырёв «интересуется прежде всего итальянским искусством <…>, а также эстетикой праздников и религиозных обрядов, пытается… обнаружить… непрерывающуюся связь древности с настоящим»[2]). В Италии Шевырёв также читает и конспектирует «Историю искусства древности» И. И. Винкельмана, проникаясь античными представлениями о красоте, сохранёнными и продолженными в искусстве современной ему Италии; как отмечает К. Ю. Лаппо-Данилевский, именно чтение Винкельмана «завершило формирование общей концепции истории искусств»[3] Шевырёва. Несомненно, повлияли на него и культурные установки современников; как пишет М. И. Медовой, «Италией, страной великого прошлого, грезили его друзья-любомудры Д. Веневитинов и В. Одоевский <…> Он знал об увлечённости итальянским языком и эпической поэзией Семёна Егоровича Раича»[4].

Свою роль сыграли, конечно, и салон З. А. Волконской, где царили итальянское искусство и язык, и наследие Эпохи Просвещения («Посещение Италии… со времён Монтеня считалось существенным фактором образования, а благодаря Винкельману и Гёте изучение античности стало рассматриваться как дело наиважнейшее»[5]), и влияние немецкого романтизма (возбудившего «своеобразное томление по Италии»[6] как духовной родине). Всё это усиливало рациональный, сознательный фактор в поездке: Шевырёв отправлялся в Италию с установкой не столько на наслаждение красотой в «земном раю», сколько на самообразование, решение эстетических и историософских вопросов. Показателен

---

[1] Медовой М. И. Вечно обязан Риму // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 8.
[2] Там же. С. 9.
[3] Лаппо-Данилевский К. Ю. Шевырёв и Винкельман (статья первая) // Русская литература. 2002. № 2. С. 27.
[4] Медовой М. И. Вечно обязан Риму // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 8–9.
[5] Там же. С. 9.
[6] Там же.

в этом отношении колоссальный круг его чтения в Италии, систематизированный О. С. Рощиной (Гомер, Данте, Байрон, Гораций, Вергилий, Петрарка, Ариосто, Шекспир и др., а также историки (Макиавелли, Тит Ливий, Плутарх, Сисмонди, Карамзин и др.), исследователи культуры (Винкельман, Ланци, Маффеи)[1]).

Мы обратимся к раннему периоду пребывания Шевырёва в Италии, чтобы иметь возможность проследить эволюцию образа в дальнейшем. Первые впечатления автора носят отрывочный характер; это хаотическое нагромождение всего увиденного и осознанного, склонность к которому Шевырёв не теряет и позже (запись от 15 мая 1830 г.: *«При Иннок<ентии> III Сенат римский заменён одним сенатором <…>. Университет в Неаполе основан Фридрихом II. Как плакал Юлий Цезарь над статуей Александра в Испании! Ему виделся сон в молодости, где он имел сношение с матерью. Авгуры нашли в этом предзнаменование величия»*[2]). Как видим, в рецепции Италии для Шевырёва характерна поэтика сумбура и совмещения разнородного – в осмыслении культуры, природы, истории.

Такой подход и постоянные отступления затрудняют систематизацию материала: «Журнал первый», носящий дневниковый, а не эссеистский (в отличие от «Писем»), характер, на первый взгляд предстаёт аморфным собранием не предназначенных для печати заметок. Единственным же способом выявления структуры кажется реконструирование маршрута путешествия (что сделать достаточно легко, т.к. Шевырёв всегда датирует записи и тщательно фиксирует своё местонахождение: *«Мы поехали в Неаполь», «Мы были в Сорренто»*[3]). Уже по приведённым цитатам видно, как Шевырёв создаёт топографически точный итальянский текст, скрупулёзно воссоздавая пространство; условно-поэтический, единый образ «страны мечты» у него обретает конкретику, воплощаясь в образах мест и городов – Неаполя, Флоренции, о. Искья, Феррары, Рима и т.д. (такая топографическая конкретность принципиально нова для русского романтизма). Однако на более глубоких уровнях текста просматривается система другого рода –

[1] Рощина О. С. Италия и Россия в дневнике С. П. Шевырёва (1829–1832) // Образы Италии в русской словесности XVIII–XIX вв. : сборник статей ; под ред. О. Б. Лебедевой, Н. Е. Меднис. Томск, 2009. С. 374.

[2] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 152.

[3] Там же. С. 104.

система *смыслов*, составляющих образ Италии в сознании «русского путешественника», и различных аспектов этого образа. Мы предпримем попытку рассмотреть некоторые из них.

Природа Италии. Важным аспектом Италии как единого феномена является её природа – то, что завершает эмпирический образ страны и создаёт первое о ней впечатление. Закономерно, что на страницах путевых дневников Шевырёв нередко обращается к итальянским пейзажам. Как и в Италии в целом, в итальянской природе повествователь-романтик ищет духовные, идеальные смыслы – согласно концепции любомудров, приверженцев субъективного идеализма Шеллинга, где объект познания оказывается неотделим от субъекта и оба определяются духовной сущностью материального мира[1]. Соответственно, природа Италии в путевых дневниках Шевырёва всегда выражает нечто большее, чем то, что предстаёт глазам путешественника[2]. Это отличает его взгляд от традиционного, сложившегося как часть культурного мифа об Италии с набором ожидаемых элементов (южное тепло, синее небо, море, лавры, кипарисы и пр.). Мифологизированные элементы природного образа Италии сохраняются, но переосмысляются, обретая личностный и философский характер. Как отмечает М. И. Медовой, «Шевырёв жадно всматривался в… закаты и восходы солнца на море, в роскошную итальянскую растительность», и в его лаконичных пейзажах «запечатлелись тонкий вкус и романтические интересы»[3]. Природа становится центром, с одной стороны, онтологического аспекта образа Италии (её красоты, гармонии, непознаваемости), с другой – аспекта антропологического, формируя личностную позицию повествователя. Природа Италии осмысляется как данная, заключённая в самой себе красота, которая, тем не менее, воздействует на душу повествователя, изменяет его личность.[4]

---

[1] Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М. : Искусство, 1969. 302 с.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Рецепция и осмысление итальянской природы в травелогах С. П. Шевырёва // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2018. Вып. 2 (191). С. 175–179.

[3] Медовой М. И. Вечно обязан Риму // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 21.

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Рецепция и осмысление итальянской природы в травелогах С. П. Шевырёва / Ю. Е. Пушкарева // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). – 2018. – Вып. 2 (191). – С. 175–179.

Установка Шевырёва на путешествие с целью самообразования и духовного саморазвития создаёт двойственность при постижении Италии. Тексты дневников содержат её последовательный анализ с привлечением многочисленных фактов (можно сказать, что Шевырёв создаёт «энциклопедию» итальянского искусства, языка, традиций). Однако в центре энциклопедического осмысления неизбежно оказывается личность повествователя – философа-романтика, пытающегося понять Италию «изнутри». Пишет Шевырёв о скульптуре Бернини или об оформлении лимонадных лавочек, о посещении дома Петрарки или о религиозности итальянских крестьян – он всегда исходит из личной оценки, которая варьируется от восхищения до ироничной критики. Оценка обусловливается рецепцией – тем, насколько итальянские впечатления соответствуют душевному строю автора, его настроению и ожиданиям.

Такие колебания субъективности / объективности характерны и для восприятия итальянской природы. Детализированные пейзажи в травелогах Шевырёва немногочисленны: культуроцентричное сознание любомудров заставляло чаще обращаться к архитектурным и живописным экфрасисам, описаниям традиций. Пейзажные зарисовки обычно посвящены значимым в культуре, известным объектам – например, Везувию или виду на Рим. Они часто поэтизируются и «возвышаются»; Шевырёв использует романтические метафоры и гиперболы: *«Туман помешал нам видеть всё пространство кратера, но… я… мог заметить его необъятную глубину. По обе стороны нас нависли… огромные седые скалы <…> Мы слышали нередко ужасный гул: это взрывы клокочущего огня. Это настоящий огнепад, это Ниагара огненная»*[1]. Объективное изображение вулкана перекрывается богатством впечатлений повествователя – ужасом и восторгом перед стихией. Не случайно многие эпитеты носят оценочный характер или вписываются в метафоры, создающие образ, в котором просматриваются аллюзии на Ад Данте. Отметим, что при описаниях природы Неаполя и Кампании тон повествователя всегда серьёзен – тогда как при характеристике иных аспектов неаполитанской жизни он охотно прибегает к

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 77.

иронии или даже сатире. В этом смысле Везувий сродни другим «знаковым» топосам – например, римскому Колизею или темнице Тассо; бытовая система оценок неприменима к нему. Ситуация «общения» с природой прочитывается как экзистенциальная: увидеть Везувий – значит и прикоснуться к вечности, и иначе «увидеть» собственное Я.[1]

Впрочем, чаще описания природы играют роль дополнения к излагаемым событиям, их «фона»; например, так – без подробного пейзажа – описан октябрьский праздник винограда (*«В октябре месяце, на празднике винограда, кружками собираются поселяне, и поселянки пляшут под ладный стук тамбурина»*[2]). Внимание повествователя сосредоточено на празднующих крестьянах, но образ включает и природный компонент, и (в подтексте) мотив влияния природы на национальный характер. Сразу два «итальянских» имагологических концепта – виноград и тамбурины – отсылают к итальянской природе и культуре одновременно, к их синкретическому сосуществованию в жизни крестьян. Аналогично природа вводится в описание празднества в Альбано: *«улицы устилаются коврами из… ярко-жёлтой генистры, зелёного мирта, пунцового мака»*[3]. Обильная растительность, которую Шевырёв часто упоминает (не случайно к итальянской природе регулярно применяется эпитет *роскошная*), в контексте праздника характеризует не пейзаж как таковой, а тонкое чувство красоты, присущее итальянскому народу. Яркая цветопись, наименования типично итальянских растений (особенно мирта, который можно отнести к имагологическим концептам Италии в романтизме; так, *«люди с корзинами мирт»*[4] упоминаются Шевырёвым и при описании шествия в честь праздника Тела Господня – что акцентирует религиозно-символический смысл растения) используются с целью создать динамичный образ праздника, где отразилась «душа народа», стремящаяся к прекрасному. Это врождённое стремление к красоте, характерное для итальянцев, становится лейтмотивом дневников и писем

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Рецепция и осмысление итальянской природы в травелогах С. П. Шевырёва / Ю. Е. Пушкарева // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). – 2018. – Вып. 2 (191). – С. 175–179.

[2] Шевырёв С. П. Письмо второе // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 433.

[3] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 144.

[4] Там же. С. 66.

Шевырёва и постоянно подчёркивается, хотя проявляется в основном в бытовых мелочах (например, повествователя поражает, с каким искусством оформляется и раскладывается товар в овощных и колбасных лавках Рима).[1]

Истоки великого искусства Италии Шевырёв ищет именно в народном миросозерцании, на которое повлияли красота и разнообразие природы, мягкость климата. В этом подходе он сближается с другими любомудрами, которые, несмотря на свой идеализм, пытались осмыслить историю Италии в единстве духовных и материальных факторов. Например, в переводе статьи Герена «Европа», сделанном Веневитиновым, менталитет европейских народов тоже напрямую связывается с природными условиями, а в случае Италии – ещё и с эстетическим аспектом этих условий[2]. Пространство Италии, с одной стороны, романтически идеализируется, с другой – соотносится с объективным ходом истории: из-за благодатной природы культурный «скачок» в Италии произошёл раньше, чем в других европейских государствах.

Итальянская природа не только вызывает эстетические ассоциации, но и важна как самоценный феномен – воплощение красоты, в которой пластическое совершенство объединяется с духовным. Особенно часто природа осмысляется в упомянутых категориях *тепла*, *роскоши* и *богатства* (о сельском празднике: *«Здесь видите всю роскошь природы и всего роскошного искусства»*[3]). «Роскошь» и «богатство» характеризуют Италию в тонах земного рая, Эдема – то есть в традиции романтического культурного мифа. Обильная и разнообразная растительность являлась обязательным визуальным элементом такого рая. В травелогах Шевырёва образ страны тоже конкретизируют номинации растений, которые к тому моменту уже стали в мировой и русской словесности символами, имагологическими концептами Италии: мирта, лавра, кипариса, оливы, лимона, апельсина, винограда и др. Повествователь редко снабжает образы растений описаниями или эмоциональными комментариями – обычно лишь фиксирует их

---

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Рецепция и осмысление итальянской природы в травелогах С. П. Шевырёва / Ю. Е. Пушкарева // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). – 2018. – Вып. 2 (191). – С. 175–179.

[2] Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. М., 1980. С. 180.

[3] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 144.

наличие и количество (*«растительность богатеет, по горам леса олив»*[1], *«мы стрясали фрукты с огромного абрикосового дерева»*[2]). Но уже эта фиксация, на первый взгляд безоценочная, выражает роскошь и богатство природы, гармонию полёта души с пластической красотой реальности.[3]

Типично итальянские растения не только формируют ландшафт, но и соотносятся с национальным образом жизни, а значит, и ментальностью. Например, часто встречаются образы винограда и виноградников – как отражение древней культуры итальянского виноделия. Шевырёв, верный установке на создание «энциклопедического» образа Италии, связывает природу с социумом, поэтому образы виноградников у него порождают обобщённый образ итальянского народа, жизнелюбивого и трудолюбивого. Эта связь наиболее заметна в записях об острове Искья. Именно там повествователь проводит параллели между природной, априори данной человеку красотой и красотой возделанной – крестьянским трудом, который тоже прекрасен (*«с каким удовольствием видишь… следы трудолюбия, целые сады виноградные, рощи каштанов, фиги, лимонные деревья»*[4]). Воздействие цивилизации на природу Шевырёв осмысляет не как разрушение, но как благо и для неё, и для человека. Этот почти просветительский взгляд закрепляется в мотиве пространственной изоляции: остров отделён от материка Неаполитанским заливом, а также «защищён» горой (возможно, подразумевается вид на Везувий). В ограждённом, «заповедном» пространстве Искьи формируется особый мир – утопический рай на земле, где люди и природа сосуществуют в гармонии.[5]

Отметим, что одним из образов, составляющих картину этой гармонии, являются *«лимонные деревья»*. Лимон и апельсин, как имагологические концепты Италии, тоже часто встречаются в дневниках. Трактовка этих образов, вероятно,

---

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 73.

[2] Там же. С. 71.

[3] См.: Пушкарева Ю. Е. Рецепция и осмысление итальянской природы в травелогах С. П. Шевырёва / Ю. Е. Пушкарева // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). – 2018. – Вып. 2 (191). – С. 175–179.

[4] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 84.

[5] См.: Пушкарева Ю. Е. Рецепция и осмысление итальянской природы в травелогах С. П. Шевырёва / Ю. Е. Пушкарева // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). – 2018. – Вып. 2 (191). – С. 175–179.

восходит к рецепции стихотворения Гёте «Песня Миньоны» из романа «Годы учения Вильгельма Мейстера»; этот текст – один из источников мифа об Италии в литературе романтизма – был популярен в России и многократно переводился. Образ Италии как земного рая, куда рвётся душа героини, в тексте наделяется онтологическим, даже сакральным смыслом: это пространство – и идеал красоты, и Другой мир, куда человека влечёт экзистенциальная потребность. Наверняка Шевырёв был знаком с текстом Гёте, которого любомудры переводили и высоко ставили. Иначе трудно объяснить то, что иногда описания природы в дневниках и письмах отчётливо ассоциируются с этим текстом. Наиболее яркий пример – почти полное совпадение с началом стихотворения: *«Чаще краснеет апельсин и желтеет лимон»*[1] – «*Ты знаешь ли край, где лимонные рощи цветут, // Где в тёмной листве померанец горит золотистый»*[2] (пер. Михайлова); *«Я знаю край! там негой дышит лес, // Златой лимон горит во мгле древес»*[3] (пер. Жуковского). В разных вариантах перевода наблюдается попытка сохранить образный строй оригинала: лимон, апельсин и семантику пламени, горения. Возможно, поэтому при характеристике итальянских апельсинов Шевырёв выбирает нетривиальный глагол – *краснеет* (не *рыжеет* / *желтеет*). Таким образом, итальянская природа, как и другие аспекты итальянского текста, у Шевырёва встраивается в «двойной» диалог культур (через немецкий источник и «автора-посредника»), характерный для любомудров.

Однако это не единственный случай, когда природа соотносятся с литературной реальностью Италии. Пейзажи, образы растений и других природных объектов часто насыщаются культурными коннотациями. Так, предпринимая «паломничество» по литературным местам Италии, Шевырёв посещает не только дом Петрарки, но и родник, к которому поэт Ренессанса *«часто ходил гулять»*[4]; почтив память Тассо у его гроба, он отмечает и *«вековое*

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 73.
[2] Гёте И. В. Песня Миньоны // Собрание стихотворений / М. Л. Михайлов. Л., 1969. С. 199.
[3] Жуковский В. А. Мина. Романс // Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. / В. А. Жуковский / ред. О. Б. Лебедева, А. С. Янушкевич. М., 1999–2019; 2000. Т. 2 : Стихотворения 1815–1852 гг. С. 71.
[4] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 55.

дерево, под которым он сидел»[1]. Гении прошлого не отрываются от Италии как живого, природного пространства, а наоборот, гармонично вписываются в материальную реальность, становясь частью образа страны во всех смыслах.[2]

С соотнесением природного и культурного миров Италии связана и постоянно акцентируемая *«живописность»* её природы, которая может эксплицироваться как открыто, через характеристику (наряду с *богатством, роскошью*), так и с помощью цветописи. В дневниках и письмах Шевырёва пейзажи многоцветны: жёлтый, синий, красный, зелёный, лиловый, другие цвета и их оттенки формируют обширную «палитру», которая, подобно живописи Ренессанса, создаёт впечатление красоты, существующей в гармонии материального и духовного. Цветопись оригинальна, она индивидуализирует природные образы, выводя их из статуса романтических клише в статус личных впечатлений повествователя: *«Цвет скал полосатый – красно-жёлто-синий»*[3].

Единство природного и культурного мирообразов Италии становится в травелогах Шевырёва лейтмотивом. Это особенно заметно при описаниях Рима, который русскими романтиками уже в 1820-х гг. осмыслялся как Вечный город, содержательный культурный миф: *«Отселе открывается вся долина Рима – эта сцена веков. Она простирается до моря, которое блещет вдали <…> видны Колизей, Пётр и купол Пантеона. Около вьётся Тибр, и к Риму простираются зелёные ковры. Это вид, проницающий душу»*[4]. Образы природы соседствуют с культурными и историческими реалиями; римская *«сцена веков»* предстаёт не только как пространство великих истории и культуры, но и как пространство природное – «почва», взрастившая духовные, историософские смыслы.[5]

Этот ряд сближающихся противоположностей организует весь образно-идейный строй травелогов: природа – культура, настоящее – прошлое (вечность),

---

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 110.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Рецепция и осмысление итальянской природы в травелогах С. П. Шевырёва / Ю. Е. Пушкарева // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). – 2018. – Вып. 2 (191). – С. 175–179.

[3] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 72.

[4] Там же. С. 109.

[5] См.: Пушкарева Ю. Е. Рецепция и осмысление итальянской природы в травелогах С. П. Шевырёва / Ю. Е. Пушкарева // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). – 2018. – Вып. 2 (191). – С. 175–179.

динамика – статика, день – ночь; оппозицией итальянских топосов, лучше всего вписывающейся в эти антиномии, является оппозиция «Неаполь – Рим». Если Неаполь и южная Италия в целом интерпретируются повествователем в первую очередь как воплощение «роскошной» итальянской природы – и, соответственно, эмпирики, физической и бытовой жизни, которой можно и нужно наслаждаться, – то Рим, как исторический центр Италии, остаётся обителью культуры. Так, большая часть пейзажей содержится в записях о южной и центральной Италии (например, об окрестностях Феррары), тогда как архитектура, скульптура, живопись «главенствуют» в Риме. Иногда это эксплицируется: *«В Рим хорошо въезжать ночью, но в Неаполь никуда не годится. Природа любит день, древность – ночь»*[1]. Однако противоположности взаимопроницаемы и часто сливаются, отражая разные грани единого феномена – Италии (например, при описании Помпей). Повествователь – русский путешественник-любомудр, текстовое alter ego Шевырёва – осмысляет Италию как целостный феномен, в неразделимом единстве природы и культуры; и то, и другое вызывает его восхищение, интерес и любовь.

В заключение можно сказать, что природа является важным аспектом итальянского текста Шевырёва, создающим имагологический образ Италии как Чужого и одновременно – духовно Своего, самостоятельно постигаемого пространства. Итальянская природа в травелогах Шевырёва – это и самоценный феномен (воплощение красоты, гармонии, изобилия), и часть целостного образа Италии, взаимодействующая с другими его аспектами: социальным, историческим, бытовым, культурным. Природа влияет на образ жизни и ментальность итальянского народа, особенности итальянского католицизма, искусство, а также – напротив, отражается в них, будучи их главным и общим источником. Единство природного и культурного мирообразов помогает

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 74.

повествователю-путешественнику осмыслить Италию и как реальное геополитическое пространство, и как романтический «земной рай».[1]

Архитектура Италии. Архитектура в текстах Шевырёва становится одним из компонентов сложного комплекса итальянского искусства. Характерное для его эпохи восприятие Италии как родины искусств, эстетического образца выражается или прямо (о неаполитанской глиняной утвари: *«Здесь за чашкою чаю… можно учиться формам изящным! Здесь у простого народа можно найти слепки с Аполлона и Венеры!»*[2]), или аллегорически, в духе просветительской литературы (*«У Европы было пять дочерей… Италия взяла искусство, Германия – науку, Франция – политику в высшем смысле, Англия – торговлю <…>, жизнь практическую, Россия, младшая дочь, от отца Азиатского… соберёт воедино дары сестёр»*[3]). В последней записи хорошо видно, как тесно тема искусства сопрягается с вопросами судьбы государств и национального характера: по Шевырёву, искусство для Италии играет такую же роль, какую евразийская природа – для России. Эта мысль становится фундаментом его историософской концепции, в которой Россия воплощает стадию идеалистического синтеза в развитии человечества и должна объединить достижения всех европейских государств.

Поскольку искусство в Италии выполняет миромоделирующую функцию, архитектура приобретает особое значение: во-первых, её памятники – наиболее долговечная и заметная на фоне природных богатств часть культурного наследия; во-вторых, в архитектурных ансамблях городов с максимальной очевидностью вычленяются «слои» разных эпох (что особенно актуально для Рима); в-третьих, физическое и культурное пространство Италии в целом у Шевырёва выстроено по аналогии с дворцом или, что более вероятно, храмом. Так же, как при созерцании архитектурного объекта, он чередует разные углы зрения, взгляды «извне» и «изнутри», меняет маршруты, сочетает исторические экскурсы с рефлексией о

---

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Рецепция и осмысление итальянской природы в травелогах С. П. Шевырёва / Ю. Е. Пушкарева // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). – 2018. – Вып. 2 (191). – С. 175–179.

[2] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 88.

[3] Там же. С. 160.

современности. Страна раскрывается перед ним постепенно, подобно колоссальному архитектурному комплексу.

Пожалуй, самые яркие репрезентанты этого подхода – описания собора Святого Петра. Первое «знакомство» Шевырёва с ним состоялось 16 июня 1829 г.: *«Первый взгляд на произведение, столь прежде известное, никогда не бывает удовлетворителен. Новость… мешает душе насладиться. Надо ознакомиться с ним, чтобы постигнуть его <…> Представьте себе, что вы входите в новый мир, где всё создано по образцу того, в котором вы обыкновенно живёте, но только в больших измерениях <…> Здесь только узнаёте, как искусство выше жизни, как храм Петра вознесён над землёю»*[1]. В этом описании выделяется не только аналогия с постижением Италии в целом (как Чужого, странного и прекрасного пространства) и не только очередное подтверждение романтического мировоззрения автора (безапелляционное *«искусство выше жизни»*), но и возвышенная патетика стиля, помогающая выстроить образ неземной и вечной гармонии. Дальнейшая детализация усиливает это впечатление: *«Идёте… к алтарю и… разгадываете огромность здания, которое вам сначала не показалось огромным <…> В основании купола видны слова, которые более обыкновенного человека»*[2]. Огромность, сочетающаяся с красотой и соразмерностью, становится у Шевырёва постоянной чертой итальянской архитектуры (прежде всего церковной).

Объектами описаний в основном являются достопримечательности – древние, памятные для нации или культовые здания; Шевырёв сохраняет установку на *изучение*, а не поверхностный взгляд, поэтому архитектурные экфрасисы скрупулёзны и детализированны. Деталями при этом часто бывают не только описания частей, убранства и материала, но и необычные особенности (например, округлая форма храма Меркурия и поразившая повествователя акустика внутри него). Однако частотна и субъективная оценка: многие известные и популярные среди путешественников архитектурные памятники (гробница

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 61.
[2] Там же.

Агриппины, дворец Портичи) не вызывают у повествователя не только восхищения, но и интереса, что подтверждает его установку на личный взгляд, максимально свободный от романтических стереотипов.

Архитектура Италии у Шевырёва закономерно сопрягается с другими аспектами культуры, особенно историей и религией. Так, подробное описание католического празднества Тела Господня (запись от 17 июня 1829 г.) соседствует с описанием собора Святого Петра и историческими экскурсами об институте папства. Кроме того, часто архитектура соединяет разные временные планы: как при описании Помпей, Шевырёв за зрелищем руин в настоящем как бы пытается рассмотреть древнее величие (о сгоревшей церкви Св. Павла: *«Колонны в ней были из редкого мрамора… восточного <…>; мозаики золотые <…> Причина пожара неизвестна»*[1]). Входит архитектура и в натурфилософский контекст: прекрасно, по Шевырёву, лишь то культурное, что гармонирует с природой и естественно вписывается в ландшафт. С этой точки зрения особенно интересны наблюдения за зданиями в разные фазы суток (о Колизее: «*Луна и ночь производят магическое действие… на развалины. День может рассеять внимание подробностями, а ночь… сливает все здания в одну огромную массу»*[2]). В дальнейшем из онтологических и культурных категорий выстраивается цепь оппозиций: природное – историческое, живое – мёртвое, день – ночь. Из конкретных итальянских локусов самым ярким воплощением первых категорий в оппозициях становится Неаполь, второй – Рим (*«В Рим хорошо въезжать ночью, но в Неаполь никуда не годится. Природа любит день, древность – ночь»*[3]).

Оставаясь частью итальянского космоса, архитектура включается и в менее глобальные контексты. Один из них – контекст литературной реальности: так, Шевырёв совершает своеобразные паломничества в дом Петрарки и в темницу Тассо. Первое лишает архитектуру торжественного ореола: повествователь многократно повторяет ласкательную номинацию *«домик»* и вводит в итальянский текст мир бытовой частной жизни, хоть и связанный с культурной

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 69.
[2] Там же. С. 63–64.
[3] Там же. С. 74.

памятью (*«представился нам домик любовника Лауры <…> Налево спальня и над дверью, вед<ущей> в кабинет, в нише скелет кошки <…>; деревянные складные кресла, на коих умер П<етрарка>, и бюро его»*[1]). Посещение темницы Тассо, напротив, вводит мотивы темноты и страданий, нетипичные для в целом светлого, позитивного образа Италии, но часто сопутствующие образу Тассо в романтизме – образу поэта-мученика[2]. Однако искусство и здесь побеждает материю (*«вдохновение его не погасло и в тюрьме подземной»*[3]). Наконец, связана архитектура и с бытовым итальянским мирообразом – с фиксацией повседневности, ироничными жанровыми зарисовками, размышлениями о национальном характере итальянцев (*«Вонь и нечистоты города составляют самое неприятное впечатление. Кой-где… выглядывает древняя колонна, служившая… прежде какому-нибудь храму изящному»*[4]). Единство прошлого и настоящего, высокой культуры и «грубого» (в рамках романтического двоемирия) быта при осмыслении архитектуры особенно очевидно: «живая жизнь» итальянских городов развивается на фоне древних архитектурных памятников.

Скульптура Италии. Скульптура представляет другой аспект итальянского искусства. С одной стороны, она связана с архитектурой как ещё одна вершина национального гения итальянцев и как нечто каменное, застывшее в вечности; с другой – сближается с живописью как отражение пластики мира, как гимн земной, человеческой красоте (в отличие от духовного, часто религиозного потенциала архитектуры). Как и другие искусства, итальянская скульптура у Шевырёва объединяет различные эпохи, прежде всего – Древний Рим как источник канонов и Ренессанс как возрождение и обновление этих канонов. Так, в поле зрения повествователя попадают античный мрамор Ватиканского музея и коллекция Бернини на вилле Боргезе, архаичная бронза с раскопок Помпей и статуя Нептуна Иоанна Болонского. В оценке скульптуры силён субъективный элемент: она может быть охарактеризована одной фразой («*Нептун Иоанна*

---

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 55.

[2] Lawrence J. «When Despotism kept genius in chains»: Imagining Tasso’s Madness and Imprisonment, 1748–1849 // Studies in Romanticism. 2011. Vol. 50, № 3. P. 475–503.

[3] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 56.

[4] Там же. С. 72.

Болонского – прекрасная статуя на великолеп<ном> статуэте (?)»[1]) или подробным экфрасисом («*Ещё статуя Бернини: Плутон похищает Прозерпину. Как она исковеркана: видно искусство в мускулах <…>, но нет простоты, нет красоты естественной»*[2]). Романтическое требование *«красоты естественной»*, по всей видимости, заставляет Шевырёва отзываться о творчестве Бернини со стабильным неодобрением (*«видно, что он не постигал совершенно своего искусства. <…> Аполлон воздушен, но холоден <…> Драпировка… необыкновенно тяжела»*[3]). Мотивы холода, бездушия, тяжести сопутствуют скульптуре гораздо чаще, чем другим формам искусства; на наш взгляд, это легко сопрягается с традицией русской литературы, где статуарность – обычно знак негативного, мёртвого. Кроме того, «языческая» пластичность скульптуры в глазах Шевырёва, верного эстетическим установкам немецкого идеализма (концепция Шеллинга, эстетические этюды Вакенродера, на которые любомудры опирались в рецепции итальянского искусства[4]), должна была проигрывать духовной полноте живописи, выражающей метафизические смыслы на плоскости холста, а не в буквальном воспроизведении живых тел и предметов (подробно об итальянской живописи в травелогах Шевырёва см. соответствующий раздел главы 4), и, тем более, литературе.

Со скульптурой соотносится и религиозный аспект, что в контексте итальянского католицизма особенно актуально. Статуи в соборах могут положительно оцениваться как эстетические феномены, причём показателем высшей оценки регулярно становится соотнесение с мастерством Микеланджело, который становится для Шевырёва одним из немногочисленных эстетических эталонов в сфере скульптуры (*«Из памятников папам… лучший… воздвигнут Клименту XIII Кановою <…> Это достойно Микель-Анджело»*[5]). Вместе с тем, Шевырёв подчёркивает и «кукольный» характер многих католических обрядов, с явной иронией относясь к роли пластических элементов (скульптур, мощей

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 58.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 64.
[4] См. по: Дмитриев А. С. В.-Г. Вакенродер и ранние немецкие романтики // Фантазии об искусстве : пер. с нем. / В.-Г. Вакенродер. М., 1977. С. 9–24. (История эстетики в памятниках и документах).
[5] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 62.

святых и т.п.) в итальянском религиозном сознании (из Письма 2*: «Бронзовая статуя Юпитера, найденная в каком-то храме языческом, удостоилась быть изображением Святого Апостола Петра и теперь в храме служит предметом народного богопочитания»*[1]). Устойчивой критике подвергается бездумное смешение разных религиозных картин мира и культурных кодов (язычества и христианства), а скульптура, с точки зрения Шевырёва, является главным воплощением этого смешения.

Музыка и театр Италии. Восприятие музыкального искусства Италии у Шевырёва закономерно расслаивается на два пласта: с одной стороны – «высокий» театр, балет и опера, к XIX в. очаровавшая весь мир; с другой – уличные певцы, площадные балаганы, импровизированная комедия дель арте, крестьянские песни и танцы. Оба эти пласта в равной степени отражают особенности страны и национальной ментальности, но авторская симпатия явно на стороне второго: новый музыкальный театр кажется ему не заслуживающим своей славы. Это можно объяснить славянофильскими тенденциями во взглядах Шевырёва, который преклоняется перед всем «народным» и «национальным», а также его романтическим интересом к фольклору, обрядам и традициям. Первую же линию он явно соотносит с французской культурой и законами классицизма, к которым чувствует стойкую антипатию. Эта антипатия выражается, например, в том, что, посетив оперу в Неаполе, Шевырёв даже не удостаивает подробным обзором само исполнение, сосредоточившись на «безвкусии» происходящего (эстетические категории *вкуса* и *безвкусия* вообще очень важны для него при осмыслении Италии): *«Эти украшения так тяжелы. Притом же золото потускнело. Царская ложа есть образец безвкусия»*[2]. В письме о римском карнавале с дифирамбами народному театру контрастирует иронический пассаж о соперничестве двух оперных див *(«Зрители… разделились на 2 партии: на фавеллистов за примадонну Фавелли и экерленистов за контральто Экерлин»*[3]). Отношение к балету тоже неоднозначно: Шевырёв явно интересуется его

[1] Шевырёв С. П. Письмо второе // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 429.

[2] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 75.

[3] Шевырёв С. П. Римский карнавал в 1830 г. Письмо 4-е // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 446.

историей, считает национальным для Италии видом искусства, однако и восторга отнюдь не испытывает: его отталкивает статуарность балета (*«это ходячие статуи»*[1]), заставляющая соотносить его со скульптурой, а значит – с превалированием материального, пластического над духовными смыслами. Не разделяет Шевырёв и общеевропейского восхищения Россини, считая его творчество *«поверхностным»* и явно предпочитая фундаментальную, философски насыщенную немецкую музыку (что также логично, учитывая взгляды любомудров; вспомним тему итальянской и немецкой музыки у Одоевского): *«Здесь нейдёт страстность и глубина Вебера и Бетховена: здесь нужны весёлые, светлые, поверхностные звуки Россини»*[2]). Итальянской опере в целом тоже часто даётся негативная оценка; характерно, что имена итальянских композиторов в травелогах почти не фигурируют.

Параллельно с критикой «высокой» музыки развивается позитивное отношение к народной музыке и – особенно – театру. К последнему из линии «высокой литературы» в глазах Шевырёва примыкают только комедии Гольдони, которого он считает «национальным» автором, выразившим суть народного характера итальянцев, и трагедии Альфьери. Однако основное место в его размышлениях о театре занимают не авторы-итальянцы, а Шекспир – эстетический эталон, произведения которого он читает в оригинале, что и фиксирует в путевых дневниках; Шевырёв преклоняется перед универсальностью и величием его таланта, перед знанием человеческой натуры, включает в концепцию историзма художественных форм. Стоит отметить, что во время путешествия Шевырёв работал над трагедией «Ромул» (его наброски и планы часто прерывают путевые записи); отвлечённые размышления о театре, таким образом, регулярно обретают для него личностную, творческую значимость.

Площадной театр становится для Шевырёва воплощением итальянского национального характера и эстетического чувства. Олицетворение этого – фигура Пульчинелло, который *«дребезжащим криком сзывает любопытный народ* –

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 75.
[2] Там же. С. 119.

охотника до публичных зрелищ»[1]. С любовью Шевырёв пишет и о технических приёмах, особенностях итальянской декламации, импровизации в уличном театре, о роли мимики и жестов *(«Всякое ощущение тотчас выражается во взоре и чертах лица»*[2]). Постоянно подчёркивается связь уличного театра с итальянским характером – его непосредственностью, весёлостью, импульсивностью, способностью к сильным чувствам. Театр и театрализация становятся универсально значимым явлением, во многом выстраивающим итальянский мирообраз: в подтексте, например, с театром явно соотносятся карнавальные увеселения и церковные празднества, а также игры страстей и даже громкие преступления.

Не менее важны для Шевырёва народные музыка и пение: только применительно к ним появляются развёрнутые музыкальные экфрасисы. Описаниям слаженного народного пения во время труда сопутствуют мотивы идеальной, почти пасторальной гармонии (*«В октябре месяце, на празднике винограда, кружками собираются поселяне, и поселянки пляшут под ладный стук тамбурина»*[3]). Симпатия к народной «душе полуденной» соседствует у любомудра с её явной идеализацией и романтизацией музыки в целом (запись под заголовком «Выписки из чтения»: *«О музыка! Отголосок из дальнего гармонического мира! вздохи ангелов в нас самих!»*[4]). Эта романтизация, тем не менее, скорее остаётся в рамках культурного кода, мифа об Италии, чем окрашивается личностной интенцией: музыкальная Италия, как это ни парадоксально, оказывается на периферии внимания Шевырёва.

Словесность Италии (язык и литература). В путешествиях по Италии Шевырёв не оставлял своей основной деятельности – филолога, поэта и публициста. Значительную часть его записей занимают творческие планы и наброски – в стихах или прозе (кроме упомянутой работы над трагедией «Ромул», в дневниках отражено, например, создание черновика стихотворения «К России,

[1] Шевырёв С. П. Письмо второе // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 432

[2] Шевырёв С. П. Римский карнавал в 1830 г. Письмо 4-е // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 445.

[3] Шевырёв С. П. Письмо второе // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 433.

[4] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 84.

дурной собой»[1]). Важны также размышления о стихосложении, национальной поэзии разных стран, чертах языков. Шевырёв постоянно читает, осмысляя прочитанное в выписках и отзывах, различных списках книг, а также не прекращает следить за современным литературным процессом – особенно русским. Его интерес к итальянской литературе основывается на тех же трёх опорных точках, что интерес к другим областям культуры: Древний Рим – Эпоха Возрождения – Новое время и современность. Объём внимания распределяется между ними по убывающей: в античной и, в частности, древнеримской словесности Шевырёв, как романтик и любомудр, видит основу мирового искусства, в итальянском Ренессансе для него значимо творчество нескольких гениев, а вот более поздние авторы почти совсем выпадают из поля его зрения (например, в исследуемом материале игнорируется Мандзони, которому выделено такое важное место в рецепции «Московского вестника»). Тем не менее, персоналии и отмеченные черты индивидуальной творческой манеры так же важны, как в других областях; наиболее частотные имена – как и следовало ожидать, Цицерон, Гораций, Овидий, Вергилий, Данте, Петрарка, Тассо, Ариосто.

Как уже отмечалось, Шевырёв предпринимает своеобразное паломничество по литературным местам Италии: посещает дом Петрарки, виллу Цицерона, темницу Тассо, могилу Ариосто, гробницы Тассо и Вергилия. Он подробно фиксирует свои впечатления, окрашивая их личностным восприятием и подкрепляя фактами. Так, описание «домика» Петрарки одомашнивает образ поэта, с помощью бытовой детализации погружает его в жизнь частного человека, сопрягая с романтической эстетикой жизнетворчества (*«Все карнизы исписаны картинам<и> очень дурной живописи <…> предмет картин – одна Лаура <…> Из дома, поевши в нём дурного хлеба <…>, пошли мы к… роднику, который вырыт был для Петрарки и куда он часто ходил гулять»*[2]). Изображение мрачной темницы Тассо и могилы Ариосто, напротив, поднимает образ гения над смертью и приземлённой обывательской жизнью.

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 89–91.
[2] Там же. С. 55.

Однако в первую очередь вся итальянская литература для Шевырёва вписана в древнеримский контекст. Так, он регулярно обращается к творчеству Вергилия (особенно к «Энеиде» – в том числе в легендарно-историческом контексте, размышляя об основании Рима), считая его наиболее «национальным» поэтом. Некоторые эпизоды «Энеиды» Шевырёв подробно анализирует, сопоставляя их с гомеровскими (т.е. приближая к идеалу поэзии – гармонии эпического мировосприятия и речи). Характерна также запись о красоте и звучности языка «Георгик», для которого трудно подобрать достойное воплощение в переводах: *«Да где у нас на языке найти то множество сочных растений, о которых упоминает Вергилий <…> avena – овёс, papaver – мак <…> Кто видал облака в Неаполе, тот поймёт… точность этого сравнения с облаками»*[1]). Вновь очевидно единство итальянской (и древнеримской) литературы с природой и языком Италии: материал жизни идеалистически переосмысляется в искусстве, насыщается в нём духовными смыслами, но просматривается.

Вопросы перевода римских классиков живо интересуют Шевырёва: он постоянно то критикует, то хвалит переводческую работу русских авторов, предлагает собственные варианты, подчёркивает роль знания «материальной», жизненной основы текста – и, следовательно, желательность личного знакомства с итальянским пространством (о переводе Овидия, сделанном Жуковским в «Цеиксе и Гальционе»: *«Видно, что Жук<овский> никогда не выезжал из гавани, и особенно из гавани южной»*[2]). Но обычно жертвой подобных иронических комментариев оказывается перевод «Илиады» Гнедича: восхищаясь Гомером, видя в нём почву в том числе и для древнеримской словесности, Шевырёв возмущается искажением формы и содержания оригинала в переводе Гнедича, его громоздкостью, которая ярче всего выражается в метафорическом эпитете *«шестипалый»*[3]. Поэзия Гомера часто сближается с театром Шекспира: Шевырёв отмечает внутреннее родство их талантов, выводя поэзию из античного или итальянского контекста в контекст мировой. Антиподом же подлинной

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 95.
[2] Там же. С. 154.
[3] Там же. С. 158.

словесности выступает французское классицистическое искусство, которое для Шевырёва является воплощением фальши и бессодержательности.

Природа и искусство Италии, близость римских древностей вдохновляют Шевырёва на постоянные рассуждения о технике перевода, стихосложении, на творческие эксперименты. Рассуждения касаются прежде всего свойств русского стихосложения и вообще особенностей русской словесности: Шевырёв не мыслит её в отрыве от мирового, в т. ч. и итальянского, контекста. При этом чрезвычайная восприимчивость русской культуры оценивается неоднозначно: Шевырёв, с одной стороны, пророчит для России великое будущее, с другой – считает русскую литературу лишённой национального своеобразия. Акцентируется при этом историческое развитие различных жанров, которые в западноевропейских литературах порождались естественно, объективными социально-экономическими и эстетическими факторами, а в русской литературе – заимствовались *(«италианцы произвели романтическую поэму, сонет и проч., развивши их из романа, испанцы – свою оперу-трагедию <…>, немцы <…> могут указать… на Фауста как на венец их поэзии, основанной на философии <…> Ода взята Ломоносовым у французов, сатира Кантемира – у Горация <…>, «Борис Годунов» – у Шекспира <…> У нас… всему право гражданства»*[1]). Включённость Шевырёва в контекст современной литературы доказывает постоянная критика Булгарина, Греча и – что несколько парадоксально – Пушкина, которого он тоже обвиняет в подражаниях[2].

Однако, несмотря на динамичное развитие и разнообразие, современной словесности, по мнению Шевырёва, всё же не сравниться с шедеврами Ренессанса или античности: прежняя целостность миросозерцания и кропотливая работа над формой утрачены навсегда, в т. ч. итальянскими авторами (ср.: *«Древние поэты писали резцом, – и каждый их стих отточен, как мрамор» – «Пушкину надо учиться или ранее умереть»*[3]). Живым доказательством этого служит и список *«Книги, которые надо выписать»*, набросанный Шевырёвым для себя: из

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 155–156.
[2] Там же. С. 85–86.
[3] Там же. С. 49.

современной художественной литературы в нём есть только водевили, остальные же сочинения – по истории, философии, эстетике (Герен, Винкельман, Гердер, Шеллинг); основным пластом остаются римские и итальянские классики (Плавт, Теренций, Данте)[1]. В этом списке, как и в травелогах Шевырёва в целом, очевиден характерный для любомудров интерес к немецкой культуре, прежде всего философии. Вне его также выстраивается система контрастов итальянской и немецкой культур, которая подчёркивается и в отношении словесности (*«В Италии не может быть лирической поэзии <…>: здесь нет этих неровных порывов восторга, дёргающих душу <…> Фантазия Италии светла, игрива, спокойна, живописна; фантазия Севера есть фантазия кабинетная»*[2]). Итальянский национальный характер, таким образом, полно отражается в словесности; с ним связываются органичность, лёгкость, простота – в противоположность умозрительной немецкой рефлексии.

Последний пункт, который необходимо рассмотреть в этом аспекте, – итальянский язык. Мы уже отмечали, что Шевырёв восхищается образностью и звучностью латинского; эти свойства он переносит и на современный итальянский, возводя его к «вульгарной» латыни Средневековья. Это подтверждают большие вставки на итальянском, цитирование народной речи, перевод пословиц. Часто он размышляет о фоносемантике, восхищаясь точностью звучания тех или иных слов или звуков – итальянских, латинских, а также русских *(«Холод – какое слово гармоническое! <…> Как хорошо это «Х», звучащее как будто из уст, дующих в пальцы»*[3]). Любование итальянским языком доходит даже до мыслей о замене кириллицы на латиницу, причём и в этом акцент ставится на сближении и диалоге, а не на разрыве русской и итальянской культур[4].

История Италии. История пронизывает все путевые дневники Шевырёва, отражаясь в записях, касающихся искусства, религии, национального характера итальянцев. Склонный искать причины всех встреченных явлений, он часто

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 104–105.
[2] Там же. С. 119.
[3] Там же. С. 149.
[4] Там же. С. 150.

обращается к прошлому, пускается в подробные экскурсы и рассуждения, проводит аналогии с литературой и историей других стран (в т. ч. России: *«Замечательно, что в истории Флоренции встречался тот же самый способ осады, какой и в русской»*[1]), вписывая Италию в мировую историю, а не изолируя её. История Италии для него – это в первую очередь история культуры и национального самосознания; к ним он возводит политические события и формы государственного устройства.

Как и в других сферах, внимание русского путешественника в основном сосредоточено на Древнем Риме и Эпохе Возрождения; события Нового времени, даже недавние или актуальные – например, Наполеоновские войны или движение карбонариев, – он обычно обходит стороной, сохраняя принципиальную аполитичность. Итальянская современность для него по-своему прекрасна, но суетна, часто ничтожна: она не соответствует величию древности, социально-экономическим, политическим, культурным стандартам человечества, заданным античным Римом (*«История настоящего Рима из чего будет состоять со временем? Из дневника о папских болезнях <…> А где будет история народа? В разбойничестве»*[2]). Однако и взгляд Шевырёва на Древний Рим не сводится к однобокому восторгу: исторические факты и легенды на грани истории и мифологии он осмысляет самостоятельно, диалектически, изучая обширную литературу (от Тита Ливия до Сисмонди). Мысли, конспективно вырванные из исторических сочинений, Шевырёв дополняет своими выводами, часто придавая им историософский характер. Это касается, например, его рассуждений о причинах падения Римской империи: «*Глупый обычай навязывать свои законы… чужому народу. Одна из главных причин падения Рима то, что титло гражданина… распространилось на все мелкие союзные народы и… разрушило единство великого целого»*[3]. Подобные суждения, как и просто разрозненные исторические факты, могут возникать в тексте в самый неожиданный момент, показывая авторскую эрудицию и ассоциативность мышления *(«Римляне в*

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006.С. 109.
[2] Там же. С. 151.
[3] Там же. С. 121.

досужее от войны время упражнялись… на Марсовом поле <…> Монтескьё приписывает величие Рима равному распределению земли»[1]). Но история Рима всё же подвергается романтической идеализации: Шевырёв явно преклоняется перед его героями – Цезарем, Помпеем; даже жестокость Нерона вызывает у него его обострённый интерес. Сознание автора, таким образом, центрируется на исключительных личностях, хотя и признаёт роль «духа народа». Древнеримская республика воспринимается как утопически-идеальная форма государственного устройства, обусловливающая максимально справедливый общественный строй, что позволяет связать взгляды Шевырёва с традицией русской гражданской поэзии – например, с лирикой декабристов[2].

Итальянские города Средневековья и Ренессанса, частично унаследовавшие республиканские формы правления, всё-таки не могут сравниться с обществом, основанным на гражданских добродетелях и личной ответственности, поскольку, по мнению Шевырёва, такое общество создавалось именно духовными характеристиками древних. Так, в отрывке «Замечания на Историю Флоренции из Макиавели» Шевырёв исследует природу флорентийской аристократической республики, *«торгового государства»*, и в итоге, соотнося древнюю и новую историю, приходит к пессимистическим выводам: *«форма древней республики в новой истории нигде не встречается <…> Н<овая> ист<ория> есть борьба эгоизмов»*[3]. «Борьба эгоизмов», по мнению Шевырёва, начинается уже в Средние века: с момента падения Рима итальянская история для него почти приравнивается к истории церкви, а её вехами становятся смены пап и интриги католического духовенства в целом. Шевырёв откровенно презирает их за корыстное стяжательство, вмешательство в светскую политику, противоречащее статусу отцов церкви. Острая критика очевидна даже в отборе исторических фактов: *«Григорий VII… утвердил непогрешимость пап. Адриан VI говорил: «Когда государь льёт кровь в пользу церкви, он не грешит». Иннокентий III установил*

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 121.
[2] Там же. С. 131.
[3] Там же. С. 108.

инквизицию»[1]). Церковная власть, присвоившая полномочия светской, кажется автору духовным и государственным извращением, что проявляется и в безрадостной картине современного итальянского католицизма (см. ниже).

Можно предположить, что Шевырёв так часто погружается в любование гармоничным прошлым Италии, чтобы забыть об её противоречивом настоящем. Его интересуют древние обычаи и обряды, празднества, одежда, мифология; сведения привлекаются из самых разных источников («*Этим-то коридором из Кум… Сивилла направлялась в свои бани»; «Вот та стоустая пещера, к которой приходил Эней на совещание»*[2]). Верования древних, при всей их жестокости, окрашиваются в более позитивные тона, чем ханжеские и бессодержательные (по Шевырёву) религиозные практики современности. При этом он разграничивает древнегреческую и древнеримскую мифологию, в противовес распространённому мнению утверждая своеобразие последней. *«Младенческая болтливость сказочников греков»*[3], на его взгляд, имеет мало общего с *«антропоморфизмом эллинов»*; вероятно, подразумевается предельное сближение богов и людей в римской мифологии, снижение роли чуда по сравнению с мифологией греческой, и столь нетривиальное осмысление позволяет судить о глубине знаний Шевырёва (и любомудров в целом) в этой области.

Как и другие авторы-любомудры, Шевырёв двояко воспринимает богатство итальянского прошлого: оно и восхищает, и подавляет своим величием, заставляя увидеть в настоящем лишь стагнацию, реальные и метафизические «развалины». Лейтмотив «развалин», застывшего прошлого, проходит через весь текст и достигает апогея в образах Колизея и Помпей. Колизей притягивает Шевырёва, становясь для него одним из духовных центров Рима; его описания появляются часто и в разном ключе, связываясь не только с красотой и величием, но и со смертью (*«Нельзя без удивления видеть, как земля поглотила сии здания, как и для них она, несытая, приготовила могилу»*[4]). Что касается Помпей, то об их роли для итальянской палитры Шевырёва мы уже говорили в другом контексте, при

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006.С. 150.
[2] Там же. С. 82.
[3] Там же. С. 112.
[4] Там же. С. 63.

анализе его «Прогулки…»; отметим, что в «Журнале первом» и «Письме 2» сохраняется тот же ореол запечатленной древности, «живой в смерти», и то же скрупулёзное внимание к деталям древнего быта (*«взглянете вы на целый хлеб, формой похожий на круглые пироги нашего Педотти <…>, на… куски белья, разного рода фрукты <…> Вспомнив, что всему этому 1750 лет, вы невольно… не поверите честности копателей»*[1]). Однако, несмотря на разнородность, все исторические впечатления Шевырёва объединены мыслью о великой роли Италии в истории человечества, о ней как «колыбели» Европы (*«Италия объясняет все символы нового Европейского мира, без неё для нас непонятные. Италия есть корень… разнообразного древа Европы»*[2]); оказавшись в ней, русский путешественник ощущает себя причастным к этой истории – по-прежнему текучей и длящейся.

Религия Италии. Отношение Шевырёва к католицизму, на наш взгляд, более неоднозначно, чем отношение к любому другому аспекту итальянской жизни. Религиозные чувства не чужды ему, но усложняются широким образованием и философским складом ума; это провоцирует взгляд на католицизм как на сложный феномен в единстве его исторических и культурных связей, а не только как на религиозную доктрину. В современном своём состоянии католицизм одновременно и привлекает Шевырёва (красотой обрядов, стимулированием искусства, а главное – искренней верой народа), и отталкивает, причём отторжение оказывается весомее. Шевырёв не идеализирует католицизм, как другие русские романтики (именно в 1820–1830-е гг. зародилась тенденция перехода в него среди русской дворянской интеллигенции; яркий пример – З. А. Волконская, «муза» и покровительница любомудров). Наблюдая Италию изнутри, он отмечает излишнюю официозность католицизма, коррумпированность и честолюбие церковных властей, обветшалость некоторых форм. Отторжение у него вызывает и историческое прошлое церкви Ватикана: инквизиция, интриги иезуитов, гонения на свободную мысль и науку.

---

[1] Шевырёв С. П. Письмо второе // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 428.
[2] Там же. С. 436.

Эта двойственность прослеживается на протяжении всех записей. Так, отмеченное выше восхищение величием Собора Святого Петра близко соседствует с впечатлениями от монастыря Святой Екатерины, где Шевырёв открыто высказывает недоумение по поводу католической традиции выставлять на всеобщее обозрение мощи святых *(«Страшно видеть это мёртвое тело в убранстве пышном»*[1]). Иронизирует он и над бронзовой статуей Юпитера, перелитой в статую христианского святого, и над добровольным пострижением в монахини семнадцатилетней девушки, якобы – актом веры, на самом деле – лицемерия, ханжества и искажённых ценностей итальянской аристократии[2]. Неискренность католических обрядов, потеря этического содержания и подлинной веры при внешней пышности создают у Шевырёва впечатление «кукольности», статуарности католицизма; отсюда, возможно, проистекает обострённое внимание к материальным образам – вещам, движениям, оттенкам (например, *«корзины мирт», «прелаты в лиловых мундирах»* и многие другие детали в описании шествия в праздник Тела Господня[3]). Сосредоточившись на визуальной стороне происходящего, Шевырёв как бы примеряет «наивное» восприятие простонародья. Это дополняется лейтмотивом устарелости форм при потере содержания, дряхлости ритуалов и их участников (*«Здесь всё изветшало»*[4], *«Все кардиналы стары ужасно»*[5]). Негативно Шевырёв воспринимает и духовенство в целом: обычно он не выделяет отдельных личностей, останавливаясь на собирательном образе, выдержанном в сатирических тонах *(«Нет ни одного порядочного лица на… монахах католических»*[6]; *«мы замечали толстых и жирных капуцинов <…> – и всё это ничего не делает!»*[7]). Папа становится олицетворением такой церкви, рассмотренной в утрированно негативных тонах – неискренней, утопающей в роскоши, пока значительная часть народа живёт в нищете. Шевырёв воспринимает папу не как главу церкви, а как

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 58.
[2] Там же. С. 118–119.
[3] Там же. С. 66.
[4] Там же. С. 65.
[5] Там же. С. 133.
[6] Там же. С. 67.
[7] Там же. С. 66.

безликую функцию, автомат или куклу (его «кукольность» и бесполезность прямо эксплицируются: *«Он похож в церемонии на куклу, а не… на наместника Петра»*[1]).

Однако автору открывается и другая сторона католицизма: искренняя народная вера, доходящая до религиозного экстаза, наиболее полно выражает как непосредственность и горячность характера итальянцев, так и их привязанность к традициям. Конечно, и изображение народной веры у Шевырёва часто окрашивается в иронические тона – если акцентируется её бездумный, «наивный» характер (например, в описании ежегодного «чуда святого Януария» в Неаполе и общенародного восторга). Тем не менее, эта бездумность никогда не оценивается только отрицательно: она – воплощение живого народного чувства, природной тяги к красоте и добру, не искажённой скептицизмом интеллигенции или алчностью духовенства. Все эти черты в глазах Шевырёва украшают итальянцев, являются одним из проявлений «души полуденной»: *«в этих грубых чувствах… сказывается одно чувство великое <…> чувство самоотвержения, с тою разницей, что идея отечества заменена идеею религии»*[2]). Именно вера, таким образом, становится фундаментом картины мира итальянского народа, затмевая преданность правителям, стремление к материальному благополучию и любые другие ценности.

Ещё один очевидный плюс итальянского католицизма для Шевырёва – то, как он стимулирует развитие архитектуры, живописи, церковной музыки. Шевырёв осознаёт, что итальянская культура неотделима от католицизма: средневековая монастырская книжность, развитая церковная архитектура, переосмысление библейских и евангельских сюжетов в живописи Рафаэля, Боттичелли, Микеланджело – всё это связано с религиозным мировоззрением и порождено им. Поэтому Шевырёв с трепетным уважением описывает убранство церквей, собрание Ватиканской библиотеки, создаёт подробные экфрасисы религиозной живописи (яркий пример – восторженное описание «Святой

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 66.
[2] Там же. С. 435.

Цецилии» Рафаэля[1]). Именно в творчестве итальянских художников – в «Страшном Суде» Микеланджело, «Преображении» Рафаэля, картинах Доменикино – Шевырёв видит синтез этических и эстетических ценностей, веры и искусства, к которому стремились идеалисты-любомудры. Вершина понимания веры как гармоничной силы, объединяющей нацию, достигается в сцене изображения Пасхи: всеобщее единение и духовная красота действа заставляют Шевырёва, спокойного и объективного рассказчика, перейти на взволнованный, лирически-рваный тон (*«Чудо великолепия! <…> все лица обнажены и обращены к пастырю… не так ли будет и на страшном суде! <…> Тысячи рук творят знамение креста: одно движение во всём народе»*[2]). Но и в этой сцене Шевырёв остаётся верен честности фактов: за патетичной молитвой следует жестокая драка толпы, не поделившей папские буллы об отпущении грехов[3]. Стихийность народного чувства в вопросах веры повергает Шевырёва в недоумение и толкает на печальные размышления о человеческой природе вообще; феномен итальянского католицизма сохраняет свою амбивалентность.

Национальный характер итальянцев. Двойственность отношения к итальянской религии у Шевырёва подкрепляется сложностью восприятия национального характера. Наблюдая за поведением простых итальянцев, он погружается в контекст современности, отвлекается от умозрительных построений. Он остаётся в положении наблюдателя, а не участника, но этот поток жизни эмоционально подпитывает его и даёт материал для размышлений. Именно с вопросами национального характера, сущности «полуденной души» часто связаны вопросы религии, философии, истории и искусства в путевых дневниках. Кроме того, особенности народной жизни заставляют Шевырёва анализировать политическую, социальную ситуацию в современной Италии, которую он, в целом, склонен игнорировать, акцентируя внимание на вопросах истории и культуры.

---

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 59.
[2] Там же. С. 136.
[3] Там же. С. 435.

Полнота народной жизни – с трудом и праздниками, преданиями и суевериями, одеждой и речью – создаёт живую ткань Италии, позволяет проникнуться её образом в целом и в частных проявлениях (например, в связи с локальными текстами: Шевырёв различает поведение, манеру речи, традиции населения Рима, Неаполя, Флоренции, Сорренто, Болоньи). Характерно, что объектом его интереса в основном является именно народ: крестьяне, ремесленники, торговцы, актёры, нищие. Гораздо реже (и обычно в неодобрительном ключе) он изображает духовенство, а представителей светской власти лишь обобщённо упоминает. Аристократы, чиновники, военные словно почти не существуют для него; видимо, с точки зрения романтика-славянофила Шевырёва они утратили связь с народной почвой, а значит – с сутью национального характера.

Мы уже отмечали непосредственность, лёгкость, «*весёлость*», которые очаровывают Шевырёва в итальянцах, и крайнюю импульсивность, «*грубые чувства*», которые он принимает, но не одобряет. Такой диалектический взгляд сохраняется, усложняясь к концу «Журнала первого» и поздним «Письмам». Устойчиво подчёркивается, например, такая черта итальянцев, как эстетическое чувство и врождённая любовь к красоте. Его восхищает, что простые крестьяне с любовью и вниманием относятся к украшению дома, оформлению пищи, эстетическому аспекту религиозных обрядов и праздников. Описывая бескорыстные старания крестьян при украшении сельского праздника, Шевырёв отмечает: *«Здесь видите всю роскошь природы и всего роскошного искусства <…> Простой народ… исполняет это с таким радушием»*[1]. Народное чувство красоты проявляется во множестве деталей: от неаполитанской глиняной утвари, изяществом которой восторгается Шевырёв, до слегка иронических городских зарисовок, где эстетическое начало вкрапляется в «грубый» быт (*«Из колбасы и окороков трудно… выдумать изящнее украшения, а римляне ухитряются»*[2]). При этом эстетическое чувство соотносится с этикой: с добром и духовной свободой. Это умозаключение часто наталкивает Шевырёва на сравнение итальянской

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 144.
[2] Там же. С. 135.

современности с русской, на мысли о трагедии крепостного права, которое фактически лишает русского крестьянина свободного времени, а значит – и эмоционально-духовной потребности в красоте: *«русский мужик – раб, а раб не знает наслаждения изящным. Изящное вкушается душою свободной»*[1]. Однако социальный акцент возникает и применительно к итальянцам: Шевырёва живо затрагивает проблема отношений народа и власти; одна из иллюстраций этого «противостояния» – гибель цветочных ковров, которые крестьяне выложили в честь праздника, под ногами *«монахов и попов»*: *«не так ли попирают они и все благие чувства, всё прекрасное в народе италианском?»*[2]. Решает он эту проблему весьма смело, в духе романтического бунта; он полностью на стороне народа и считает, что его материальная и духовная бедность вызвана именно произволом власти и духовенства.

Помимо аспекта отношений народа с властью и духовенством, социальная проблематика встраивается в ряд разбросанных эпизодов, показывающих бедственное положение итальянских крестьян. Шевырёв редко говорит об этом в открытую, чаще отстранённо фиксируя факты, обращаясь к статистике, но за этой отстранённостью видны сочувствие и душевная боль (*«В Венеции <…> 60000 вовсе нищие. Всё это благодаря Австр<ийскому> правит<ельству>, которое ненавидит Венецию»*[3]). С горечью Шевырёв фиксирует последствия подобной политики: невежество, нищету и попрошайничество (массовое явление в Италии XIX в., отражённое многими русскими авторами; Шевырёв даже его особенности связывает с национальными и местными чертами – например, составляет сравнительную характеристику нищих Рима и Неаполя[4]). Однако автор-любомудр не склонен оправдывать такое положение только давлением извне: его отталкивает лень и нечистоплотность простонародья, высокий уровень преступности (о попрошайках Капуи: *«Здесь просят не от недостатка <…>, а от привычки, лени и низости характера»*[5]). Последний аспект, впрочем,

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 146.
[2] Там же. С. 88.
[3] Там же. С. 57.
[4] Там же. С. 77.
[5] Там же. С. 74.

вызывает у него противоречивые чувства: так, Шевырёва потрясает казнь разбойника из Альбано, который видится ему образцом мужества и силы духа, несмотря на своё ремесло[1].

Также Шевырёв отмечает в итальянцах (особенно селянах) искренность и лёгкость характера, гостеприимство, некоторое пренебрежение материальным благополучием. Тем не менее, с этим парадоксально сочетается и стремление к выгоде, характерное для итальянской культуры плутовское начало («*Страсть к деньгам, общий грех целой Европы, всего сильнее обнаруживается в Италии*»[2]). Народное сознание при этом неизменно высмеивает жадность, считая её пороком (яркий пример – римский анекдот о скупом отце-флорентийце[3]). Другая яркая итальянская черта в записях Шевырёва – восприимчивость итальянцев, их живое соучастие и трогательно-наивная вера, уже отмеченная выше. «Наивное», чистосердечное восприятие, сопровождаемое эмоциональной экспрессией, проявляется в связи не только с религиозными обрядами и празднествами, но и с искусством (об уличных чтениях: *«Они приемлют большое участие в страданиях и подвигах героя, и когда ему судьба или лира противятся, то бранятся скверными словами»*[4]). Подобным эпизодам часто сопутствует скрытая ирония (особенно это касается бесчисленных религиозных легенд и преданий о местных святых), но Шевырёв не прекращает с интересом фиксировать их («*Тут была темница Св. Павла, показывают два камня: один, который давали Св. Павлу вместо хлеба: другой, который привязывали к шее христиан, кидаемых в Тибр*»[5]). Та же наивность и открытость восприятия характеризуют итальянцев из народа, которых Шевырёв выделяет отдельно, указывая имена и создавая краткие портреты, – юродивого Иеронима[6], крестьянку Нунциолу[7]. Реализуясь в массовых сценах, эти черты иногда доводятся до апогея, переходя в горячность темперамента и разрушительные страсти (яркий пример – отмеченная выше драка

[1] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 140.
[2] Там же. С. 54.
[3] Там же. С. 143.
[4] Там же. С. 101.
[5] Там же. С. 134.
[6] Там же. С. 92.
[7] Там же. С. 100.

за папские буллы). В этом Шевырёв не противоречит романтическим стереотипам о «южном» характере, бросающемся в крайности как любви, так и ненависти (*«Где чаще сверкали кинжалы, как не в Италии?»*[1]). Так, он уделяет особое внимание травле быков – джиостре, – а также нескольким историям об убийствах, вызванных местью или ревностью.

Высшей же формой воплощения итальянского народного духа Шевырёв делает римский карнавал, которому посвящает отдельное письмо. В нём он восстанавливает хронологию карнавала по дням и видам увеселений, демонстрируя свой талант создавать яркие эпизодические сценки[2]. Главный акцент ставится на образе праздничной толпы – стихийного единения в общем порыве, карнавального переворачивания официозного хода жизни, который затем возвращается, как ни в чём не бывало *(«заутра – Рим снова отрезвился, снова воспринял свою прежнюю важность <…> так незаметен сей переход от буйства к покою»*[3]). Бурные итальянские страсти, народная стихийность на несколько дней высвобождаются из-под гнёта догматов; это подчёркивают мотивы огня, движения, радостного безумия *(«Вдоль всего Корсо, <…> по обеим сторонам разливается живой, бегучий огонь»*[4]). Маскарадные костюмы, шуточные бои, конные бега, забрасывание мукой и конфетами – всё это, в глазах Шевырёва, обладает глубоким смыслом для всей нации, позволяет ей прикоснуться к своей изначальной природе – к языческим верованиям древних римлян. При ритуальном единении особенно важен личный контакт, соприкосновение с окружающим миром, которое облегчается всеобщей анонимностью и равенством («*Бедный веселится точно так же, как и богатый»*[5]; *«Здесь мало видеть красавицу, – надо закидать её цветами; мало говорить с приятелем, – надо забросать его мелом и выпачкать»*[6]). Впрочем, в этом отношении итальянцы тоже легко преступают

[1] Шевырёв С. П. Письмо второе // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 434.
[2] Шевырёв С.П. Римский карнавал в 1830. Письмо 4-е // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 438.
[3] Там же. С. 441.
[4] Там же. С. 440.
[5] Там же. С. 442.
[6] Там же. С. 441.

черту: разнузданность будит и природную жадность, жестокость, и нередко карнавал превращается в *«поприще интриг»*[1].

В заключение можно сказать, что образ Италии в травелогах Шевырёва уникален на фоне итальянского текста других любомудров. Побывав в Италии лично, проведя там несколько лет и попытавшись глубоко постичь эту страну, он создал её аналитическое изображение, в котором объективность сочетается с личностной интенцией. Это проявляется не только в том, что дневники и письма Шевырёва выстраиваются согласно его философской и эстетической концепции (идеал синтеза искусств, славянофильские соотнесения итальянской истории и культуры с мировой и русской и проч.), но и в лирическом тоне. Лиризм и душевность в отношении к Италии и России, тоска по Родине и выстраданная любовь к обоим пространствам нечасто прорываются сквозь поток фактов и рассуждений, но именно они, на наш взгляд, и формируют из разрозненных впечатлений Шевырёва единый авторский текст. Находясь в Италии, пропитываясь и «заражаясь» ею, Шевырёв пишет стихи о России, видит сны о русской зиме – и в то же время слышит в имени возлюбленной (Наталии) рифму с именем «полуденной» и «живописной» страны[2]. Осмысляя Италию в разных аспектах, в сложной диалектике достоинств и недостатков, пороков и сложностей, он осознаёт, что всё больше влюбляется в её неповторимую красоту – и, по-прежнему ощущая себя русским, живёт в вечном внутреннем разладе.

Став своего рода первым «энциклопедистом» итальянского текста в русской литературе, Шевырёв попытался совместить реальную Италию с культурно-знаковой, романтически мифологизированной – и одновременно (через пространство, время, разницу ментальностей) приблизить её к России. И – на фоне всех рациональных построений – нечего добавить к его пронзительным, поэтичным словам: *«О Италия! Как в тебе душно и сладко! Но зачем ты мне не родная? <…> Жги меня, жги душу; но твой пламень, твой поцелуй я передам России»*[3].[1]

---

[1] Шевырёв С.П. Римский карнавал в 1830. Письмо 4-е // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 442–443.

[2] Шевырёв С. П. Журнал первый // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 147.

[3] Там же. С. 150.

3.2.2 Итальянский текст в поэзии С. П. Шевырёва 1820–1840-х гг.

С. П. Шевырёв известен не только как публицист, писатель, историк литературы, но и как поэт. Поэзия Шевырёва, с одной стороны, вобрала в себя черты эпохи в целом (темы, мотивы, образы русского романтизма), с другой – отразила его собственное мировоззрение. Это относится и к итальянскому тексту, очень значимому во многих стихотворениях и чаще всего эксплицитно выраженному.

Сообразно духу времени (основная часть лирики Шевырёва создана в 1830–1840-е гг.) и парадигме мышления романтиков-любомудров, образы и мотивы Италии как реального пространства и романтического мифа (утопического земного Рая, земли искусства) занимают важное место в стихотворениях. Следует при этом учесть и биографический контекст (как уже отмечалось, в 1829–1831 гг. Шевырёв совершает первую поездку в Италию, а затем возвращается туда ещё как минимум дважды, навсегда покорённый итальянской культурой), и контекст идейный. Важно, что раннее творчество Шевырёва строится в соответствии с линией, общей для всех любомудров: это романтизм с его традиционным двоемирием, разрывом реального и идеального, и философские поиски на художественной, эстетической почве (в основном перекликающиеся с концепцией Шеллинга)[2]. У Шевырёва эти черты дополняются ярко выраженной гражданственностью (или, скорее, экстатическим патриотизмом в духе поэтов-декабристов), а также явным культуроцентризмом. Последнее подтверждает его преклонение перед античными авторами и культурой Ренессанса, всесторонняя образованность и начитанность, интерес к архитектуре и живописи. Всё это очевидно в путевых дневниках Шевырёва, как и, впрочем, любовь к России, стремление отыскать её историческое предназначение. Можно предположить, что оба эти фактора, хотя и в разных аспектах, повлияли на развившееся

---

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М. : Искусство, 1969. 302 с.

впоследствии агрессивное славянофильство Шевырёва и его отказ от философски-эстетической системы любомудрия.

Стихотворения с темами, образами и мотивами Италии, являющиеся предметом нашего интереса, написаны в разные периоды жизни Шевырёва, однако большая их часть приходится на раннее творчество – пору первых путешествий по Италии, любомудрия и романтического мировоззрения. В духе этого мировоззрения, на наш взгляд, и строится образ Италии в его лирике – даже более поздней, например, 1840 г. (стихотворение «Мадонна»). Однако итальянский текст, при всей своей статичности, проходит определённую эволюцию, взаимодействуя со смыслами поэзии Шевырёва в целом. С точки зрения М. Аронсона, в поэтическом творчестве Шевырёва можно выделить три периода: «первый период охватывает годы творчества с 1821 по 1824 <…> второй период, самый важный… для Шевырёва, – это его поэтическая работа 1825 – 1831 годов, и третий – вся работа… после 1831 года. Этот последний период <…>, за редкими исключениями, являет картину полного падения его поэтического дарования»[1]. Мы склонны не согласиться с категоричным мнением исследователя о «падении дарования» Шевырёва, произошедшем после 1831 г.; вероятно, целесообразнее говорить об изменениях в мировосприятии, повлиявших на стихотворные тексты. В современном литературоведении сформировался взгляд на лирику Шевырёва как на сложную творческую систему, разнообразную в жанровом и стилевом планах и внёсшую заметный вклад в развитие русской философской поэзии[2]. В поздней лирике Шевырёв, с одной стороны, начинает воспринимать Италию более «эмпирически», реалистично, отходя от абстрактной шеллингианской философии. Об этом свидетельствует, например, стихотворение 1859 г. «К Италии», посвящённое деятельности Гарибальди, войне с Австрией и движению Рисорджименто, завершившемуся политическим объединением Италии. Стихотворение полно гражданских мотивов вольности, образов

[1] Аронсон М. Поэзия С. П. Шевырёва // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. XVI–XVII.

[2] См. по: Федорова О. А. Эстетическое и поэтическое своеобразие философской лирики С.П. Шевырёва: автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01. Абакан, 2010. 22 с.

«сброшенных цепей», «просвещенья народов», «свободы» как *«дара Господа»*[1]. Для поэта Италия является уже не столько философемой или неделимым феноменом, близким абстрактным категориям Идеала и Красоты, сколько объективно существующим пространством, частью истории.

С другой стороны, образ Италии в лирике зрелого Шевырёва чаще вступает в диалог с образом России, что отражает усиливающиеся славянофильские настроения[2]. Выстраиваемые им связи при этом касаются не только эстетического, литературного контекста, но и историко-политической ситуации. Так, «Послание к А. С. Пушкину» (1830) написано в Риме, и размышления о *«Поэте»* как *«избраннике божества»* и *«колоколе во славу россиян»*[3] явно не случайно для Шевырёва были вдохновлены именно Вечным городом – культурным сердцем Европы, во многом обусловившем существование европейской поэзии вообще. Шутливое послание «К Г<оголю> (при поднесении ему от друзей нарисованной сценической маски в Риме, в день его рожденья)» (1839)[4], рассмотренное ниже, преследует иные задачи и выдержано в иной тональности, но тоже свидетельствует о постоянном диалоге русской и итальянской культур в сознании Шевырёва. Важно, что во время последней поездки Шевырёва в Италию в России было отменено крепостное право. Зрелый Шевырёв-славянофил не мог проигнорировать это событие, созерцая скульптуру на вилле Боргезе или природу острова Искья (как поступал, например, в путевых дневниках 1829–1831 гг., почти полностью изолируясь от внутренних политических проблем): во Флоренции он пишет стихотворения «19 февраля» и «Отклик» (1861). Риторическое прославление *«свободы – божьего плода»*[5] сочетается в них, впрочем, с верноподданическим восхищением действиями власти. Завершённый и целостный образ Италии, характерный для текстов 1830-х гг. («К Риму»,

---

[1] Шевырёв С. П. К Италии // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 195.

[2] Об этом см. по: Ратников К.В. Особенности славянофильства и западничества в интерпретации С.П. Шевырёва // Русская литература и журналистика в движении времени. 2016. № 2. С. 46–60.

[3] Шевырёв С. П. Послание к А. С. Пушкину // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 86–87.

[4] Шевырёв С. П. К Г<оголю>… // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 180.

[5] Шевырёв С. П. Стихотворения ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 197.

«Форум», «Ода Горация последняя» и др.), здесь отсутствует, уступая место противопоставлению *«родины»* и *«чужбины»* (конечно, с определёнными ценностными акцентами: само слово «чужбина» имеет негативные коннотации чуждости, тоски по родному пространству).

Тем не менее, Шевырёв и в ранней лирике не был склонен к эскапизму, к побегу в Италию как в утопический рай, в отличие, например, от Веневитинова. Даже в юношеском лирико-драматическом произведении «Портреты живописцев» (1825–1826) итальянское искусство становится предметом восхищения, но не заставляет лирического героя забыть о земной жизни или почувствовать отвращение к ней. И уже в первом итальянском путешествии Шевырёва не покидают мысли о России, её историческом пути, проблемах её словесности (см. раздел о прозаических травелогах). Россия остаётся для него Домом, тогда как Италия – прекрасной, но всё же «чужбиной» (ёмкое четверостишие «Италии» (1830): *«Лобзай и жги и жми меня к устам, / Италия! – в пылу очарованья: / Не изменю, – России передам / Твои огнём горящие лобзанья»*[1]). Мотив вечной, почти супружеской верности (которая, однако, не исключает критики и скептической оценки многих российских реалий) всегда сопутствует образу Родины у Шевырёва: и Италия, и Россия персонифицируются в образах женщин.[2]

Кроме этой закономерности, необходимо указать на ещё одну общую черту всех «итальянских» (в биографическом или художественном плане) стихотворений Шевырёва – зависимость их количества от его поездок. Очевидно, что итальянский текст активизировался в его творчестве «точечно», и особенно интенсивно – во время пребывания в Италии (Приложение А, таблица А.2). Всю лирику Шевырёва, посвящённую Италии или связанную с ней, можно осмыслять как единую художественную систему. Ниже мы попытаемся выделить специфику итальянских тем, образов и мотивов в его поэзии, не акцентируя деление на периоды, но сосредоточившись на том, что сближало Шевырёва-лирика

[1] Шевырёв С. П. Италии // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 86.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

с любомудрами (т.е. в основном – на текстах 1820–1830-х гг., когда он ещё не отошёл от их художественно-философской системы). Эволюционный аспект, возможно, будет разрабатываться в дальнейшем, при углублении исследования.

Поэзия, конечно, больше располагала к возвышению образа, удалению его от эмпирической реальности и быта, чем фактографические, очерковые дневники. Поэтому, с одной стороны, в лирике Шевырёва Италия представлена не столь оригинально и разносторонне, как в его прозе: он часто пользуется романтическими клише и устойчивыми образами, которые легко найти у любого русского поэта той эпохи. Такие атрибуты Италии, как духовная и физическая красота, искусство, могущество ушедшей Римской империи, окружаются в его стихах высоким ореолом, превозносятся с помощью романтической риторики, одической образности, старославянизмов (например, первая строфа раннего стихотворения «Стансы Риму» (1829): *«По **лествице** торжественной веков / Ты к славе шёл, **о древний град свободы**! / Ты путь **свершил** при звоне тех оков, / Которыми опутывал народы. / Всё вслед тебе, покорное, текло, / И тучами ты скрыл во мгле эфирной / **Перунами сверкавшее чело**, / Венчанное **короною** всемирной»*[1]). Однако, с другой стороны, именно в лирике Шевырёва Италия предстаёт скорее как единый феномен, часть культурного сознания поэта, а не как набор разрозненных эмпирических впечатлений. Их не нужно приводить в систему: они *уже* в ней содержатся и вызывают определённую гамму чувств и мыслей. Благодаря этому образ часто окрашивается личностной интенцией, а за высокой лексикой вдруг открывается восторг или скорбь лирического героя (как, например, в завершении «Сонета (итальянским размером)» (1831): *«И долго ли мне жить без двойника, / Как винограду падать без опоры?»*[2]; итальянские мотивы вплетаются в осмысление экзистенциальной проблемы одиночества).

[1] Шевырёв С. П. Стансы Риму // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 80.

[2] Шевырёв С. П. Сонет (итальянским размером) // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 148.

Один из главных признаков Италии как феномена – древность, связь с культурным наследием прошлого[1]. Часто это связано с образом Рима и, соответственно, коннотациями мировой власти, государственного могущества ценой завоеваний и тирании. У лирического героя это вызывает двойственную оценку. С одной стороны, историческая преемственность восхищает его, в Италии он заворожён ходом времени – отсюда множество вариаций на эту тему. С другой стороны, романтическое преклонение перед свободой мешает сполна восхититься имперским величием Рима, его державным и жестоким прошлым; это ставит лирического героя перед своеобразной дилеммой. Так, первое из стихотворений «Стансы Риму», как было сказано, начинается в высоком, торжественном тоне, но уже в нём заметна амбивалентность (*«град свободы»* совершает путь *«при звоне оков»*). Рим, по законам оды, персонифицируется: у него есть *«глава», «пяты», «следы»*; он назван *«гигантом»*, его *«чело» – «перунами сверкавшее»* (как у бога Юпитера). При этом «громоздкий», «каменный» образ (Рим обретает скорее форму изваяния, чем живого тела) оказывается не статичным: лирический сюжет – его восхождение по *«лествице веков»* и низвержение с неё. Как и всё в мире, *«гигант»* подчинён ходу истории, закону изменений; утратив могущество и неуязвимость, он на какое-то время теряет и свою грозную красоту, становится отвратительным: *«Рассыпалась, слетев с главы твоей, / На мелкие венцы корона власти… / Так новый рой плодится малых* ***змей / От аспида****, разбитого на части»*[2]. Отметим, что Шевырёв и здесь верен своему историзму: он в поэтической форме пересказывает реальные события (после распада Римской империи на территории Европы выросли королевства германских племён). При этом оценка событий – однозначно негативная: в духе гражданской лирики любая абсолютная власть воспринимается как зло.

Тем не менее, в третьей строфе оценка образа вновь усложняется: хотя от разбитого колосса остались лишь части, *«путь торжеств ещё не истреблён»*.

---

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Шевырёв С. П. Стансы Риму // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 80.

От разрушенной власти перед лицом вечности остаётся нечто другое (*«И Колосей, и мрачный Пантеон, / И храм Петра стоят перед веками»*[1]). Культура, таким образом (причём именно монументальная архитектура: вспомним восторг Шевырёва перед Колизеем и собором Святого Петра), оказывается долговечнее всех империй и правителей. Лишь благодаря искусству *«потоп изменений»* не смывает *«шествия великого следы»* – иначе говоря, происходит чудо: что-то в мире ***всегда остаётся прежним***. В финале стихотворения Рим как бы заключает договор с вечностью, становится её частью: *«С тобой времён условившийся гений…»*.

Аналогичный ход времени в сложном взаимодействии статики и динамики фиксируется в стихотворении «К Риму»; Шевырёв ещё раз прочитывает образ Италии через мотивы древности и власти, персонифицируя её в «вечном городе». Рим – вновь *«веками полный»*[2], хотя и в другой лирической ситуации: в центре грозы, бури (можно предположить, что это – новое воплощение разрушительного *«потопа изменений»*). *«Гром небесный»* на этот раз попадает во *«дворцы и храмы»* (отметим ещё раз роль архитектуры), но творцом этого грома, как ни парадоксально, сам Рим и оказывается (причём с точки зрения лирического героя: *«Тогда **я мню**, что это ты гремишь»*[3]). Так укрепляется ещё одна линия связи с древнеримской культурой – мифологическая (Рим опять соотносится с верховным божеством, Юпитером). В мифологическом ключе олицетворяется и само время, над которым Рим одерживает победу (*«И громом тем Сатурна устрашаешь»*; в древнеримском пантеоне Сатурн соответствует греческому Кроносу). Римское наследие, таким образом, оказывается сильнее не только политических или культурных, но и природных, космических потрясений.

Тот же космический аспект, мирозиждительный статус Рима утверждается в стихотворении, примыкающем по тематике к первым двум, – «Форум» (1830).[4] С падением Рима буквально рушится мир: ***«Распаялись связи мира,** / Древний*

---

[1] Шевырёв С. П. Стансы Риму // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 80.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

Форум пал во прах»[1]. Величие Древнего Рима получает конкретное воплощение – Форум, который, как и Рим в целом, персонифицируется в образе мёртвого тела. Важно при этом и физическое начало (Италия у Шевырёва вообще сопрягается с материей, семантикой каменного), и мотив смерти: вечность связана со статикой, холодом, застывшим в веках состоянием. Это напоминает о негативном отношении Шевырёва к итальянской скульптуре. Рим в лирике Шевырёва – не только памятник величию прошлого, но и своего рода огромное кладбище: *«Тяжко возлегла порфира / На его* [Форума. – Ю. П.] *святых* ***костях****», «Вскрылись веча там и там, /* ***Порознь кинутые члены****»*[2]. Отметим, что «тело» погибшего Форума не просто мертво, но растерзано на части, лишено достойного «погребения». То, что этим частям уподоблены именно веча – места, где выражалось общественное мнение, самые яркие знаки Римской республики, – вводит новую тему, важную для итальянского текста Шевырёва. Это аспект гражданского наследия Рима – свободолюбия, представлений о человеческом праве. Он связан, конечно, скорее с республикой, чем с империей (в травелогах Шевырёва очевидно, что именно республика тогда воплощала для него идеал общественного устройства); вероятно, поэтому объектом особого интереса становится римский Форум. Но в тексте прославление свободы отступает на второй план перед констатацией её смерти: развалины Форума – знак того, что гражданская вольность и власть достойного большинства остались в прошлом. Настоящее на этом «кладбище» более чем безрадостно: *«По заброшенной пустыне / Псы гуляют да рабы»*[3]. Слово «псы» создаёт игру смыслов: речь может идти о животных или о низких людях, недостойных собственной истории. Финал стихотворения укрепляет в этой мысли: *«Так прияли ж от отцов / Благороднейшую кровь / Угнетённые потомки!»*[4] Шевырёв, ориентируясь на гражданскую лирику поэтов-декабристов, включает в текст слабо завуалированный политический подтекст: раздробленность и политическую

[1] Шевырёв С. П. Форум // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 84.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Там же.

зависимость Италии то от Австрии, то от Наполеона, ещё ранее – от Испании. Однако важнее для него историософский смысл: лирического героя печалит несоответствие великого прошлого и суетного, слабого настоящего.

Особенно ярко это выражено в стихотворении «Ода Горация последняя» (1830)[1]. Интересен подзаголовок текста – своеобразная мистификация: Шевырёв представляет его как шестнадцатую оду из IV книги Горация, тогда как в ней всего пятнадцать стихотворений[2]. Это может указывать как на преклонение перед древнеримским литературным наследием, так и на смелую убеждённость в том, что он, автор, способен выразить точку зрения античного поэта в наши дни (см. иронический комментарий Шевырёва по этому поводу из письма к Дельвигу в Приложении А, таблице А.2). На наш взгляд, Шевырёв как бы отправляет читателю зашифрованное послание: живи Гораций в наш неблагополучный век, он написал бы именно такую оду, причём сделал бы её *последней*. Возникающий в подтексте мотив творческого упадка дополняется открытой темой упадка Италии. Стихотворение выдержано в форме диалога: лирическое «я» (не названное и никак не охарактеризованное) обращается к реке Тибру. Природный объект (римская река и одна из главных водных артерий Италии), таким образом, персонифицируется, как уже происходило с самим Римом и Форумом. Если вспомнить, сколько философских умозаключений Шевырёв выводил из красоты итальянских пейзажей в своих травелогах, такой высокий статус природного объекта видится закономерным. Более того, Тибр наделяется речью и личностной позицией – его волнует состояние современной Италии, несмотря на неискоренимую любовь к ней и её народу: он несёт в океан «грехи» римлян, но к римлянам относится местоимение «мои». Шевырёв вновь обращается к традициям оды и к обличительной, риторической лирике поэтов-декабристов (Рылеева, А. Одоевского и др.): Тибр, давая себе развёрнутую характеристику,

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Гораций Флакк Квинт. Оды. Эподы. Сатиры. Послания / Квинт Гораций Флакк. М. : Художественная литература, 1970. 478 с.

зовёт себя *«последним гражданином»*[1]. Возникает мотив жертвы, которую необходимо принести для «выздоровления» больной страны (в данном случае – больной разобщённостью и чужеземным господством): *«Себя несу **на жертву** я один / Целению и здравию отчизны»*[2]. Характерно, что такая жертва не связана с внешней красотой, эффектностью, величием: подчёркивается желтизна воды, первый вопрос к реке – *«Что грязен, Тибр?»* Благодаря этому особый смысл обретает понятие *долга*, возникающее в монологе реки: истинный гражданский долг, по Шевырёву, сопряжён с трудом и «грязью», от которой требуется очищать реальность. Каждодневный и тяжкий труд Тибра усиливается практическими, хозяйственными мотивами: *«Бегу в поля, усердный их поитель»*[3]. *«Римлянин недостойный»* оказывается виновным именно в том, что забыл об этом долге, смирился с обстоятельствами ради материального комфорта; главное чувство Тибра (как олицетворённой Италии) – *«стыд»*. Поэтому важен ещё один мотив – омовения, очищения (не случайно адресат вопросов – именно река), который на протяжении текста многократно варьируется: *«не спит моя волна», «Я мою Рим, я града освятитель», «с волн моих нечистое смывает»*[4]. Мечта о свободе, об уважении к нации соотносится с мечтой о личностной, нравственной чистоте.

Кроме гражданских мотивов и философского осмысления древности, Италию в лирике Шевырёва характеризует, конечно, интерес к её культуре. Для него, как и для других любомудров, Италия прежде всего связана с эстетической сферой, красотой. Поэтому Шевырёв часто обращается к наследию эпохи Ренессанса: музыке, живописи и, в первую очередь, поэзии. При анализе травелогов мы отмечали его увлечённость Тассо (уже во время первой поездки в Италию Шевырёв пробует переводить «Освобождённый Иерусалим», пытаясь воссоздать средствами русской речи строфику и метрику оригинала). С этим связаны размышления Шевырёва об октаве: его статья «О возможности ввести итальянскую октаву в русское стихосложение» (1831) должна была обосновать

[1] Шевырёв С. П. Ода Горация последняя // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 91.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Там же.

реформу всей системы русского стиха[1]. Чтобы осознать, насколько целостно и серьёзно Шевырёв подходит к итальянской словесности, мы попытались сравнить сохранившийся отрывок перевода (фрагмент VII песни поэмы) с итальянским оригиналом (сопоставление показано в Приложении А, таблице А.3).

На наш взгляд, перевод Шевырёва близок к безукоризненному: ему удалось сохранить октаву Тассо (рифмовка AbAbAbCC) и даже (в большинстве случаев) размер стиха, а также передать содержание. Сохраняется динамичность отрывка (обилие глаголов), торжественный и боевой тон речи Клоринды, которая вдохновляет мусульман на битву, лаконичность батальной сцены. Шевырёв бережно подходит к напряжённой атмосфере этой части; как и в оригинале, удар сарацин по французам у него предвещает буря. Художественному эффекту служит и стиль; поэт намеренно «приподнимает» более нейтральный язык оригинала, прибегает к риторике и старославянизмам: *occhi* он передаёт как *очи*, а не *глаза*; *improvvisa* – как *нежданная*, а не *неожиданная*; *forte* – как *чело*, а не *лоб,* и т.д. На наш взгляд, применительно к тексту Тассо это выглядит не как поэтическая вольность, а, наоборот, как способ полнее передать впечатление от оригинала. Трансформации, которые Шевырёв допускает, как переводчик, в основном связаны с грамматическими различиями языков и не искажают содержание. Он, конечно, изменяет порядок слов *(«Per noi combatte, / Compagni, il cielo…»*[2] *– «Небо за нас сражается, / Товарищи!»*[3]), иногда – залог глаголов (*«Dall'ira sua le facce nostre intatte sono» – «И грозный гнев лиц наших не касается»*). Иногда такие изменения затрагивают ситуацию в целом (например, в финале строфы 119), однако смысл остаётся прежним. Многие находки Шевырёва можно счесть удачными и более органичными для русского языка, чем дословный перевод (напр., *«Cosi spinge le genti…»* передано торжественным *«Так воздвигает*

[1] См. по: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2000. С. 148–149.

[2] См. по: Tasso T. La Gerusalemme Liberata / Per cura di G. A. Scartazzini. Leipzig : F.A. Brockhaus, 1871. 411 p. (Biblioteca d'autori italiani; T. XII).

[3] Шевырёв С. П. Седьмая песня «Освобождённого Иерусалима» Торквато Тассо // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 177.

полчища…»[1], для нейтрального *«i Francesi»* использован высокий перифраз *«крестоносно племя»*[2]).

Такой кропотливый переводческий труд и внимание к деталям говорят о трепетном отношении Шевырёва к итальянской словесности и культуре в целом, которое, однако, сочетается со стремлением передать её средствами, органичными для русского языка[3]. Не всегда для обращения к ней Швырёв переводит с итальянского: образы и мотивы поэзии Ренессанса входят и в его собственную лирику. Ярким примером является стихотворение «Сонет (италианским размером)» (1831)[4]. Сам жанр, вынесенный в название, исторически и ассоциативно связан с культурой итальянского Возрождения; дополнительно эту связь подчёркивает подзаголовок. Именно в Италии сонет возник как твёрдая поэтическая форма, отделившись от народных песен; центральное место в поэтической системе ему подарили поэты школы «dolce stil nuovo» («сладостного нового стиля») – Гвидо Гвиницелли, Данте и др. Однако известность сонет получил благодаря Петрарке и его «Книге песен»; в эпоху позднего Возрождения и барокко он стал одной из основных поэтических форм Италии (сонеты писали в том числе и Тассо, и Микеланджело). В русской поэзии сонет несколько усложняет свою изначальную куртуазную природу: он обладает ёмким философским и психологическим содержанием, показывает развитие мысли от строфы к строфе (достаточно вспомнить сонеты Веневитинова, Пушкина – «Поэту», «Мадонна»), причём эта мысль выходит к глобальным обобщениям – за пределы любовной коллизии или пейзажной зарисовки.

В сонете Шевырёва, тем не менее, есть и любовный, и природный компонент; традиционно выдерживается и форма (из возможных типов рифмовки – французской, английской и итальянской – он выбирает именно итальянскую: AbAb AbAb cDc DcD). Два катрена канонично служат «экспозицией», фиксируют

---

[1] Шевырёв С. П. Седьмая песня «Освобождённого Иерусалима» Торквато Тассо // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 178.

[2] Там же.

[3] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[4] Там же.

статичную ситуацию; затем следует развитие лирической мысли и «ключ», или вывод, в последнем терцете. Характерно, однако, что лирический герой – не участник, а лишь наблюдатель любви (тогда как в лирике Ренессанса поэт говорил – с большей или меньшей условностью – о собственном чувстве): *«Люблю, люблю, когда в тени густой / **Чета младая предо мной мелькает** / И руку верную с верной рукой, / Кольцо в кольцо, любовно соплетает»*[1]. Чужая любовь разворачивается на фоне природы и отвечает скорее сентименталистским, чем романтическим представлениям: это тихая идиллия без трагических диссонансов, роковых событий и ярких характеров. Более того, пара вообще лишена имён и судеб, олицетворяет «поэтическую функцию» влюблённых, которые призваны только, оказавшись в поле зрения лирического героя, пробудить его размышления. Удаляясь под условную идиллическую «*сень*», влюблённые оставляют лирического героя наедине с собой: для простой любви и природной гармонии он «*чужой*». Одиночество становится очевидным в завершающих строфах, которые не случайно обрываются чередой риторических вопросов: идиллическая зарисовка оборачивается личной трагедией. Одиночество «я» в мире оказывается шире представлений о любви, обретает экзистенциальный характер (*«И долго ли мне жить **без двойника**…»*[2]). Нет явных признаков, по которым мы могли бы судить о пространстве стихотворения, однако соотнесение Италии с любовью, человеческой и природной красотой было характерно для русского романтизма и, в частности, любомудров (лирика Веневитинова, повести Одоевского и Погодина). Характерно также, что «*тоска*» и одиночество в «Сонете» связаны с холодом – по контрасту с Италией, в культурный текст которой обязательно вносилось солнце, южное тепло (*«Стою один – и в сердце жмёт тоска, / И по руке **хлад пробегает скорый**»*[3]). Сравнение, на котором строится последний вопрос, также носит «южный» характер (*«И долго ли мне жить без двойника, / **Как винограду падать без опоры**?»*[4]): чтобы передать

[1] Шевырёв С. П. Сонет (италианским размером) // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 148.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Там же.

состояние лирического героя, поэт выбирает образ не какого-либо северного растения, а прихотливого, нежного винограда, нуждающегося, как человеческое сердце, в тепле и уходе; важна и сама форма лозы, для роста которой требуется опора. Виноград и вино, как известно, являются одними из символов Италии, частью её культурного кода; сам Шевырёв в путевых дневниках постоянно упоминает живописные виноградники. Это ещё раз подтверждает, что стихотворение навеяно Италией – её атмосферой, природой, культурой Ренессанса. Однако общекультурный слой дополняется скорбными личными интонациями, поэтому теряет однозначно позитивную оценку. Двойственное осмысление итальянского текста, таким образом, сохраняется у Шевырёва не только в общественной сфере (история, государство, гражданский долг), но и в сфере личной (любовь, общение с природой, наличие или отсутствие душевной гармонии).[1]

Ещё один случай эксплицированного присутствия итальянской словесности в тексте – упоминание Гольдони в стихотворении «К Г<оголю> (при поднесении ему от друзей нарисованной сценической маски в Риме, в день его рожденья)» (1839). Шевырёв тесно общался с Гоголем, в том числе в Риме, к которому они оба были особенно привязаны[2]. Стихотворение написано на вполне реальный «случай»: Гоголь действительно стал свидетелем римского карнавала и восхитился его красочностью, всеобщим смешением и свободой (из его письма А. С. Данилевскому: «*Удивительное явление в Италии карнавал <…> Целые деревья и цветники ездят по улицам <…> Здесь всё мешается вместе. Вольность удивительная*»[3]). Связь его творчества с карнавальной культурой, смеховым началом, «переворачиванием» официальных норм (которую рассмотрел Ю. В. Манн[4]) не укрылась и от Шевырёва: в стихотворении он открыто соотносит талант Гоголя с талантом Карло Гольдони и, опосредованно, с традициями

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай : Материалы и исследования : пер. с итал. А. Ямпольской. М. : Новое литературное обозрение, 2009. 288 с.

[3] Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / ред.: Н. Ф. Бельчиков [и др.]. М., 1937–1952; 1952. Т. 11 : Письма. 1836–1841. С. 122.

[4] См. по: Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М. : Худож. лит., 1988. 413 с.

итальянской площадной комедии: *«вглядись в шутливую улыбку / И в честный вид – её* [маску. – Ю. П.] *носил Гольдони. / Она идёт к тебе»*[1]. Образ Гоголя при этом воссоздаётся с биографической точностью: он сосредоточен, устаёт *«от дум»* и в духовных поисках стремится не в Россию («*полн заветных впечатлений Рима*»), но своей творческой сущностью всегда близок ей. Шевырёв, тем не менее, видит лишь некоторые аспекты его дара: собственно смеховые (*«Не отдаётся ли в душе твоей / Далёкий, сильный, резвый,* ***добрый хохот*** */ С брегов Невы»*[2]) и сатирические, обличительные (*«И новый пир, пир Талии, задай, / Чтобы на нём весь мир захохотал, /* ***Чтобы порок от маски задрожал****»*[3]). Философские смыслы прозы Гоголя в стихотворении не затронуты, что вполне логично: как поздравительное дружеское послание, оно во многом носит игровой характер. Именно *«добрый хохот»*, обладающий созидательной силой, по Шевырёву, связывает Гоголя с итальянской культурой. Укоренившаяся в Италии со Средних веков традиция масочной комедии дель арте, уличных балаганчиков, стала воплощением демократичного, доступного для всех искусства. Некоторые черты народного театра (живая разговорная речь, бытовое пространство, курьёзные происшествия, устойчивые комические амплуа) пытался вынести на «высокую сцену» Карло Гольдони, создавший новый тип итальянской драмы. Вместе с тем он, однако, боролся против сюжетных стереотипов и грубой буффонады комедии дель арте, стремясь наполнить драму новым идейным и эстетическим потенциалом; как отмечает П. В. Луцкер, Гольдони является «реформатором итальянского комического театра, обеспечившим его переход от <…> площадной импровизированной комедии дель арте к… литературной комедии с фиксированным текстом»[4]. Шевырёв, профессионально занимавшийся историей итальянской литературы, показывает свою осведомлённость и в стихотворении (*«Он* [Гольдони. – Ю. П.] *смело выражал* ***черты народа*** */*

[1] Шевырёв С. П. К Г<оголю>… // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 181.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Луцкер П. В. Карьера Гольдони – оперного либреттиста // Искусствознание. 2012. № 1–2. С. 410.

Смешные, всюду подбирая их»[1]). Италия в поэтическом сознании Шевырёва, очевидно, ассоциировалась не только с высокой духовностью, академическим искусством, но и с совсем другим его типом – народным, карнавальным, часто близким реалистическому. Причём именно этот аспект итальянского текста соотносится с итальянским национальным характером – его живостью и весёлостью, наивностью в сочетании с плутовством, а также экспрессивностью, которая порой доходит до грубости. Именно такими предстают итальянцы в его травелогах – и в них он, как и в лирике, постоянно проводит параллели между итальянским и русским; в стихотворении не случайно эксплицируется параллель Гольдони и Гоголя *(«Ты на Руси уж начал тот же подвиг»*[2]*).* В лирику, таким образом, проникает очерковое, описательное начало прозы Шевырёва, но воспринятое всё же скорее сквозь сферу искусства, чем быта.[3]

Другое начало итальянского искусства, связанное как раз с высокой духовностью и выходящее за пределы словесности, проявляется в лирике Шевырёва при рецепции итальянского католицизма. Уже в прозе он подчёркивал его специфику – близость религиозного чувства итальянцев к чувству эстетическому, порождающую пластичность и красочность церковных праздников, обрядов, убранства. Католицизм в сознании Шевырёва постоянно смыкается с искусством – религиозной живописью, скульптурой, музыкой. По его мнению, это отражает амбивалентность итальянской религии: с одной стороны – недопустимое богатство церкви и её постоянное вмешательство в дела светской власти; с другой – искренняя вера народа. Двойственная оценка католицизма проявляется и в лирике, но заметнее всё-таки её положительный полюс – вера как наиболее явное выражение духовности, мистического тяготения к небесному миру. Это видно на примерах художественного перевода «<Из В.-Г. Ваккенродера>» («О Цецилия святая!», 1825–1826) и собственного стихотворения Шевырёва «Мадонна» (1840).

---

[1] Шевырёв С. П. К Г<оголю>… // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 181.

[2] Там же.

[3] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

В обоих стихотворениях Шевырёв затрагивает важные черты итальянского католицизма: во-первых, роль женского начала (первостепенная значимость культа Богоматери – Мадонны, – отразившаяся в итальянском искусстве, а также культов святых дев и женщин), а во-вторых, роль искусства, тесно связанного с религиозным чувством[1]. В переводе из Вакенродера это особенно очевидно. Отметим, что В.-Г. Вакенродер отличался тягой к искусству Средневековья, религиозному мистицизму и католичеству – в противоположность бюргерскому миропониманию своей эпохи; наряду с Тиком, Новалисом и др., он был одним из создателей романтического миропонимания и романтической эстетики, основанной на трансцедентальной природе искусства и центральной роли героя-творца[2]. Рецепция эстетических этюдов Вакенродера повлияла на рецепцию итальянского искусства у любомудров, которые занимались и переводом его текстов с немецкого[3]. М. Аронсон также указывает на то, что «книга его [«Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного». – Ю. П.] сыграла значительную роль в формировании эстетических взглядов русских «любомудров»[4]. Молитва лирического героя святой Цецилии, которая считалась покровительницей церковной музыки, переходит в своего рода религиозный экстаз. Слёзы лирического героя, его коленопреклонение и восторг вызваны мистическим, романтическим порывом *туда* – за грань обыденного, к духовному идеалу (*«Звук от струн твоих чудесный / **Окрыляет в мир небесный**, / Отрывает от земли»*[5]). Причём дорогой к этому идеалу становится синтез религиозного поклонения с поклонением прекрасному, музыке: подчёркивается преображающая сила искусства. Не случайно стихотворение строится на контрастных рядах образов «земного» и «небесного» миров, между которыми – лирический герой и мистический, лишённый конкретных черт образ святой

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] См. по: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб. : Азбука-классика, 2001. 512 с.

[3] Турьян М. А. «Странная моя судьба…» О жизни Владимира Фёдоровича Одоевского. М., 1991. С. 144.

[4] Аронсон М. Примечания // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 217.

[5] Шевырёв С. П. О Цецилия святая! // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 20.

Цецилии. Искусство при этом понимается не только как абстракция: торжественная церковная музыка в сознании лирического героя связана и с его собственным творчеством, которое он мечтает приблизить к этому идеалу (*«Дай мне силу над сердцами, / С тайны душ покров сорви, – / **Чтоб я мог всевластным духом / Целый мир наполнить звуком** / Вдохновенья и любви»*[1]). Именно высокое искусство, связанное с верой и свободное от всего земного, способно подарить подлинное вдохновение, открыть *«тайну душ»*. *«Любовь»* понимается в том же ключе – как абсолютно чистое, космическое чувство родства и гармонии с миром. Нельзя не вспомнить неоконченную повесть Одоевского «Виченцио и Цецилия», где, обратившись к тому же образу, автор изображает совсем другую коллизию: конфликт небесной любви с земной, тварной природой человека. Там религиозный экстаз и поклонение искусству (правда, не музыке, а живописи) порождают не счастье, а трагедию, тогда как у Шевырёва таких диссонансов не возникает. Здесь значима, однако, и дата создания текста: перевод сделан в 1825 г., когда Степан Петрович ещё не побывал в Италии и воспринимал её в основном в ореоле романтических клише, почерпнутых из немецких сочинений. Впоследствии восприятие католицизма и церковного искусства несколько меняется.

Эти изменения очевидны в позднем стихотворении «Мадонна» (1840). В нём мистический экстаз и мотив вдохновения сменяются более глубоким, экзистенциальным осмыслением религиозного чувства[2]. Это отражает тон стихотворения – светлая печаль, навеянная скульптурным или живописным (в тексте неясно) образом Девы Марии *(«Мадонна **грустная** крестом сложила руки: / О чём же **плакать** ей, блаженной, в небесах? / О чём молиться ей – и к небу сердца звуки, / Вздыхая, воссылать **в унынии и слезах**?»*[3]*)*. Отметим, что образ Мадонны к моменту создания текста уже нёс особые смыслы в русской культуре, связываясь с нежностью, материнством, небесной красотой (как и в

[1] Шевырёв С. П. О Цецилия святая! // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 20.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[3] Шевырёв С. П. Мадонна // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 186.

итальянском искусстве). Особенно это относится к «Сикстинской Мадонне» Рафаэля: одноимённый сонет Пушкина, впечатления Гоголя и Жуковского, упоминания в прозе Погодина и Одоевского сделали это полотно символом высокого искусства как такового, божественного откровения перед творцом, уникальных духовных переживаний, связанных с эстетическим созерцанием[1].

Подобное уникальное переживание воссоздаётся и в «Мадонне» Шевырёва. Тем не менее, в нём выражен уже скорее этический, чем эстетический аспект: важно не само созерцание красоты, а истина, к постижению которой оно приводит. Скорбь Мадонны о земных грешниках вызывает у лирического героя тихую надежду на милосердие неба, сопряжённую, однако, с личной стойкостью и неотделимую от земной жизни: *«Когда б безгрешное о грешном не молилось, / Когда бы праведник за гордых не страдал, / **Давно бы уж земля под нами расступилась**»*[2]. Достойно пройти эту жизнь для повзрослевшего лирического героя теперь важнее, чем оторваться от неё в мистическом порыве, поэтому здесь, как и в «Оде Горация последней» (хотя уже без гражданских смыслов), появляются мотивы нравственного долга, служения. Этот нравственный долг понят в христианском духе: превозносится смирение и даже мученичество, «*праведнику*» противопоставляются не порочные или бесчестные, а именно «*гордые*». Гордыне, суетности, индивидуализму противостоит вечный христианский идеал – кроткое, женственное начало. Только кротость и доброта служат спасением, связываются с природной красотой (характерна бело-синяя цветовая гамма стихотворения, а также образы голубей, лилий как символов чистоты: *«Недаром **голуби в лазури неба** вьются, / Недаром **лилии белеют** по полям, / И **мысли чистые** от избранных несутся / Сквозь тьму нечистых дел к прекрасным небесам»*[3]). Такая концепция приводит лирического героя к парадоксальному, казалось бы, выводу: *«Вздыхай же и молись, и не скудей*

[1] См. по: Лебедева О. Б. В. А. Жуковский и А. В. Никитенко о Сикстинской Мадонне Рафаэля: типология экфрасиса как репрезентант эстетического сознания // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. № 46. С. 124–151.

[2] Шевырёв С. П. Мадонна // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 186.

[3] Там же.

слезами, / Источник радости, вселюбящая мать!»[1] Католический образ скорбящей Мадонны становится воплощением должного, необходимого противовеса доброты в мире – даже ценой слёз перед лицом его несовершенства. Слёзы переходят в образ рек, что возвращает нас к мотивам очищения водой, которые уже встречались у Шевырёва в связи с образом Тибра. Красота произведения искусства отступает на второй план перед его нравственной задачей – в тексте нет собственно экфрасиса, и сама красота видится в единстве с христианской истиной. В этом выразилась, с одной стороны, консервативно-дидактическая тенденция в позднем творчестве Шевырёва, с другой – его углублённое, более зрелое понимание Италии, её религии и искусства.

Таким образом, итальянский текст занимает особое место в лирике Шевырёва 1820–1840-х гг. Это связано с жизненными обстоятельствами автора и с его концепцией: Италия воспринята и осмыслена как личный опыт, как феномен философского сознания, как идеал (не только эстетический, но и этический, а в отношении Римской республики – гражданский). Особый пиетет перед итальянской культурой подчёркивают переводы (из Тассо и Вакенродера; второй выявляет восприятие Италии через немецкого автора-«посредника»). Основные доминанты итальянского образа присущи романтизму в целом (античное наследие, поэзия Ренессанса, красота природы и искусства, карнавальная культура, католический мистицизм). Тем не менее, Шевырёв вносит в традиционные элементы новые, личностные черты, создавая Италию как индивидуальное художественное пространство.[2]

[1] Шевырёв С. П. Мадонна // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 186.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

3.3 Итальянский текст в статьях и письмах И. В. Киреевского[1]

Иван Васильевич Киреевский (1806–1856) – философ, критик, общественный деятель, писатель и журналист. Хотя его имя чаще ассоциируется со славянофильством и философски-религиозными вопросами, чем с шеллингианством и романтизмом, в молодости он состоял в Обществе любомудрия и разделял его взгляды. Мировоззрение Киреевского, отразившееся в его критических и философских статьях, обозрениях, дневниках и письмах, с годами претерпело изменения, напоминающие изменения в концепциях Шевырёва и Погодина. Этот путь – от любомудрия к славянофильству, от философского просветительства к религиозным исканиям – проследил и показал Ю. В. Манн[2]. Однако мнения позднего Киреевского не противоречат в полной мере его юношеским построениям; скорее он углубил их и по-новому расставил акценты. Его идеи о мировом развитии и о месте в нём России, о роли религии в культуре, личной и общественной нравственности, о закономерностях современного литературного процесса формируют глубокую, сложившуюся концепцию (чего нельзя уверенно сказать о несколько агрессивном славянофильстве Шевырёва или романтической идеализации русской древности у Погодина).

Как любомудра, Ивана Васильевича интересовали вопросы познания, философии искусства (статьи «Речь Шеллинга», «Обозрение современного состояния литературы»), европейского и русского просвещения («Девятнадцатый век», «О русских писательницах»). Вне зависимости от жизненного этапа, эти темы остаются центральными в его сочинениях – несмотря на то, что, как заметил Ю. В. Манн, Киреевский всё дальше отходит от художественного материала и текстового анализа, углубляясь в философию и публицистику. Но «это самоограничение <…> сознательное; оно происходит из понимания Киреевским

---

[1] В разделе использованы материалы статьи соискателя: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в критическом наследии и переписке И. В. Киреевского // Имагология и компаративистика. 2017. № 7. С. 26–52.

[2] Манн Ю. В. Эстетическая эволюция И. Киреевского // Критика и эстетика / И. В. Киреевский. М., 1979. С. 7–39. (История эстетики в памятниках и документах).

общей идеологической и художественной ситуации»[1], которая требовала именно философского, логического осмысления. Можно сказать, что Киреевский сохранил главную черту любомудров – отношение к мысли и работе с ней как к чистому наслаждению, которое не привязано к материальной выгоде или политическим обстоятельствам. Как фиксирует о. Димитрий Долгушин, «Д. В. Веневитинов пишет, что истина «пленительна единственно красотою своею, обликом», но не содержанием. В философии любомудры искали, как и в поэзии, – наслаждения, а не ответа на «смысложизненные» вопросы»[2].

Тем не менее, по поздним текстам Киреевского трудно предположить, что он был близким другом Веневитинова, Погодина, Кошелева, а также совершил в юности образовательное путешествие за границу и по приезде начал издавать журнал с характерным названием «Европеец». Журнал, как и «Московский вестник», носил просветительский характер, должен был представлять художественную словесность и её критику на философском, научном фоне эпохи[3]. Однако власти увидели в «Европейце» прежде всего политическую составляющую – революционный подтекст, – и он был запрещён цензурой во время подготовки третьего выпуска. В. А. Жуковский – близкий друг матери Киреевского, А. П. Елагиной, и его самого – ходатайствовал о восстановлении журнала перед Бенкендорфом и самим царём[4], но эти попытки не увенчались успехом, что стало серьёзным ударом для Киреевского. Впрочем, он до конца жизни не прекращал писать и публиковал статьи в других изданиях (в первую очередь – в славянофильском «Москвитянине»).

Деятельность Киреевского во многом определили его происхождение и атмосфера в семье[5]. Его отец, Василий Иванович, был прекрасно образованным человеком: знал пять языков, держал большую библиотеку, писал романы и драмы.

---

[1] Манн Ю. В. Эстетическая эволюция И. Киреевского // Критика и эстетика / И. В. Киреевский. М., 1979. С. 7–39. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Долгушин Д. В., священник. В. А. Жуковский и И. В. Киреевский: Из истории религиозных исканий русского романтизма. М., 2009. С. 55. (Коммуникативные стратегии культуры).

[3] Там же. С. 67–72.

[4] Там же. С. 69.

[5] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

Как отмечает о. Д. Долгушин, многое в образе жизни Василия Ивановича напоминало «московских розенкрейцеров круга Н.И. Новикова»[1] и вообще масонов: склонность к мистицизму, алхимические опыты в самостоятельно устроенной лаборатории, ненависть к атеизму. В 1805 г. Василий Иванович женился на Авдотье Петровне Юшковой – двоюродной сестре В. А. Жуковского. В истории русской культуры она больше известна под фамилией второго мужа – А. А. Елагина, как всесторонне образованная женщина, хозяйка литературного салона в Москве, «прекрасная переводчица»[2], в том числе с итальянского. Жуковский был знаком с Авдотьей Петровной с детства, но особенно сблизился с нею в тяжёлое для обоих время – после смерти Василия Ивановича, когда развивалась трагичная история его любви к Маше Протасовой. Знаменитая «долбинская осень» 1814 г., время небывалого творческого взлёта поэта, прошла рядом с Авдотьей Петровной и её детьми (Долбино – родовое имение Киреевских), но стала лишь одним из этапов их многолетней дружбы, переписки, взаимной поддержки. Поэт не только был родственником и другом матери Ивана Васильевича, но и стал наставником её детей, лично следил за их воспитанием. Как отмечает о. Димитрий Долгушин, уже с 1814 г. «семья Киреевской становится для Жуковского «своей», а её детей он именует «наши дети»[3]. Благодаря Жуковскому Иван и Пётр Киреевские получили фундаментальные исторические и литературные знания. Это влияние не ограничилось детством: Киреевский всю жизнь поддерживал с поэтом переписку, считал его другом и наставником[4]. Реакция Жуковского была важна для него на переломных моментах – например, поэт благословил его женитьбу на Н. П. Арбеневой в 1834 г. и в дальнейшем стал для их семьи «гением-хранителем», выручавшим в житейских трудностях[5]. Однако ещё более значим аспект духовного развития и творчества: Жуковский

[1] Долгушин Д. В., священник. В. А. Жуковский и И. В. Киреевский: Из истории религиозных исканий русского романтизма. М., 2009. С. 55. (Коммуникативные стратегии культуры).

[2] Там же. С. 42.

[3] Там же. С. 38.

[4] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[5] Долгушин Д. В., священник. В. А. Жуковский и И. В. Киреевский: Из истории религиозных исканий русского романтизма. М., 2009. С. 74–75. (Коммуникативные стратегии культуры).

ещё в детстве Киреевского отметил его талант и силу мысли, что и заставило разработать программу его воспитания в юности. Это очевидно, например, в отклике Жуковского на первую опубликованную статью Киреевского «Нечто о характере поэзии Пушкина» («Московский вестник», 1828 г.), которая и принесла ему славу: *«Благословляю его обеими руками писать – умная, сочная, философическая проза. Пускай теперь работает головою и хорошенько её омеблирует – отвечаю, что у него будет прекрасный язык для мыслей»*[1]. Легко отметить, что поэта волнуют именно зачатки *«философической прозы»*, или *«языка метафизики»*, о создании которого в России так заботился Веневитинов, главный идейный вдохновитель любомудров. Тем не менее, в целом Жуковский не одобрял сближение Ивана Васильевича с «архивными юношами» и увлечение немецкой трансцедентальной философией, считая её слишком «абстрактной», не приложимой к реальной жизни и вопросам этики, а в крайних формах – даже атеистической[2].

Именно Жуковский представил Киреевскому план его заграничного путешествия, которое должно было охватить Германию, Францию, Англию, Швейцарию, Италию, Грецию и завершиться югом России. Ведущая роль отводилась Германии, в частности – Берлину как философскому и образовательному центру Европы. Однако вместо нескольких лет путешествие продлилось несколько месяцев и ограничилось Германией: эпидемия холеры, разразившаяся в России в 1830 г., заставила Ивана Васильевича вместе с братом Петром вернуться к семье. Нравственный долг был выполнен, но от поездки осталось чувство незаконченности и разочарования; несмотря на лекции Гегеля, Шлейермахера, историка Раумера, а также особенно впечатлившего географа Риттера (из писем матери: *«Один час перед его кафедрой полезнее целого года одинокого чтения»*[3]), впечатления Киреевского пронизаны скепсисом, в котором ощутима боль от утраченных возможностей. Так, характерны его ироничные отклики о Гегеле (*«Говорит он несносно, кашляет почти на каждом слове <…>*

[1] Цит. по: Манн Ю. В. Примечания // Критика и эстетика / И. В. Киреевский. М., 1979. С. 394–395.

[2] Долгушин Д. В., священник. В. А. Жуковский и И. В. Киреевский: Из истории религиозных исканий русского романтизма. М., 2009. С. 51. (Коммуникативные стратегии культуры).

[3] Киреевский И. В. Полное собрание сочинений : в 2 т. ; под ред. М. Гершензона. М., 1911. Т. 1. С. 25.

и дрожащим, плаксивым голосом едва договаривает последнюю [букву]»[1]) и о немецком театре (*«В комедии немцы хохочут каждой глупости, аплодируют каждой непристойности»*[2]). Однако эта критика не становится всеобъемлющей: Европа на тот момент ещё остаётся для Киреевского авторитетом в цивилизации и просвещении. Это показывает, в частности, то, как в его письма 1830-х гг. входит Италия – обычно имплицитно, в виде намёков, общих рассуждений или планов на дальнюю перспективу. Так, в Германии он читает итальянскую литературу, причём с однозначно позитивной оценкой (из письма матери: *«Я… читаю Ариоста и совсем утонул в его грациозном воображении, которое так же глубоко, тепло и чувственно, как итальянское небо. Тассу я также только теперь узнал цену»*[3]). Как видим, образу Италии, в соответствии с романтическим мифом о ней, сопутствует искусство, природная и эстетическая красота. Не менее значима категория *«грациозного воображения»*, которая, видимо, в сознании Киреевского была ключевой характеристикой итальянской культуры и Италии вообще. Образ *«итальянского неба»* как природного, жизненного фона, который обеспечивает душевную гармонию и вдохновение для творчества, возникает в письмах неоднократно (из другого письма матери: *«В Италию больше картин и статуй привлекает меня небо. Южное небо надобно видеть, чтобы понять и южную поэзию, и мифологию древних, и власть природы над человеком»*[4]).[5]

Кроме подобных натурфилософских размышлений, в письмах с Италией связываются собственно эстетические вопросы – например, рецепция произведений искусства, которой все любомудры уделяли много внимания. Идеальный, романтический образ «южного неба» в трактовке Киреевского вдруг оказывается весьма эмпиричным и именно поэтому сложным для восприятия: *«Это небо говорит не воображению, как северное <…>; оно чувственно прекрасно, и нужно усилие, нужно напряжение, чтобы любоваться им»*[6]. Этот

[1] Киреевский И. В. Полное собрание сочинений : в 2 т. ; под ред. М. Гершензона. М., 1911. Т. 1. С. 27.
[2] Там же. С. 29.
[3] Там же. С. 52.
[4] Там же. С. 50.
[5] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в критическом наследии и переписке И.В. Киреевского // Имагология и компаративистика. 2017. № 7. С. 26–52.
[6] Киреевский И. В. Полное собрание сочинений : в 2 т. ; под ред. М. Гершензона. М., 1911. Т. 1. С. 50.

парадоксальный вывод важен для итальянского текста в целом: природная, пластическая красота, существующая как данность, оказывается для интеллекта современного человека менее постижимой, чем абстрактные философские конструкции. То же самое отражается в ситуации с восприятием и оценкой «Мадонны» Рафаэля, которую Киреевский созерцал в Дрезденской галерее. С одной стороны – восторженное письмо брату Петру, где его впечатления сродни *«распространению души»* Жуковского (*«[Мадонна] мне крепко понравилась или, лучше сказать, посердечилась <…> Эта Мадонна объяснила мне, что понять её красоту можно только одним чувством: чувством братской любви <…> Это была первая картина, которую сердце поняло без посредства воображения»*[1]). С другой стороны – отклик о той же самой картине (и попутно – о работе Корреджо) в письме матери: *«Рафаэлевой Мадонны я не понял, в Корреджиевой Магдалине <…> не мог найти ничего нового»*[2]). Невозможно сказать наверняка, чем, кроме смены настроения, был вызван такой контраст и в каком из писем автор лукавит, но мы предполагаем, что это демонстрирует ту специфическую сложность в рецепции и осмыслении, которую итальянское искусство представляет для рационалистического сознания. Оценка картины «мерцает», поскольку разум не готов к её постижению, привык работать не «*сердцем*», а «*воображением*», умозрительными конструкциями. Живая красота, пробуждающая душу и связанная с истиной, а также её интуитивное постижение «сердцем» – вот с чем соотносится шедевр Рафаэля и (опосредованно) итальянское искусство в целом. Такое противопоставление «сердца» (как интуитивного, непосредственного познания, связанного с красотой и этикой) и «воображения» (как познания абстрактного, рационалистического, «мёртвого») сохранится и в статьях Киреевского, включая поздние работы. С той же антитезой связаны его оппозиции «Россия – Европа», «западное (ложное) просвещение – русское (истинное)», «католицизм (ложная религия, выродившаяся в мёртвую догму) – православие (истинная религия, которая коренится в народной жизни и собирает

[1] Киреевский И. В. Полное собрание сочинений : в 2 т. ; под ред. М. Гершензона. М., 1911. Т. 2. С. 219.
[2] Киреевский И. В. Полное собрание сочинений : в 2 т. ; под ред. М. Гершензона. М., 1911. Т. 1. С. 39.

нацию в духовное целое)». Как мы увидим в дальнейшем, Италия в концепции Киреевского постоянно колеблется между этими полюсами. В социально-историческом, объективном аспекте она принадлежит Европе, рассудочной западной цивилизации, но в аспекте эстетики и сопряжённого с ней «живого познания» красоты оказывается ближе к России (а значит, в понимании автора, к истине).

Итальянский текст в критическом наследии Киреевского – достаточно сложная проблема. Хотя Италия как реальное пространство осталась для него «утраченной возможностью», не воплощённой мечтой, это не перечеркнуло её роли в текстах статей. Но отсутствие реального, жизненного контакта продиктовало и особенности прочтения Италии Киреевским. Во-первых, итальянский текст составляет незначительную часть его наследия и часто вычленяется с трудом (вероятно, поэтому до сих пор не стал предметом специального изучения). Италия остаётся на периферии внимания Киреевского и как географическое, историческое, социальное целое (европейское государство), и как культурный феномен. Она либо включается в более широкий европейский контекст (трактуется как часть западной цивилизации, причём часть, которая уже давно не определяет пути развития человечества), либо уступает место Германии, Англии и Франции. Это обусловлено как культурным, научным, общественно-политическим фоном эпохи, так и опытом автора – жизненным и читательским. Аналогичные приоритеты наблюдаются и у других любомудров (кроме Шевырёва), но у Киреевского они усугубляются ещё и типом текстов: в критических и публицистических статьях русского автора Италия по понятным причинам фигурирует меньше, чем в художественной словесности.

Во-вторых, если Италия и входит в кругозор автора, то в основном – на правах элемента сравнения[1]. Обычно это происходит при осмыслении проблем России, к которым в итоге сводится содержание почти всех работ Киреевского. Так, русская литература может соотноситься с итальянской и европейской; то же происходит с русским и итальянским типами мышления, религии, государственного устройства, исторического пути. В других случаях Италия по

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в критическом наследии и переписке И.В. Киреевского // Имагология и компаративистика. 2017. № 7. С. 26–52.

той же модели сравнивается с Германией, Англией и даже США (например, в статье «Обозрение современного состояния литературы»). На наш взгляд, эта особенность – одного корня с введением «автора-посредника», которое наблюдается у Павлова и Погодина: любомудрам обычно проще осмыслить Италию как бы «издали», по аналогии с чем-то третьим; погружение в её историю и культуру как в самостоятельную ценность для них пока не является необходимостью.

В-третьих, Киреевский снимает или сводит к минимуму почти все романтические клише, связанные с Италией в русском сознании. В её образе остаются некоторые элементы идеализации (особенно это заметно в части статьи «О русских писательницах», где Киреевский поэтично превозносит Зинаиду Волконскую и пытается объяснить её отъезд из России), но они отходят на второй план, уступая трезвой, объективной оценке. Киреевский воспринимает Италию, как и всю европейскую цивилизацию, критически, в системе плюсов и минусов. Он сохраняет многие константы образа Италии, разработанные русской мыслью: роль искусства в её развитии (прежде всего живописи, архитектуры и поэзии), особую значимость эпох Древнего Рима и Ренессанса, представления о южной природе и национальном характере (например, в «Обозрении современного состояния литературы» прямолинейно упомянута свойственная «итальянской неге» лень, в других статьях прочитывается итальянская экспрессивность). В статьях «Девятнадцатый век», «В ответ А.С. Хомякову», где Киреевский размышляет о европейском и русском просвещении, о месте России в истории человечества, одной из важнейших констант становится итальянский католицизм. Киреевский прочитывает религию как фундамент итальянской культуры, затрагивает мощное влияние церкви на светскую власть и общественную жизнь в Средневековье и последствия этого влияния в современном европейском сознании. Лейтмотивом статей, конечно, становится и сопоставление католицизма и православия как двух типов мышления и познания мира.

На наш взгляд, можно говорить о двух главных линиях, в которых развивается итальянский текст Киреевского[1]. Условно мы обозначили их как

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в критическом наследии и переписке И.В. Киреевского // Имагология и компаративистика. 2017. № 7. С. 26–52.

эстетическую и ***историософскую***: в первой Италия раскрывается в аспектах культуры, искусства, традиционной категории красоты; во второй – как государство с собственной историей, нация с собственным типом сознания, часть Европы. Линия Италии как факта ***эмпирической*** реальности, представленного чем-то конкретным и жизненным, в статьях отсутствует: Италия существует лишь в сознании Киреевского-мыслителя, не становясь материалом художественной проработки.

Рассмотрим первую линию. Итальянский текст в ***эстетическом*** аспекте возникает уже в упомянутой статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» (1828), открывшей славу Киреевского-критика. Он рассматривает творчество Пушкина как развивающееся явление, разделяя его на три периода (в этом можно увидеть отголоски идеалистической триады Гегеля: тезис – антитезис – синтез). Статья стала важным этапом в осмыслении Пушкина русской критикой: Киреевский заявляет о необходимости подлинного анализа его произведений вместо субъективного восторга (*«Отчего лучшие его произведения остаются неразобранными, а вместо разборов и суждений слышим мы одни пустые восклицания: «Пушкин поэт! Пушкин истинный поэт! «Онегин» поэма превосходная!»*[1]). Киреевский пытается определить специфику пушкинского таланта и, с одной стороны, вписать его в контекст европейской литературы, с другой – в контекст русской духовной жизни: по мысли Киреевского, в зрелых произведениях («Цыганах», «Евгении Онегине», «Борисе Годунове») Пушкин становится в полном смысле народным поэтом, воплощает своеобразие русской литературы. Однако первый, ранний период Киреевским обозначается как *«период школы итальянско-французской»*[2]. К нему автор относит поэму «Руслан и Людмила» и раннюю лирику, выделяя характерные черты миросозерцания и поэтики молодого Пушкина: *«Сладость Парни, непринуждённое и лёгкое остроумие, нежность, чистота отделки, свойственные характеру французской поэзии вообще, соединились здесь с роскошью, с изобилием жизни и свободою*

[1] Киреевский И. В. Нечто о характере поэзии Пушкина // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 43. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Там же. С. 45.

Ариоста»[1]. Просматривается связь с эпистолярными отзывами Киреевского об Ариосто и Тассо. Критик обращается к романской поэзии как эталону «светлого», гармоничного образа мира, заключённого в изящную, легко воспринимаемую, «отделанную» форму. В его сознании французская и итальянская словесность оказываются родственными, но если влияние Парни просматривается в основном в форме (*«остроумие»*, *«чистота отделки»*), то связь с Ариосто и итальянской поэзией вписывается в содержание (*«роскошь», «изобилие жизни», «свобода»* – вспомним *«грациозное воображение»*, которым автор «Неистового Роланда» уже наделялся в письмах Киреевского). Эти особенности Киреевский раскрывает на примере «Руслана и Людмилы», где по творческой воле автора создаётся гармоничный, завершённый легендарно-сказочный мир, родственный мирам Ариосто и Тассо, доминантами которых тоже являются чудеса и рыцарские подвиги, победа добра и справедливости после авантюрных злоключений.

Важно, что для характеристики раннего Пушкина (его творческой свободы, остроумия и иронии, игрового отношения к жизни и культуре) Киреевский выбирает именно аналогию с итальянской поэзией. На этом этапе она уже осмысляется двойственно: как нечто изящное, увлекательное, светлое – но и как нечто свойственное юности поэта, склонной (хоть и в гениальных формах) к легкомыслию и подражательности. Выстраиваются две оппозиции: «итальянское – русское» (русская литература связана с итальянской, но в итоге должна обрести собственные, отличные от неё формы, подойти к которым поэт способен только в зрелости) и «итальянское – английское» (второй период – скепсиса, рефлексии и меланхолии, акцентирования авторского «Я» – Киреевский называет *«отголоском лиры Байрона»*[2]). В поздних, аналитических статьях итальянская поэзия тоже является знаком «юности человечества», ранних стадий европейской цивилизации. В эстетическом смысле, по Киреевскому, это становится своеобразным «тезисом» (внимание к внешнему, чувственному миру – разнообразному и прекрасному, – который преломляется в творческом

[1] Киреевский И. В. Нечто о характере поэзии Пушкина // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 48. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Там же. С. 46.

воображении поэта); за тезисом следует «антитезис» – разъедающая рефлексия и мрачные краски германской поэзии (английское, немецкое искусство); русская литература призвана стать «синтезом», в котором два этих начала уравновесятся и образуют новую, истинную мудрость. Характерно, что ту же завершающую, ключевую роль Киреевский отводит для России и в широком историческом плане.

Признаки итальянского наследия в русской литературе фиксируются Киреевским также в «Обозрении русской словесности 1829 года»[1] (опубликовано в альманахе «Денница» (1830) М. Максимовича). Киреевский выстраивает целостную панораму русской словесности, выделяет тенденции развития сначала поэзии, затем прозы и драмы. Перед обзором конкретных произведений 1829 г., ставших важными культурными фактами («Полтавы» Пушкина, «Моря» Жуковского, «Бала» Баратынского, лирики Веневитинова и Дельвига, XII тома «Истории государства Российского» Карамзина), он обращается к истории русской литературы в целом – вновь аналитически, выделяя три *«эпохи»* (Карамзина, Жуковского и Пушкина, который и открывает для России настоящий XIX век). Однако взгляд Киреевского на отечественную словесность скорее скептический: по его мнению, она ещё «не доросла» до самобытности и пока лишь усваивает европейское наследие (*«господствует два рода литераторов: одни следуют направлению французскому, другие немецкому»*[2]). Критик анализирует заимствования, переосмысления европейского опыта в русской литературе. Но этап восприятия чужого, по Киреевскому, закономерен и необходим: вобрав эстетический и исторический опыт всех европейских стран, Россия найдёт новый, уникальный путь развития. Её неповторимое положение подчёркивается тем, что к концу статьи Киреевский из художественного контекста всё-таки переходит в историософский (*«Судьба каждого из государств европейских зависит от совокупности всех других – судьба России зависит от одной России»*[3]).

---

[1] См. по: Еремеев А. Э. И. В. Киреевский. Литературные и философско-эстетические искания (1820–1830) ; лит. ред. Л. Н. Маляренко. Омск : ОмГПУ, 1996. 170 с.

[2] Киреевский И. В. Обозрение русской словесности 1829 года // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 68. (История эстетики в памятниках и документах).

[3] Там же. С. 79.

Закономерно, что в картину русско-европейского культурного диалога вписана и Италия. Её влияние на мировое искусство и философскую мысль, по Киреевскому, осталось в прошлом; как и другие любомудры, он отводит её «владычеству» эпохи Древнего Рима, Средних веков (частично) и Возрождения, причём в основном в сфере прекрасного (*«Италия, Испания, Германия <…>, Англия и Франция попеременно управляли судьбою европейской образованности»*[1]). Итальянская культура воспринимается как старая, растратившая внутренний потенциал; ей и Европе вообще противопоставляются «молодые народы» США и России. Тем не менее, Италии принадлежит собственная эстетическая «*школа*» (Киреевский сохраняет термин из статьи о Пушкине), которая всё ещё влияет на русскую словесность. Ей, впрочем, отводится периферийное место по сравнению с немецким, французским и (в меньшей степени) английским влиянием; о причинах этого упоминалось выше. Ведущим автором из творящих «в итальянском духе» Киреевский (что ожидаемо) считает «итальяномана» Батюшкова: *«Словесность итальянская, отражаясь в произведениях Нелединского и Батюшкова, также бросила свою краску на многоцветную радугу нашей поэзии <…> Но влияние итальянское или, лучше сказать, батюшковское, заметно у немногих наших стихотворцев. Туманский отличается между ними нежностью чувства и музыкальностью стихов <…> К той же школе принадлежат гг. Раич и Ознобишин»*[2]). Значимо, что связь с итальянским искусством вновь просматривается именно в поэзии, вне прозы и драмы (можно предположить, что этот род, по мнению Киреевского, является наиболее органичным для итальянского типа мышления). Характерен и ряд авторов: Батюшков, будучи верным обожателем итальянской культуры и переводчиком с итальянского, выделяется как центр немногочисленного круга поэтов и становится своего рода «автором-посредником», хотя и в той же языковой среде (собственно итальянское влияние заменяется на «батюшковское»). Стоит отметить, что переводчиком с итальянского был и

[1] Киреевский И. В. Обозрение русской словесности 1829 года // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 78. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Там же. С. 72.

С. Е. Раич. Киреевский сохраняет и спектр характеристик, присущих итальянской словесности («*нежность чувства*», «*музыкальность*» – скорее всего, снова подразумевается главным образом поэзия Ренессанса и недолгого последующего периода). Киреевский включает в статью и обзор русских переводов, однако среди масштабного перечня европейских авторов (Шекспир, Шиллер, Гёте, Байрон, Мур, Мицкевич и др.[1]) нет ни одного итальянца. Единственное включение итальянского текста опосредованно: упоминается анонимный перевод «Ромео и Джульетты» Шекспира, сделанный П. Плетнёвым[2]. Контекст итальянского, как в повестях Павлова, вводится только через «тройное преломление» (итальянские персонажи – английская трагедия – её русский перевод).

Такой явный недостаток переводов с итальянского, возможно, следует из относительно малой распространённости итальянского языка даже в среде дворянской интеллигенции (несмотря на атмосферу салона Волконской). Так, в повестях другого любомудра – Погодина – знание итальянского, в отличие от общеизвестного французского, расценивается как знак особой образованности. Рефлексия по поводу итальянского языка заметна в статье «О стихотворениях г. Языкова» (напечатано в «Телескопе», 1834). В ней Киреевский несколько отходит от строгой аналитичности, позволив себе восхищаться творчеством Языкова и находя для этого почти поэтические выражения: *«Эта звучная торжественность <…>, эта роскошь, этот блеск и раздолье, эта кипучесть и звонкость»*[3]. Черты поэзии Языкова, однако, в концепции Киреевского оказываются и чертами русского языка как такового: он тоже превозносится, но часть положительных качеств разделяет с итальянским (*«если язык итальянский может спорить с нашим в гармонии вообще, то… уступит ему в мужественной звучности, в великолепии и торжественности»*[4]). Отступает романтическая идеализация итальянского языка, характерная, например, для путевых заметок Волконской или травелогов Шевырёва; в этом уже ощущается славянофильская позиция Киреевского.

---

[1] Киреевский И. В. Обозрение русской словесности 1829 года // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 74–75. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Манн Ю.В. Примечания // Критика и эстетика / И. В. Киреевский. М., 1979. С. 400.

[3] Киреевский И. В. О стихотворениях г. Языкова // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 140. (История эстетики в памятниках и документах).

[4] Там же.

Проза и жизнетворческая позиция Зинаиды Волконской становятся предметом анализа Киреевского в статье «О русских писательницах» (1834). Наряду с Евдокией Ростопчиной, Елизаветой Кульман и другими представительницами дворянской интеллигенции, княгиня Волконская становится, с точки зрения Киреевского, символом новой эпохи – времени *европейского просвещения*. В других статьях, особенно более поздних, эта категория оценивается мыслителем двояко; например, одна из центральных мыслей статьи «В ответ А.С. Хомякову» – мысль о непригодности для России европейского рационализма и индивидуализма, а также католической схоластики. Тем не менее, в данном тексте *«европейское просвещение»* выступает как синоним культуры в широком смысле и освещается положительно. Особенно ценным, по мнению Киреевского, является то, что женщины, получившие право на образование, наравне с мужчинами включаются в просветительские процессы. Участие женщин в общественной и культурной жизни становится в его концепции одним из признаков просвещённого государства, который в России ещё не воплотился до конца и лишь начинает своё развитие: Киреевский признаёт, что *«в России есть женщины <…>, способные к делам прекрасным, высоким, даже героическим»*, но *«сочувствие с общественною жизнию у нас ещё ново, и оттого женщины наши <…> делают вообще меньше добра, чем в государствах более просвещённых»*[1]. Не случайно поводом к написанию статьи стало издание дамами Одессы литературного альманаха в пользу бедных.

Главная сфера, где для Киреевского выражается просвещённость нации, – культура и, в частности, художественная словесность. Не без иронии он прослеживает, как изменившаяся атмосфера в дамских салонах приводит к серьёзному прогрессу духовной жизни: *«Часто в головке, ещё не получившей права на букли, уже хранятся мысли самобытные <…>, не памятью добытые, но серьёзным размышлением или чтением»*[2]. Подобные идеи вообще характерны для любомудров: достаточно вспомнить, например, философское «Письмо к

[1] Киреевский И. В. О русских писательницах // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 123. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Там же. С. 124.

графине NN» Веневитинова или прозу Погодина, где роль носительниц и распространительниц духовной жизни достаётся именно образованным женщинам. Как и для всех любомудров, для Киреевского гносеология неизбежно связана с эстетикой, и познание порождает творчество; поэтому *«болезнь образованности», «чистилище ума»*[1] перерождается в женскую поэзию и художественную прозу. Важно и то, что меняется отношение общества к женщине-творцу: если не так давно *«со словом писательница соединялись самые неприятные понятия: пальцы в чернилах, педантство в уме и типография в сердце»*[2], то с приходом нового века в женском творчестве начинают видеть и талант, и силу духа, способную бороться со стереотипами. В статье Киреевский не называет имён, однако личности легко узнаются благодаря отсылкам к творчеству и биографии. Так, фигура Волконской освещается в рамках проблемы русского языка и национальной культуры в отечественной словесности: Киреевский отмечает произведение княгини «Славянская картина V века», написанное всё-таки по-французски. Но размышление о подобной двойственности, как и критический обзор, уступают место панегирику, написанному в нетипичных для Киреевского поэтических тонах: *«одарённая талантами самыми редкими <…>, с самого детства окружённая всем блеском искусств, <…> она казалась сама одним из счастливых изящных произведений судьбы»*[3]. Возможно, в этом сказалась близость автора к московскому салону княгини и атмосфера куртуазного поклонения ей, царящая там; заметим также, что среди текстов мадригального характера, посвящённых Волконской, есть стихотворение Киреевского. Однако более значимо то, что он эксплицирует роль Волконской как культурного *посредника* между Россией и Европой и частично возрождает смыслы посвящённой княгине лирики, где она предстаёт в образах ангела, Музы или пери, несущей свет подлинных знаний и куртуазных чувств: *«Все редкости европейской образованности, все чудеса просвещённых земель <…> всем этим она могла делиться со своими соотечественниками, ставши*

[1] Киреевский И. В. О русских писательницах // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 125. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Там же.

[3] Там же. С. 127.

прекрасною посредницею между ими и тем, что просвещённый мир имеет самого замечательного»[1]. Киреевский пока не отказывается от антитезы «Россия – просвещённый мир», характерной для западнической позиции. Тем более пессимистично звучит его вердикт, являющийся следствием жизненного выбора княгини – её отъезда; посредничество Волконской оказывается несбывшимся, подобно путешествию в Италию самого автора: *«Но это не сбылось… Италия… сделалась её вторым отечеством»*[2]. Биографический контекст Волконской вводится двумя основными элементами – прекрасным воспитанием и отъездом в Италию, который, как подчёркивает Киреевский, разрушил столько надежд.

Панегирик Италии в статье явно перекликается с панегириком Волконской – он тоже исполнен лиризма, написан с использованием ритмизации и усложнённых синтаксических конструкций: *«Кто из первых впечатлений узнал <…> мир прекрасного <…>, для того уже нет жизни без Италии, и синее итальянское небо, и воздух итальянский <…>, и итальянский язык, проникнутый всею прелестью неги и грации, и земля итальянская <…>, зачарованная созданьями гениального творчества <…> всё это становится уже не прихотью ума, но сердечною необходимостью»*[3]. Очевидно, что Киреевский, с одной стороны, использует устойчивый смысловой комплекс, сложившийся вокруг образа Италии в романтизме (синее небо, певучий язык, античные древности, жизнь как искусство), а с другой – включает итальянское пространство в контекст современности, делает его элементом непрекращающегося, актуального культурного развития. Благодаря этому отъезд Зинаиды Волконской получает принципиально иную оценку, нежели в его же лирике: уже не своего рода смерть (уход в Рай – прекрасный, но никак не связанный с жизнью Юг), а, напротив, нужный и благотворный шаг, новый этап культурного посредничества. Не случайно слова *«необходимость Италии»* Киреевский выделяет курсивом: метонимия становится целостным понятием с реальной основой, таким же, как *«европейское просвещение»* или *«чистилище ума»*. «*Необходимость Италии*»

[1] Киреевский И. В. О русских писательницах // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 127. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Там же.

[3] Там же.

превращается в ипостась необходимости культуры, ценностей духа, своего рода неуспокоенности; по мысли Киреевского, в жизненной и творческой статике эту потребность уже не удовлетворить. Здесь возможен и болезненный личный подтекст: самому Ивану Васильевичу так и не удалось воплотить этот *путь* – побывать в Италии и осмыслить её не только в качестве культурного знака.

Ещё один способ включения итальянского текста в статьи – через итальянскую литературу или через использование итальянского пространства и реалий в словесностях других стран (феномен «автора-посредника», наблюдаемый в прозе Павлова и Погодина). Этот способ востребован Киреевским меньше других: даже в литературных обзорах он склонен скорее к аналитическим обобщениям, чем к собственно критическому разбору текстов. Однако именно так Италия соотносится с живым литературным процессом России; например, во «Введении к библиографии» (1845) – вступительной заметке к библиографическому разделу журнала «Москвитянин» – Киреевский опосредованно затрагивает итальянский текст, рассуждая о народности произведений Гоголя. Ход его мысли и оценки здесь имеют уже в большей степени славянофильский характер, чем культурно-диалогические черты любомудрия (*«До сих пор мы были и находимся ещё под влиянием французов и немцев. Жизнь нашей словесности оторвана от жизни нашего народа. Но, читая Гоголя, мы понимаем возможность их соединения»*[1]). Однако контекст европейской культуры по-прежнему остаётся важным для Киреевского: он соотносит Гоголя с Шекспиром, в драмах которого находит ту же честность и меру национального духа. При этом, как у Погодина и Павлова, Шекспир предстаёт творцом в первую очередь текстов с итальянским колоритом (очевидно, «Ромео и Джульетты», «Отелло», «Венецианского купца»): *«Шекспир столько же англичанин, описывая Рим и Венецию, сколько в своих британских драмах»*[2]. Можно заключить, что слабый отзвук Италии, даже при наличии «автора-посредника», сохраняется и в наиболее славянофильских статьях Киреевского.

---

[1] Киреевский И. В. [Введение к библиографии] // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 213. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Там же.

Аналогичное, «литературное» преломление Италии можно наблюдать в рецензии на перевод первой части «Фауста» и изложение второй, сделанные М. Вронченко (рецензия опубликована в «Москвитянине» за 1845 г.[1]). «Фауст» и вообще творчество Гёте сыграли важную роль в становлении идей любомудров; нельзя забывать о том, что в переводах второй части «Фауста» и размышлениях о ней для многих любомудров (особенно для Веневитинова) пересеклись линии немецкого и итальянского культурных текстов. Это пересечение стало возможным благодаря образам Древнего Рима, которые для позднего Гёте приобрели мировоззренческую значимость (вспомним «Римские элегии» и образ Елены во второй части «Фауста»: Италия получает философское звучание, выражает одновременно и ценность абсолютной красоты, идеала, и ценность жизни как таковой). Оценивая перевод Вронченко, Киреевский попутно размышляет о роли личности и творения Гёте в эпохе; образ Фауста для него воплощает не только человека нового психологического типа (рефлектирующее, рациональное, вечно ищущее сознание), но и новый этап в способах познания и творчества[2]. В этом автор вновь солидарен с идеями Веневитинова, рассуждавшего о двух «типах критики»: Фауст *«выражал минуту перехода европейской образованности от влияния французского к влиянию немецкому»*[3]. Как и другие любомудры, Киреевский склоняется к апологии немецкого влияния как воплощения анализа и рефлексии; немецкий национальный характер для него выражает содержание новой эпохи и потому претендует на общечеловеческие смыслы: *«Он* [Фауст. – Ю. П.] *мог вместить в себе значение всечеловеческое потому, что в этот час европейской жизни таково было значение жизни германской: мысль отвлечённая, требующая борьбы и волнений жизни»*[4]. Эпохальный статус Фауста подчёркивается рядом соотнесений с другими образами мировой культуры, в том числе итальянскими: *«Фауст» – рождающийся XIX век. Он так же немец, как «Кандид» был француз, «Гамлет» –*

[1] Манн Ю. В. Примечания // Критика и эстетика / И. В. Киреевский. М., 1979. С. 415.

[2] См. об интерпретации Гёте и «Фауста» в этой статье: Жирмунский В. М. Гёте в русской поэзии // Литературное наследство : в 111 т. М., 1931–2019; 1932. Т. 4–6 : И. В. Гёте. С. 620.

[3] Киреевский И. В. «Фауст». Трагедия, сочинение Гёте // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 216. (История эстетики в памятниках и документах).

[4] Там же.

англичанин, «Дон Жуан» – испано-итальянец»[1]. Важно сразу несколько содержательных пластов: во-первых, Италия вновь вписана в мировую (т.е., по Киреевскому, европейскую) культуру, но существует скорее на её периферии, в отличие от Германии; во-вторых, намечается противопоставление итальянского текста немецкому, характерное для любомудров (по линиям «Юг – Север», «эмоциональность – рациональность», «тело и чувства – дух и разум», «искусство – наука и философия»). Это особенно очевидно в том, что главным носителем итальянского духа Киреевский делает именно Дон-Жуана – пожалуй, наиболее яркого антипода Фауста из перечисленных героев. Такой выбор заставляет предполагать, что для Киреевского Италия сопрягалась со сферой чувственности и любви так же, как для прочих любомудров, и что он осознавал неизбежность конфликта этой чувственности, как полноценной жизни, с Духом и Разумом (вспомним, например, конфликт «Себастияна Баха» Одоевского). Заметен ещё один интересный аспект: итальянский текст вступает в синонимические отношения с испанским, вводится персонажем испанской легенды. Возможно, для Киреевского Испания и Италия образуют во многом единую мифологему Юга и несут общие черты романской культуры, в противоположность германской.

Все рассмотренные черты и смысловые оппозиции, присущие итальянскому тексту, сохраняются у Киреевского в статьях условно выделенной второй «линии» – ***историософской***.[2] Её рассмотрение, на наш взгляд, логично начать с «переходной» статьи «Обозрение современного состояния литературы» (1845), в которой линия ***эстетическая*** почти так же сильна. Несмотря на заглавие и основной посыл, Киреевский освещает скорее состояние европейской общественной и философской мысли, чем собственно литературу. С его точки зрения, граница этих начал постепенно исчезает, и художественная словесность всё больше смешивается с журналистикой, становится «служанкой» актуальной современности (*«везде мысль подчинена текущим обстоятельствам, чувство*

[1] Киреевский И. В. «Фауст». Трагедия, сочинение Гёте // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 216. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в критическом наследии и переписке И.В. Киреевского // Имагология и компаративистика. 2017. № 7. С. 26–52.

приложено к интересам партии, форма приноровлена к требованиям минуты»[1]). То же происходит с философией (которая к тому же проникает в различные науки и становится их синтезирующим центром) и даже богословской мыслью. В литературе, в противоположность философии, Киреевский отмечает также тенденцию к дроблению на множество несогласованных форм и течений, лишённых какого-либо системного, мировоззренческого фундамента. *«Отрицательная, полемическая»* сторона мысли[2], направленная на *«опровержение систем и мнений»* (к ней, заметим, бывший любомудр Киреевский относит и философию Шеллинга), в Европе довлеет над *«положительной»*, занятой поисками новых оснований для жизни и искусства, этических ориентиров для человечества. После отдельного рассмотрения литератур Германии, Франции и Англии Киреевский приходит к выводу об общеевропейском характере этих процессов, размывании различий в национальных характерах. По его мнению, это брожение умов вызвано одной главной причиной, которая трактуется им со славянофильски-просветительских позиций. Эта причина – расхождение разума и души, утрата веры европейской цивилизацией, которая воплотилась главным образом в отрыве искусства от народного миросозерцания. Атеизм эпохи Просвещения и скепсис XIX в., особенно ярко выразившийся в романтическом бунте Байрона, подвели черту под прежней картиной мира, однако, опровергнув традиционные ценности, не предложили новых.

Мыслительные усилия Западной Европы, по Киреевскому, оторваны от народной жизни и религии, а значит – лишены подлинных оснований; трагизм их положения – в жажде и непрерывном поиске этих оснований, который обречён на неудачу: *«Когда же за порывом упоения последовало разочарование в любимых теориях, тогда новый человек не выдержал жизни без сердечных целей: господствующим чувством его стало отчаяние»*[3]. В статье устанавливается важное для позднего Киреевского противопоставление *европейской образованности* и подлинного *просвещения*. Они соотносятся как форма и

[1] Киреевский И. В. Обозрение современного состояния литературы // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 155. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Там же. С. 158.

[3] Там же. С. 158–159.

содержание, неразрывные стороны одного целого; *образованность* подразумевает силу интеллекта, искусственно сформированную эрудицию и логику, которая уходит корнями в схоластику католического богословия, тогда как *просвещение* – это духовная, личностная, этически-иррациональная основа, придающая логической форме смысл. Второе начало, связанное с верой, интуицией и поэтическим восприятием мира, сильно в российской мысли, но без первого она не сможет влиться в общеевропейское развитие и обречена на изоляцию. Однако и европейскую образованность при окончательном отрыве от просвещения ждут провал и вырождение в череду формальных умозаключений, бездушных силлогизмов – или, напротив, в лишённую поэзии фиксацию фактов. Синтез этих начал становится для Киреевского как эстетическим, так и историософским идеалом, которого пока не достиг ни один народ.

В рамках этой концепции в рассуждения Киреевского включается и итальянский текст. Отталкиваясь от Италии как эстетического феномена, родины европейского искусства, в итоге он всё-таки рассматривает её с историософской точки зрения – как участницу общеевропейского развития и один из очагов современной мысли. Так, первое упоминание Италии связано с тем, что там *«тоже загорается теперь новая, достойная внимания мысль религиозно-философская»*[1]. Автор с энтузиазмом встречает факт новых религиозных поисков, которые оживляются даже в сердце мирового католицизма; однако Италия, как уже отмечалось, оттесняется в его сознании на периферию европейского развития Францией, Англией и особенно Германией. Аналогично оценивается Испания, причём Италия сближается с ней на этот раз как во многом вторичное культурное образование, подчинённое Франции – передовому центру романского Юга. Более того: по Киреевскому, следование французским формам в искусстве лишено в Италии и Испании содержательных оснований, является пустым и к тому же запоздалым подражанием: *«В Италии и Испании хотя и заметно влияние литературы французской, но это влияние более мнимое, чем существенное, и*

[1] Киреевский И. В. Обозрение современного состояния литературы // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 159. (История эстетики в памятниках и документах).

французские готовые формы служат только выражением внутреннего состояния их собственной образованности»[1].

Впрочем, к этому пассажу Киреевский добавляет примечание, в котором смягчает нелестную оценку: на его взгляд, *«глубокомысленные сочинения Розмини»* свидетельствуют, что *«XVIII век скоро кончится для Италии и что её ожидает теперь новая эпоха умственного возрождения»*[2]. Подразумеваются, очевидно, сочинения Антонио Розмини-Сербати, итальянского философа, теолога, общественного и церковного деятеля[3]. Киреевскому, скорее всего, были близки попытки Розмини возродить религиозную почву под новой европейской философией – прежде всего, под учением Канта об априорных формах познания. Сочинения Розмини, однако, вновь подталкивают Киреевского к историософским обобщениям: *«умственное возрождение»* Италии (кстати, открыто не соотносимое с Ренессансом, что нетипично для любомудров и вообще романтиков), на его взгляд, будет опираться *«на три стихии итальянской жизни: религию, историю и искусство»*[4]. Как видим, смысловые доминанты образа Италии остаются традиционными и совпадают, например, с поэтически воплощённым пониманием Веневитинова (Италия есть вера, красота и вечно живая античность), а также близки концепции Шевырёва, выраженной в его травелогах и лирике.

Тем не менее, в статью философско-публицистического характера Италия всё же включается и как эстетический факт. Например, размышляя о литературе Польши и её небывалом взлёте в XV–XVI вв., Киреевский обращает особое внимание на созданные в эту эпоху толкования Горация и *«образцовый»* перевод Тассо[5]. Причастность польской знати к древнеримской и итальянской культуре трактуется как синоним высокой образованности, как признак того, что духовное развитие Польши именно тогда достигло своего пика. Однако этот пик остался

---

[1] Киреевский И. В. Обозрение современного состояния литературы // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 157. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Там же.

[3] Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л. Ф. Ильичев. М., 1983. С. 587.

[4] Киреевский И. В. Обозрение современного состояния литературы // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 177. (История эстетики в памятниках и документах).

[5] Там же. С. 179.

бесплодным – по тем же причинам, которые, по Киреевскому, заводят в тупик современную европейскую мысль: из-за оторванности высокой культуры от народа и религии. Даже самая изысканная культура утрачивает ценность, когда закрывается от этих духовных основ (*«Между тем как учёные паны писали толкования на Горация, переводили Тасса <…>, это просвещение отражалось только на поверхности жизни, не вырастая из корня»*[1]). Интересно, что в современной Европе состоянию польской культуры, с точки зрения автора, наиболее близка Россия: склонность к мозаичной подражательности и способность легко впитывать культурный опыт Запада в ней не основывается на собственной, самобытной почве (современную русскую словесность Киреевский уподобляет *«цветам без корня, сорванным с чужих полей»*[2]).

Синонимом высокой, но оторванной от практической жизни культуры Италия предстаёт в статье ещё раз, однако уже с другим знаком. Киреевский вводит в обозрение резкий обличительный пассаж в адрес американской литературы: на его взгляд, она является предельным выражением нового образа жизни – бездуховного, меркантильного, лишённого моральных и эстетических основ. Соединённые Штаты в его статье получают самую негативную историософскую оценку, усугубляемую молодостью их культуры и надеждами, которые «старый» европейский мир тщетно возлагал на новую нацию: *«Огромная фабрика бездарных стихов <…> казённые эпитеты, ничего не выражающие <…>; пухлые фразы с самым узким смыслов, осквернение святых слов человеколюбия, отечества, общественного блага»*[3]. По мысли Киреевского, опасная тенденция подчинять искусство логике, факту, материальной выгоде именно в Америке достигла предела. Поэтому даже черты, традиционно оцениваемые как «итальянские пороки», становятся положительным противовесом подобному влиянию: *«Нет! <…> лучше заледениться до смерти под тёплым небом в художественной атмосфере Италии»*[4]. *«Художественная*

[1] Киреевский И. В. Обозрение современного состояния литературы // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 179. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Там же. С. 181.

[3] Там же. С. 184.

[4] Там же. С. 185.

атмосфера» прочитывается как синоним подлинной культуры в противоположность новой, механистичной и массовой, цивилизации. Лень – черта итальянского характера и постоянный предмет иронии в текстах любомудров (вспомним путевые дневники Шевырёва, «Imbroglio» Одоевского, романтический штамп «итальянская нега» в лирике); однако здесь она трактуется как одна из граней высокой, наполненной смыслами культуры, как способность к бездеятельному созерцанию красоты мира вне погони за выгодой.

Более ранняя статья ***историософской*** линии, близкая по проблематике «Обозрению…», – «Девятнадцатый век» (1832)[1]. Центральными в ней тоже являются проблемы европейского и русского просвещения, а также ключевых черт нового времени. Однако Киреевский осмысляет европейскую историю скорее с позиций любомудра, чем славянофила. Как и в статьях эстетической линии, он делает акцент на связи типов познания с типами искусства, философии и религиозной мысли – с художественной словесностью. Утрата веры как *положительного основания* жизни и литературы уже в этой статье расценивается как признак тупикового пути. Тем не менее, именно с Великой французской революции, эпохи пика атеизма и рационализма в Европе, Киреевский начинает отсчёт периодов развития просвещения. Он конструирует широкую, сложную систему, показывая, как материализм сменялся мистицизмом, а затем – синтезирующим их идеализмом, как в искусстве классицизм и романтизм уступили место *«историческому направлению»*, а затем – реалистической «поэзии жизни» (что перекликается с мыслями статьи о поэзии Пушкина)[2]. Благодаря таким обобщениям, статья приобретает культурологический характер, и автор приходит к выводу об особом состоянии современного искусства и особой миссии, возложенной на него, – восстановить связь с реальной жизнью, с бытовыми, этическими и экзистенциальными вопросами человека XIX столетия: *«главный характер просвещения в Европе… только в наше время мог образоваться чисто практическим. Человек нашего времени уже не смотрит на*

[1] Подробнее об этой статье см. по: Фризман Л. Г. Иван Киреевский и его журнал «Европеец» // «Европеец». Журнал И.В. Киреевского. 1832. М., 1989. С. 443–448.

[2] Киреевский И. В. Девятнадцатый век // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 79–89. (История эстетики в памятниках и документах).

жизнь как на простое условие развития духовного, но видит в ней… средство и цель бытия»[1].

Проблема возвращения к христианству как подлинному истоку европейской культуры вводит в статью итальянский текст сразу в нескольких ипостасях[2]. Главные из них – Италия как наследница Древнего Рима, Италия как оплот католической церкви в Средние века и современная Италия, несколько отставшая, по мнению автора, от «просвещённой» Европы. Если первые две стадии развития Италии расцениваются Киреевским как эпохи её могущества и культурного взлёта, то современность, как и в «Обозрении современного состояния литературы», видится временем отхода от веры, «запоздалости»: *«Теперь… уважение к религии сделалось почти повсеместным, исключая, может быть, Италию, где тон легкомысленного безверия, данный Вольтером, ещё во всей силе, но где просвещение и не в этом одном отстало от образованной Европы»*[3]. Отметим, что постоянным для Киреевского становится соотнесение Италии XIX в. с Францией XVIII в.; это акцентирует его историософскую позицию и предпочтения. Позже, в «Обозрении…», мысль об итальянском неуважении к религии уже смягчена положительным отзывом об изысканиях Розмини. Ключевая часть статьи посвящена проблемам соотношения русского и европейского просвещения; разработанные здесь идеи затем возникают у Киреевского в «Обозрении…» и в статье «В ответ А.С. Хомякову». Интересно, что Италия здесь впервые включается в открытую смысловую оппозицию по отношению к России, и Киреевский безусловно относит её к «западному», чуждому русской ментальности миру: *«причины, столь долго удалявшие Россию от образованности, не могут быть случайными <…> может быть, то же обстоятельство, которое вредило просвещению в России, могло бы*

[1] Киреевский И. В. Девятнадцатый век // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 79–89. (История эстетики в памятниках и документах). С. 89.

[2] См.: Киселев В. С., Пушкарева Ю. Е. Итальянский католицизм в осмыслении И.В. Киреевского и Д С. Мережковского: сопоставление (на материале статей И.В. Киреевского и книги Д.С. Мережковского «Франциск Ассизский») // Південний архів. Філологічні науки : збірник наукових праць (Южный архив. Филологические науки : сборник научных трудов). Херсон, 2017. Вып. LXX. С. 64–70.

[3] Киреевский И. В. Девятнадцатый век // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 87. (История эстетики в памятниках и документах).

способствовать его успехам в Италии или в Англии»[1]. В «В ответ А.С. Хомякову» Киреевский проанализирует подобные «*обстоятельства*»: обратится к конкретным чертам государственного строя и социальной структуры, которые отличали допетровскую Россию от Запада, будучи тесно связанными с типом русского мышления и культуры.

«Исторические» пласты итальянского текста (античный и средневековый) становятся элементами основного тезиса мыслителя – о трёх «*стихиях*», сформировавших европейское просвещение, и о нехватке в России одной из них. Первой «*стихией*» Киреевский называет *«влияние христианской религии»*, второй – *«характер, образованность и дух варварских народов, разрушивших Римскую империю»*, третьей – *«остатки древнего мира»* (т.е. Греции и Римской империи)[2]. Именно падение Римской империи Киреевский, как и большинство историков, делает началом новой культурной эпохи, и, по его мнению, именно *«классического древнего мира недоставало нашему развитию»*[3], чтобы обрести синхронность с остальной Европой. Взять необходимые для просвещения элементы «классического» можно было лишь извне, с Запада, что и совершил Пётр I; совсем не в славянофильском духе Киреевский защищает его, полагая, что подобную искусственную «прививку» нельзя было провести без насилия. Более того, мыслитель вступает в открытую полемику с агрессивными защитниками национальной «старины» (к которым позже примкнут другие любомудры – Шевырёв, Погодин); на его взгляд, отказ от *«европейской образованности»* способен лишь привести Россию к регрессу и краху: *«у нас искать национального – значит искать необразованного; развивать его на счёт европейских нововведений – значит изгонять просвещение»*[4]. Тем не менее, позицию Киреевского нельзя считать абсолютно западнической: он доказывает, что эпоха подражаний и заимствований была неизбежна, но будущее России – в её собственных руках, в синтезе западных приобретений и национального, в том числе православного, наследия.

---

[1] Киреевский И. В. Девятнадцатый век // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 91. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Там же. С. 87.

[3] Там же. С. 92.

[4] Там же. С. 98.

Древний Рим воспринят Киреевским как царство Разума – самоценного, заявившего о себе, победившего хаос непознанного мира. Разум порождает формальную логику и культуру – особенно в её внешних формах; эти формы, по Киреевскому, сильны и в западных разновидностях христианства. Рациональная логика, чёткая схоластика догматов вызвали к жизни могущество и непререкаемый авторитет римской церкви. Подобно историкам-западникам, Киреевский отмечает, что, став не только духовным, но и политическим центром Европы, католическая церковь сформировала всю европейскую культуру. В России, где всегда существовало чёткое разделение религиозной и светской власти, такого не произошло. Киреевский положительно отзывается об этом с этической точки зрения *(«В России христианская религия была ещё чище и святее»*[1]), но отрицательно – с политической и историософской: из-за слабого влияния церкви раздробленная Русь не смогла вовремя воспротивиться татаро-монгольскому нашествию и в итоге на несколько веков отстала в развитии от Европы. По контрасту с несколько идеализированной кроткой Русью, Киреевский абсолютизирует жёсткую власть церкви (т.е. Ватикана) в Европе Средних веков: *«Она [церковь] была первым звеном… феодального порядка <…> она была первою стихиею… рыцарства»*[2]. Власть единой религии на территории нескольких государств, по Киреевскому, определила силу Европы; а корни этого единства лежали в общем происхождении из культуры Древнего Рима.

Вторично этот аспект итальянского текста появляется в статье, когда Киреевский переходит к эпохе Возрождения, когда *«церковь перестала быть единственным проводником образованности, и Европа обратилась прямо к своим умственным праотцам – к Риму и Греции»*[3]. В отличие, например, от Шевырёва, который оставил подробные рассуждения о Флоренции и Венеции эпохи Ренессанса в своих травелогах, Киреевский лишь вскользь касается этого вопроса, но всё же акцентирует наследие *«классического мира»*, оставшееся доминантой развития Италии: *«архитектура, живопись, ваяние, науки и самый патриотизм в Италии*

[1] Киреевский И. В. Девятнадцатый век // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 98. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Там же.

[3] Там же. С. 93.

носили глубокую печать одного идеала: классического мира»[1]. Мыслитель снова связывает культуру, искусство с законами политического и социального развития, воспринимая Италию в единстве того и другого. Он рассматривает Италию не только как чисто эстетический феномен, «родину прекрасного», но и не только как «государство» в чисто материалистическом понимании – как систему товарно-денежных отношений, иерархию социальных слоёв, борьбу династий и групп за власть. Стоит отметить, что Киреевский не выделяет отдельные топосы (например, итальянские города) и, тем более, персоналии правителей – герцогов, дожей и проч.; не вдаваясь в историческую конкретику, он предпочитает предельные обобщения. Италия, таким образом, видится с позиций мирового христианства и европейской культуры, но не «в деталях», не изнутри.

Ещё одна статья историософской линии, содержащая итальянский текст, – «В ответ А.С. Хомякову» (1839). Киреевский написал её для вечерних собраний в своём московском доме как ответ на статью Хомякова «О старом и новом», который изначально не предназначался для печати. Тем не менее, Ю. В. Манн считает обе статьи «программными документами формирующегося славянофильства»[2]. Итальянский текст включён в эту статью ещё более скрыто и опосредованно, но тоже связан с вопросами европейской культуры, с историей Древнего Рима и католической церкви. Отталкиваясь от тезисов «Девятнадцатого века», Киреевский повторяет и более системно развивает их; в частности, центральными элементами европейского просвещения он по-прежнему считает *«римское христианство, мир необразованных варваров <…> и классический мир древнего язычества»*[3]. Отметим, что по крайней мере первый и последний элементы этой триады имеют прямое отношение к Италии. Однако акценты в выводах – уже радикально противоположные. Склонность к силлогизму и абсолютизации Разума Киреевский объявляет бедой и болезнью западной цивилизации, причём корни этой болезни ищет в той же католической церкви,

[1] Киреевский И. В. Девятнадцатый век // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 96. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Манн Ю. В. Примечания // Критика и эстетика / И. В. Киреевский. М., 1979. С. 411.

[3] Киреевский И. В. В ответ А. С. Хомякову // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 145. (История эстетики в памятниках и документах).

которую раньше считал главным фактором единства и просвещения. Прощаясь с позицией любомудра, нацеленного на диалог культур, Киреевский утверждается как православный мыслитель и славянофил; например, он позволяет себе оценивать догматы католицизма как логическое искажение изначальных христианских истин (*«вследствие… внешнего силлогизма… изменён догмат о Троице в противность духовному смыслу и преданию <…> вследствие другого силлогизма папа стал главою церкви <…>, потом мирским властителем, наконец, непогрешаемым»*[1]). Как ни парадоксально, при этом Киреевский признаёт себя человеком западного образования и западных привычек; но идея возвращения к вере для него уже значимее, чем уважение к *«европейской образованности»*. Западный рационализм, в том числе рационализм итальянской культуры, он объявляет *«началом односторонним, обманчивым, обольстительным и предательским»*[2], помехой для истинного просвещения и истинной веры. Такое резкое обличение трудно вообразить в рассуждениях других любомудров, за исключением позднего Шевырёва-славянофила. Обвинения, которыми Киреевский засыпает римскую церковь, выдержаны в стандартных славянофильских тонах: жестокость крестовых походов, давление на светскую власть, интриги иезуитов, подавление науки и искусства инквизицией. Акцентируя внимание на мрачных сторонах европейской истории, мыслитель как бы забывает о позитивных факторах, которые ранее занимали в его же концепции не последнее место. Поэтому закономерно, что Киреевский уже не углубляется в рассуждения о Древнем Риме, итальянских республиках Ренессанса, итальянском искусстве и философии – вероятно, это противоречило бы полемическим целям статьи, внося лишнюю для автора диалектику.

Воссоздавая картину общественных и имущественных отношений в Древней Руси, Киреевский явно прибегает к идеализации: ведущим фактором развития для него становится соборное, общинное начало, земля – собственностью «мира», князья – справедливыми правителями с ограниченной властью. С его точки зрения, это уберегло Россию от западного индивидуализма –

[1] Киреевский И. В. В ответ А. С. Хомякову // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 145. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Там же. С. 146.

неизбежного следствия культа Разума и католической схоластики: *«Частная, личная самобытность, основа западного развития, была у нас так же мало известна, как и самовластие общественное»*[1]. К тем же причинам Киреевский возводит отсутствие на Руси рыцарства как отдельного класса, который опирался на личную силу и стремление к выгоде. В этом он снова видит этическое превосходство православной церкви, но уже без её же политической недальновидности (*«Ничего не было бы легче, как возбудить у нас крестовые походы, причислив разбойников к служителям церкви и обещав им прощение грехов за убиение неверных <…> Наша церковь этого не сделала, и потому мы не имели… того аристократического класса, который был главным элементом… западного образования»*[2]). Заметим, что Киреевский почему-то не принимает в расчёт древнерусских дружинников, бояр, систему награждения землёй за службу и другие явления, во многом аналогичные западным.

В связи с исторической проблемой рыцарства в статью входит итальянский текст. Несмотря на полемический тон и критику Европы, Италия появляется скорее как положительный противовес: *«Где больше всего было неустройства на Западе, там больше и сильнее было рыцарство; в Италии его было всего менее. Где менее было рыцарства, там более общество склонялось к устройству народному»*[3]. Иными словами, «отставание» Италии от передовых государств теперь расценивается положительно, а в её общественной структуре Киреевский неожиданно обнаруживает черты народовластия, аналогичные древнерусским. Это, пожалуй, единственное место в статьях ***историософской*** линии, где Италия открыто сближается с Россией, а не противопоставляется ей. Происходит это, впрочем, ценой утраты всё той же *«европейской образованности»*. Что касается наследия Древнего Рима, то даже оно подвергается переоценке: по Киреевскому, именно античные ориентиры в науке и философии привели Европу к эпохе *«безбожия»*[4]. Можно предположить подтекст: западная Европа (и особенно

[1] Киреевский И. В. В ответ А. С. Хомякову // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 149. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Там же. С. 151.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 152.

Италия, как прямая преемница Рима) не позаботилась о том, чтобы связать науку и философию с христианством; католическая церковь, напротив, боролась с ними как с проявлениями вольнодумства и потенциальной ереси. Следствием этого стал общеевропейский кризис, единственный путь для России в котором – возвращение к православию как подлинно христианской культуре и этике. Статья, начатая как спор с радикальным славянофилом Хомяковым, превращается в его поддержку, хотя и смягчённую. Киреевский полагает, что отрицать западное влияние и насильственно возрождать законы русской старины *«было бы смешно, когда бы не было вредно»*, но главной целью России тоже считает возвращение *«к тому живительному духу, которым дышит её церковь»*[1]. Статью можно воспринимать как прощание Ивана Васильевича с позицией любомудра и, соответственно, с идеями русско-европейского и русско-итальянского культурного диалога.

Таким образом, итальянский текст занимает специфическое место в переписке, критике и публицистике И. В. Киреевского. Италия вошла в его творческое сознание, как и в сознание других любомудров, но при этом он воспринимал её прежде всего как философ, глубоко и своеобразно осмысляющий исторические и культурологические проблемы России и Запада. Отношение к Италии как к эстетическому и историческому целому изменилось, отразив движение мыслителя от любомудрия к славянофильству. Тем не менее, многие элементы итальянского текста Киреевского (роль древнеримского наследия, диалектические размышления о церкви Ватикана, представления об итальянской природе, поэзии, языке) остались прежними. Возможная причина этого – особый личный опыт: для Киреевского Италия стала невоплощённой мечтой молодости, «земным раем», которого он так и не достиг.[2]

---

[1] Киреевский И. В. В ответ А. С. Хомякову // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 151. (История эстетики в памятниках и документах). С. 153.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

Глава 4 Италия как эстетический феномен: рецепция и осмысление итальянского искусства в творчестве любомудров[1]

4.1 Итальянская живопись в творчестве В. Ф. Одоевского: рецепция, место в системе образов, аллюзии

В исследовательской традиции творчество Владимира Фёдоровича Одоевского часто связывается с развитием русской философии. Писателем-мыслителем считают его М. А. Турьян (в монографии об Одоевском «Странная моя судьба…»), Ю. В. Манн (в работе «Русская философская эстетика 1820–1830 гг.»), В. С. Муравьёв (в статье «Русский Фауст»). Образ «русского Фауста» – философа, просветителя, энциклопедиста со всеобъемлющей эрудицией – уже неотделим от Одоевского. Не случайно именно он стал председателем Общества любомудрия и главным популяризатором немецкой философии (особенно концепции Шеллинга) в России. Связь рационального познания и творческой интуиции стала центральной идеей любомудров; она проходит через всю прозу Одоевского, очевидна и у других авторов. Как отмечает В. С. Муравьёв, Шеллинг утверждал «за художественным творчеством право быть методом познания мира. Эта сторона шеллингианства оказалась особенно близка… «любомудрам», которые… соединяли в себе как дар учёного-испытателя, так и поэтический талант <…> проповедовали необходимость для литературы не только чувств, но и мыслей»[2]. Границы разума и его возможностей, непознанное и непознаваемое в бытии, слабость рассудка по сравнению с могуществом тайных сил, руководящих и жизнью природы, и поступками человека, – эти проблемы неоднократно поднимаются в творчестве Одоевского. Один и тот же круг вопросов в разных формах затронут и в сложной конструкции «Русских ночей», где дискуссии молодых мыслителей обрамляют философские новеллы, и в гротесковой

[1] В данной главе используются материалы магистерской диссертации соискателя: Пушкарева Ю. Е. Итальянская живопись в творческом наследии любомудров : магистерская диссертация по направлению подготовки: 45.04.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2018. – 190 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:6440/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

[2] Муравьёв В. С. Русский Фауст // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 14. (Русская классика).

вселенной «Пёстрых сказок с красным словцом…», и в произведениях с фантастическим, мистическим, психологическим колоритом («Сильфида», «Чёрная перчатка», «Imbroglio»), и даже в реалистичной, «светской» повести «Княжна Мими». Даже увлекаясь психологическим анализом или лирическими зарисовками (например, в «Сильфиде» или «Себастияне Бахе»), Одоевский сохраняет ипостась автора-мыслителя, идеи которого задают архитектонику текста.

Этому отвечала и жизнетворческая позиция князя: игровой образ Фауста с характерными атрибутами (объёмная библиотека, мрачный кабинет, где проводились физические, химические и алхимические опыты) в действительности вряд ли был только игровым (о чём можно судить, исходя из явно автобиографичного образа Фауста в «Русских ночах»). Интерес Одоевского к непознанному и таинственному парадоксально соединялся с позитивистской убеждённостью в познаваемости мира. Так, «Одоевский изучал сочинения средневековых мистиков и алхимиков»[1], но в то же время обладал впечатляющими познаниями в истории, географии, астрономии, химии, физике, музыковедении. Задача познания, определявшая философа-мудреца, не отменяла роли искусства и эстетики, а, напротив, усиливала её. Поэтому осмысление искусства и образ творца стали ещё одним важным аспектом прозы Одоевского.

В творчестве он видел не только и не столько путь к обретению гармонии и преодолению быта, способ соприкоснуться с духовным миром, как это было у немецких романтиков. Конечно, эта грань искусства тоже сохраняется – как представление о прекрасном, возвышающем душу феномене. Искусство способно вырвать человека из повседневности, очистить личность от суеты, пробудив в ней изначальное, сущностное; так оно преображает, например, Михаила Платоновича в «Сильфиде» или главного героя «Imbroglio». *Преображение* косной материи в искусстве – вообще одна из лейтмотивных идей Одоевского. Герои-протагонисты и персонажи, выражающие авторскую точку зрения, всегда выступают против бездумного копирования жизни, настаивая на «духовном огне», через который

[1] Муравьёв В. С. Русский Фауст // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 37. (Русская классика).

обязаны пройти впечатления творца (из монологов Фауста: «*беда художнику, если внутреннее его горнило не в силах расплавить грубую природу и превратить её в существо более возвышенное*»[1]). Однако именно в этом «горниле» кроется болезненный разрыв, драма, неизбежная в творчестве.

Ещё одна постоянная тема Одоевского – столкновение скудных способностей человека и того, что не подвластно выражению, невозможность воплотить замысел до конца и причиняемые ею страдания. Так, показательна жизненная трагедия старого композитора в «Последнем квартете Бетховена; ту же боль от невыразимого испытывают инок-художник Виченцио («Виченцио и Цецилия»), гравёр и архитектор Пиранези («Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi»), Михаил Платонович («Сильфида»). Драматизм творчества Одоевский сопрягает с проблемой гения и безумия; результаты размышлений автора над ней – нереализованный замысел сборника «Дом сумасшедших», а также характерный лейтмотив «Русских ночей» (теряют рассудок творцы из вставных новелл – Бетховен, Пиранези, импровизатор Киприяно; Фауст постоянно рассуждает о безумии, о грани между гениальностью и сумасшествием). Одоевский затрагивает и другие аспекты драмы творчества: одиночество художника, его духовную изоляцию (Киприяно, Бах, Бетховен, Пиранези, Михаил Платонович не поняты или покинуты близкими); конфликт красоты и страсти с этическими и социальными нормами, долгом (судьбы верующего Виченцио и верной в браке Магдалины Бах: соприкосновение с силой искусства разрушает их уверенность в бытии и себе, их счастье). Можно заключить, что тайна искусства для Одоевского сродни тайне мистики и алхимии: выражая иррациональное, непознанное в мире и человеке, искусство соотносится скорее с хаосом, стихией, чем с разумом и гармонией. Оно связано с гармонизирующей философией, но в то же время противостоит ей.

Это значимо при осмыслении Одоевским итальянского искусства, которое занимает немаловажное место в его прозе. Эстетический аспект является основным для итальянского текста Одоевского: его Италия – целостный феномен,

[1] Одоевский В. Ф. Русские ночи // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 84. (Русская классика).

«чужое» пространство со своими законами, но определяющими в этом пространстве остаются категории красоты и творчества (что традиционно для русского романтизма). Закономерно, что больше всего внимания Одоевский при этом уделяет итальянской музыке – опере, уличным и народным песням. Итальянская музыка фокусируется как на сюжетно-фабульном уровне (эпизоды в опере и образ Евлалии Грандини в «Imbroglio»; образ Франческо и итальянская техника пения в «Себастияне Бахе»), так и на уровне отдельных номинаций, значимых аллюзий. Например, во вставной новелле «Бал» из условного цикла «Записки экономиста» в переломный момент жизни героя упомянута ария Дездемоны из оперы Россини «Отелло»[1]; в новелле «Импровизатор» Киприяно, получивший дьявольский дар *«всё видеть и всё понимать»* стал слышать *«в пении страдивариусов и амати* [т.е. в считавшихся эталонными скрипках работы итальянских мастеров Амати и Страдивариуса. – Ю. П.] – *одни животные жилы, по которым скользили конские волосы»*[2]. Этот ряд можно продолжить; итальянская музыка возникает в текстах Одоевского то как воплощение красоты, то как разрушительный, иррациональный антипод музыки немецкой (что наиболее очевидно в «Себастияне Бахе»).

Что касается живописи в творчестве Одоевского, то она представляется более сложной проблемой. Экфрасисы либо упоминания отдельных полотен, а также образы художников если и фигурируют в его произведениях, то обычно не имеют сюжетообразующей роли и, на первый взгляд, не определяют мирообраз автора и героев в том масштабе, в каком это делает музыка. Кроме того, в философской прозе Одоевского, в умозрительных построениях его персонажей категории *живописности* и *пластичности* сами по себе проблематичны. Тем не менее, итальянская живопись занимает особое место в его творчестве и вписывается в систему его итальянского текста, получая все сопутствующие

[1] Одоевский В. Ф. Бал // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 105. (Русская классика).

[2] Одоевский В. Ф. Импровизатор // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 176. (Русская классика).

оценки, особенности и коннотации[1]. Живопись Италии, как и её музыка, скульптура, архитектура, остаётся эталоном красоты, а значит – проводником к духовному преображению человека. Красота же, сообразно с картиной мира романтизма, который во многом опирался на богословие и философию европейского Средневековья[2], неразрывно связана с добром и истиной. Итальянская живопись осмысляется Одоевским как феномен, важный не только с эстетической, но и с этической, нравственной точки зрения. В то же время ей, как и всему итальянскому искусству, присуща амбивалентность, «тёмная сторона»: абсолютная красота способна овладеть человеком, привести его к дезориентации и даже безумию. Необходимо добавить, что роль итальянской живописи не ограничивается замыслом и авторской концепцией, реализуясь в поэтике произведений на разных уровнях. Мы попытаемся выявить и проанализировать эти реализации – от уровня фабулы, сюжета, персонажей до уровня отдельных упоминаний, аллюзий, имплицитного, но достаточно доказательного (на наш взгляд) сходства сюжетных ситуаций с итальянскими полотнами, которые когда-либо впечатлили или могли впечатлить Одоевского.

В статье «Изобразительное искусство и творчество В.Ф. Одоевского» М. И. Медовой точно, по нашему мнению, характеризует эту тему как «неправомерно забытую исследователями»[3]. Тем не менее, учёный отмечает, что, хотя Одоевский «специально занимался… живописью», он «высказывался об этом искусстве… неохотно»[4]. На возможные причины этого мы указали выше. Далее Медовой приводит ряд имён художников, встречающихся в произведениях Одоевского; нельзя не заметить, что среди них, наряду с мастерами немецкой и голландской школы, немало итальянцев: Рафаэль, Джулио Романо, Карло Дольчи, Гвидо Рени, Перуджино, Микеланджело, Челлини. Важно, что итальянские

---

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянская живопись в творчестве В.Ф. Одоевского: рецепция, мотивы, аллюзии (на материале новелл и романа «Русские ночи») // Современная наука: тенденции развития : материалы XVIII Международной научно-практической конференции. Краснодар, 27 апреля 2017 г. Краснодар, 2017. С. 22–35.

[2] Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике : пер. с итал. А. Шурбелева. М. : Corpus, 2014. 352 с.

[3] Медовой М. И. Изобразительное искусство и творчество В. Ф. Одоевского (печ. по изданию в сборнике «Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века». – Л. : Наука, 1988) [Электронный ресурс] // ImWerden : некоммерческая электронная библиотека. – 2007. С. 1. URL: http://imwerden.de/pdf/medovoj_iskusstvo_v_tvorchestve_odoevskogo.pdf (дата обращения: 15.09.2016).

[4] Там же.

живописцы, упоминаемые Одоевским, творили в эпоху Ренессанса (за исключением Карло Дольчи и Гвидо Рени – уже мастеров барокко флорентинской и болонской школы соответственно). Выделяется из перечня, конечно, и Джованни Баттиста Пиранези – архитектор и график XVIII в., которого Одоевский делает прототипом своего «гениального безумца». Однако преобладание имён Эпохи Возрождения позволяет предположить, что представления Одоевского об итальянской живописи были аналогичны представлениям других любомудров: живопись итальянского Ренессанса для него – эстетический идеал, так и не достигнутый впоследствии.

Отдельно М. И. Медовой рассматривает полотно русского художника, написанное на итальянский сюжет, экфрасис которого принципиально важен в романе «Русские ночи», – «Последний день Помпеи» (1833) К. П. Брюллова[1]. Размышления Фауста и его друзей о живописи, о художнике как творце и о специфике его дара в «Ночи седьмой» подкреплены экфрасисом этой картины, который, по всей видимости, можно считать единственным подробным описанием реального живописного полотна в прозе Одоевского. Характерно, что этот экфрасис возникает как аргумент в пользу позиции Фауста (и автора): как уже отмечалось, он выступает против бездушного подражания «натуре», когда верность бытовым и/или историческим деталям уничтожает замысел художника. Эстетическую позицию Одоевского, таким образом, можно обозначить как противостояние натуралистическим тенденциям в реализме, которые на момент написания романа уже начали распространяться в России. «Последний день Помпеи» – творение его современника, вызвавшее большой резонанс; в частности, Одоевский полемизирует с Н. Мельгуновым и А. Венециановым, критиковавшими картину за условность и неправдоподобие[2]. Их мнение он отдаёт эмпирику Вячеславу, полагающему, что *«картина… тем более нам нравится, чем она*

[1] Медовой М. И. Изобразительное искусство и творчество В. Ф. Одоевского (печ. по изданию в сборнике «Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века». – Л. : Наука, 1988) [Электронный ресурс] // ImWerden : некоммерческая электронная библиотека. – 2007. С. 1. URL: http://imwerden.de/pdf/medovoj_iskusstvo_v_tvorchestve_odoevskogo.pdf (дата обращения: 15.09.2016).

[2] Там же. С. 2.

ближе к природе»[1]. Фауст активно спорит с ним, требуя переосмысления «натуры»; его поддерживает Ростислав, упоминающий (отметим) Рафаэля: *«близость к природе есть понятие… относительное; в Рафаэле есть ошибки против анатомии, – но кто замечает их?»*[2]. Такое сближение русского художника XIX в., мастера Ренессанса и сюжета из истории Древнего Рима позволяет предполагать, что для Одоевского русская живопись не была вырвана из парадигмы мировой культуры. Поэтизация и «возвышение» «натуры», напряжённый трагизм полотна Брюллова, запечатлевшего эсхатологическую ситуацию, с точки зрения Одоевского, органичны и для работ творцов-итальянцев. На наш взгляд, здесь можно говорить даже об идее преемственности (современный живописец как наследник идеалов итальянского Возрождения). М. И. Медовой верно акцентирует, что «Одоевский ценил в живописи способность <…> представлять идеалы, ценил присущую… мастерам прошлого зрелость нравственного опыта. Не случайно писателя… интересовали Рафаэль и Дюрер, а в зрелые годы «Мадонна Литта» Леонардо да Винчи и мадонна Людовико Каррачи восхитили его»[3].

Образ Мадонны как квинтэссенция смыслов итальянской живописи возникает у Одоевского, как и других любомудров, и заслуживает отдельного рассмотрения. Представление о Мадонне как об идеале одухотворённой красоты, а о её прочтении в творчестве Рафаэля – как о наиболее тонко «уловленном» визуальном воплощении этого идеала укрепилось в русском романтизме во многом благодаря известной статье Жуковского «Рафаэлева Мадонна», представляющей собой развёрнутый экфрасис «Сикстинской Мадонны» (1513–1514), шедевра из Дрезденской галереи. Статья Жуковского открыла для русской читающей публики новую точку зрения на рецепцию искусства вообще и итальянской живописи – в частности: возможность не отвлечённого,

[1] Одоевский В. Ф. Русские ночи // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 180. (Русская классика).

[2] Там же.

[3] Медовой М. И. Изобразительное искусство и творчество В. Ф. Одоевского (печ. по изданию в сборнике «Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века». – Л. : Наука, 1988) [Электронный ресурс] // ImWerden : некоммерческая электронная библиотека. – 2007. С. 3. URL: http://imwerden.de/pdf/medovoj_iskusstvo_v_tvorchestve_odoevskogo.pdf (дата обращения: 15.09.2016).

«академического» анализа, но вглядывания, «погружения» в картину, которое заставляет улавливать высшие смыслы, вложенные в неё художником, и позволяет душе «*распространяться*».

«Многоуровневое» созерцание красоты и проникновение в неё, схожее с чувствами Жуковского перед «Сикстинской Мадонной», у Одоевского фигурирует в новелле «Виченцио и Цецилия», а вне живописного контекста – и в других произведениях («Себастиян Бах», «Сильфида», «Imbroglio»). В прозе Одоевского образ Мадонны, живописный или скульптурный, возникает постоянно, на разных уровнях – от прямых упоминаний (как в рассмотренных ниже эпизодах новелл «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi», «Импровизатор») до опосредованного введения. Ко второй категории относятся, например, уже упомянутые размышления о творчестве Рафаэля в целом – как об эталоне жизнетворчества художника (образы Мадонн определённо являлись для Одоевского самым ярким его репрезентантом). Также значимы аллюзии, обычно связанные с женскими образами текстов: ниже мы обратимся к чертам образа Мадонны у таких героинь, как Магдалина («Себастиян Бах»), Цецилия («Виченцио и Цецилия»), Сильфида (одноимённая повесть), графиня Мария («Чёрная перчатка»). Отдельный, особенно интересный случай – образ Евлалии Грандини, или графини Лукенсини, в авантюрной новелле «Imbroglio», которая сильно выделяется в системе философской прозы Одоевского.

С живописным образом Мадонны в прозе Одоевского связан образ святой Цецилии (незавершённая вставная новелла из «Русских ночей»). Он, с одной стороны, наделяется сходными смыслами и мотивами (чистота, «небесное» в личности и чувстве, женское начало как воплощение идеала кротости и смирения), с другой – обретает и принципиально иные. Святая Цецилия в католицизме считается покровительницей церковной музыки, поэтому в живописи (прежде всего, конечно, итальянской: Цецилия родилась и приняла мученичество в Риме) установилась традиция изображать её с органом или другими музыкальными инструментами. Это добавляет к красоте и непорочности черту, не присущую образу Мадонны, – связь с темами искусства и творчества,

принципиальными для итальянского текста Одоевского. Существует много полотен, изображающих святую Цецилию; значительная их часть написана в эпохи Ренессанса и барокко. Можно предположить, что Одоевский (по крайней мере, по гравюрам и репродукциям) был знаком с сюжетами картин Рафаэля («Экстаз святой Цецилии» (ок. 1514–1515), или «Святая Цецилия»; мученица изображена с ручным органом, её глаза благочестиво возведены к небу), отмечаемого им Гвидо Рени (1606; Цецилия написана со скрипкой), Артемизии Джентилески (1620; Цецилия – с лютней), Карло Дольчи (ок. 1670; Цецилия – за церковным органом; на картине заметны традиционные символы святости и чистоты: нимб, лилии, жемчуг, красное полотно).

В тексте вставной новеллы «Виченцио и Цецилия» (в других вариантах – «Цецилия») картина, вызвавшая смятение и восторг инока, приписывается некоему ученику Дюрера – с оговоркой *«вероятно»*[1]. Тем не менее, на наш взгляд, образ Цецилии в новелле нельзя возвести к какой-то определённой работе, и мы вправе считать его собирательным. Скорее всего, Одоевский суммировал свои впечатления от нескольких полотен, итогом чего стал обобщённый, символически нагруженный экфрасис: *«Благочестивый мастер... изобразил её… с древнею простотою <…> В размышляющем взоре её сияло… небесное спокойствие <…> Голубое покрывало обвивалось вокруг её стана. Пальцы её покоились на органах и казалось, в гармонии всех частей произведения отдавалась гармония звуков»*[2]. Нельзя не отметить синестестический характер экфрасиса (духовное слияние живописи и музыки), как и то, что в описании совмещаются, как минимум, черты Цецилии Рафаэля (*«древняя простота», «размышляющий взор»*), Дольчи (пальцы на органе) и, возможно, Джовеноне Джероламо (голубое покрывало; хотя эта деталь может быть и авторским дополнением к образу, и отсылкой к «Сикстинской Мадонне» Рафаэля). В контексте произведения образ святой Цецилии усложняется и переосмысляется; он не только служит эталоном духовной красоты и святости, взволновавшим

[1] Одоевский В. Ф. Виченцио <и> Цецилия. <Фрагменты незавершённой повести> ; публ. М. А. Турьян // Новые безделки : сборник статей к 60-летию В. Э. Вацуро. М., 1995–1996. С. 199.

[2] Там же. С. 200.

Виченцио, не только направляет его мысли к искусству, но и заставляет героя пересмотреть жизнетворческую стратегию.

В новелле сполна проявляется амбивалентность искусства: экстатическое любование полотном приводит к тому, что Виченцио, с одной стороны, воскресает духовно, с другой – начинает сомневаться в вере и монастырском укладе как ограничителях внутренней свободы, теряет душевный покой. Характерно, что в финале I главы новеллы герой близок к безумию и, соответственно, к ряду «гениальных безумцев» Одоевского (Бетховену, Пиранези, Киприяно). Экстаз художника не спасает героя от духовного кризиса завязки, но, напротив, глубже погружает в него. Затем мотив безумия нарастает, благодаря чему во II и IV главах (III не сохранилась) святая Цецилия «сходит» с полотна в пространстве снов и видений Виченцио, меняет ипостаси, обретая универсальное, многосоставное значение – Искусство, Свобода, Женщина, Искушение. Её основная роль – пробуждать умственную и духовную активность героя, выводить его из системы устойчивых ориентиров. Сон Виченцио об эпидемии холеры в Венеции (отметим сохраняющийся итальянский колорит – вопреки тому, что Италия не обозначена прямо в качестве места действия) преображает святую в земную женщину, монахиню, к которой героя влечёт грешное (по сути – эротическое, хоть и выросшее из религиозного экстаза) чувство.

Сомнения Виченцио (не только религиозного, но и, можно сказать, экзистенциального толка – вплоть до итогового вопроса «зачем живёт человек?») задают тон IV главы («Характер»), где Цецилия предстаёт уже как светская женщина, современница автора. Такое интенсивное развитие образа святой показывает, что Одоевский не удерживает его в рамках культурного источника (итальянской живописи), доводя до масштабов «Русских ночей» в целом, до их мировоззренческих дилемм. Проблемы выбора пути, свободы и нравственности, веры, познания, искусства сходятся в новелле в один фокус и художественно обыгрываются, в то время как в диалогах Фауста с приятелями воплощаются напрямую, как философские рассуждения.

Генезис образа Виченцио, инока-художника, не менее важен в контексте новеллы, чем образ святой Цецилии. М. И. Медовой возводит его к двум прототипам из итальянского Ренессанса – Рафаэлю и Фра Бартоломео. Первая связь очевидна, хотя и опосредованна – через эстетический этюд В.-Г. Вакенродера «Видение Рафаэля». М. И. Медовой и П. Н. Сакулин безоговорочно связывают замысел «Виченцио и Цецилии» с сочинением Вакенродера[1], посвящённым «Сикстинской Мадонне» и раскрывающим концепцию искусства, присущую иенскому романтизму. Творчество прочитывается как реализация вдохновения, источником которого служит иная, духовная реальность; она взывает к поэту или художнику, в том числе через видения или сны, и он становится выразителем прекрасного на земле. Действительно: сон Виченцио, его экстатическое поклонение красоте, роль художнической интуиции, своеобразной «духовной лихорадки» заставляют ассоциировать его с образом Рафаэля как идеальным романтическим образом творца. На первый взгляд, стоит лишь заменить «объект» религиозно-куртуазного служения (Мадонна – святая Цецилия) – и получится именно такой образ. Однако мы склонны согласиться с замечанием Медового о том, что одна из центральных тем новеллы – «трагедия экзальтированной личности»[2], оторванной от реальной жизни, что Одоевский не принимает до конца иррациональный «культ художника», установленный Вакенродером. Постоянная рефлексия Виченцио, его поиски смысла (в искусстве, монастырском служении, любви) не вписываются в образ художника-интуитивиста, самоотверженно служащего вдохновению (*«Один Виченцио… спрашивал самого себя: в самом ли деле прекрасна картина? Если она прекрасна – то зачем она? Зачем прекрасное существует на свете?»*[3]; согласимся, что такой скепсис едва ли был возможен в случае Рафаэля, как его воспринимали романтики и Вакенродер).

---

[1] Медовой М. И. Изобразительное искусство и творчество В. Ф. Одоевского (печ. по изданию в сборнике «Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века». – Л. : Наука, 1988) [Электронный ресурс] // ImWerden : некоммерческая электронная библиотека. – 2007. С. 5. URL: http://imwerden.de/pdf/medovoj_iskusstvo_v_tvorchestve_odoevskogo.pdf (дата обращения: 15.09.2016).

[2] Там же. С. 6.

[3] Одоевский В. Ф. Виченцио <и> Цецилия. <Фрагменты незавершённой повести> ; публ. М. А. Турьян // Новые безделки : сборник статей к 60-летию В. Э. Вацуро. М., 1995–1996. С. 200.

Этот диссонанс заставляет обратиться ко второму прототипу Виченцио – флорентинцу Бартоломео делла Порта, или Фра Бартоломео[1]; его трагическая судьба интересовала Одоевского, а его образ лучше подходил для изображения драмы творца, чьим запросам не отвечает реальность. Трагедия Виченцио, как и Фра Бартоломео, связана с конфликтом между искусством и верой, чувственным и духовным в человеческой природе (Фра Бартоломео на несколько лет отказался от живописи, удалившись в монастырь; он снова вернулся к ней, но впоследствии сжёг свои картины под влиянием проповедей фанатика Савонаролы[2]). Такой драматизм перекликается с состоянием Виченцио. Не случайно в III главе герой достигает нового уровня развития – духовной свободы, порыва к деятельной жизни; фактически, он призывает Цецилию-монахиню к бунту: *«Но я хочу жить, Цецилия, хочу действовать <…> хочу об руку с тобою стремиться по стезе совершенствования <…> Не говори мне о цепях моих»*[3]. В IV же главе, где автор фокусирует внимание на характере Цецилии, он уже откровенно говорит о губительности самоподавления, фанатизма, бездумного служения готовым идеалам. Оба героя, таким образом, переживают схожую драму, психологический и мировоззренческий потенциал которой оказывается шире её «итальянского» и «живописного» генезиса, соприкасается с проблемами современности.

В «Русских ночах» выделяется ещё ряд вставных новелл, где очевидно влияние итальянской живописи на художественный мир Одоевского. Прежде всего к ним относится «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi». В заглавие перенесено название книги на итальянском языке, а основная фабульная ситуация – встреча рассказчика (старого библиофила) с итальянцем, стариком-*«оригиналом»,* происходящая в соответствующем топосе (торговая площадь в Неаполе). Всё это позволяет говорить, с одной стороны, о максимально очевидном итальянском тексте; с другой стороны, проблематика новеллы вновь вписывается в идейную

[1] Медовой М. И. Изобразительное искусство и творчество В. Ф. Одоевского (печ. по изданию в сборнике «Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века». – Л. : Наука, 1988) [Электронный ресурс] // ImWerden : некоммерческая электронная библиотека. – 2007. С. 7. URL: http://imwerden.de/pdf/medovoj_iskusstvo_v_tvorchestve_odoevskogo.pdf (дата обращения: 15.09.2016).

[2] Там же. С. 7–8.

[3] Одоевский В. Ф. Виченцио <и> Цецилия. <Фрагменты незавершённой повести> ; публ. М. А. Турьян // Новые безделки : сборник статей к 60-летию В. Э. Вацуро. М., 1995–1996. С. 204.

конструкцию «Русских ночей» (вопросы невыразимого, гениальности и безумия, пределов познания) и остаётся универсальной для Одоевского, не определяется тем или иным национальным колоритом. Кроме того, как отмечает М. И. Медовой, «герой новеллы… вовсе не знаменитый график»[1]; образ Пиранези, гравёра и архитектора XVIII в., стал для автора скорее отправной точкой, источником замысла, чем полноценным прототипом. Не всматриваясь подробно в перипетии трагической биографии Джованни Баттисты, Одоевский создаёт скорее обобщённый, романтически осмысленный образ «гениального безумца» (категория выделена и проанализирована М. А. Турьян[2]), причём безумца-художника.

Влияние итальянской живописи (или живописи с итальянским колоритом) задано уже в начале новеллы: дядюшка-библиофил начинает свой рассказ с экфрасиса итальянской карикатуры[3]. Экфрасис написан с не типичным для Одоевского вниманием к бытовым деталям – скорее в поэтике восхищавших его мастеров фламандской школы, чем художников-итальянцев. Каждая деталь формирует итальянский текст, при этом вписываясь в заявленный графический жанр *(«карикатура»*); это задаёт тональность иронического переосмысления. Подробности карикатуры в устах рассказчика комичны, причём не только из-за плутовского характера самой ситуации (кражи), где один из персонажей, в духе комедии дель арте, неизбежно остаётся «в дураках». Акцентируется флёр штампов, стереотипов, закрепившийся за этими подробностями в русском культурном сознании. Мадонна, Везувий, монах-капуцин, соломенная шляпа молодого человека, мальчишка-карманник – все эти образы в данном случае осмысляются как «типичные», ожидаемые атрибуты «земного рая», отсылающие к различным его аспектам (итальянская религиозность, жара, печально знаменитое обилие воров и попрошаек). Те же черты акцентируются в прозе других любомудров, особенно – в путевых дневниках Шевырёва, в чьей рецепции

[1] Медовой М. И. Изобразительное искусство и творчество В. Ф. Одоевского (печ. по изданию в сборнике «Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века». – Л. : Наука, 1988) [Электронный ресурс] // ImWerden : некоммерческая электронная библиотека. – 2007. С. 1. URL: http://imwerden.de/pdf/medovoj_iskusstvo_v_tvorchestve_odoevskogo.pdf (дата обращения: 15.09.2016).

[2] Турьян М. А. «Странная моя судьба…» О жизни Владимира Фёдоровича Одоевского. М. : Книга, 1991. 400 с.

[3] Одоевский В. Ф. Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 79–80. (Русская классика).

стереотипы об Италии то подтверждаются личными впечатлениями, то разрушаются или корректируются ими.

Ирония и самоирония усиливаются, когда сюжет карикатуры вдруг «проникает в жизнь» (в свете сюжета «Виченцио и Цецилии» можно заключить, что мотив слияния живописи и реальности постоянен у Одоевского). Рассказчик добавляет: *«Не знаю, как подсмотрел эту сцену проклятый живописец, но только этот молодой человек – я»*[1]. Переходу от экфрасиса к жизненной ситуации способствует и акцентирование даты, конкретного момента («*в тот день*»); отметим, что Одоевский, вероятнее всего, воспринимал датировку гравюр, рисунков и карикатур как их если не обязательную, то традиционную принадлежность. Одоевский, возможно, обращался к какой-то конкретной карикатуре либо гравюре на сюжет из Неаполя; однако роль итальянской гравюры (в т. ч. архитектурной) и итальянского городского пейзажа как особых феноменов раскрывается в тексте позже. На наш взгляд, не вызывает сомнения факт, что Одоевского подтолкнуло личное восприятие гравюр Пиранези, которые отличаются своеобразной художественной манерой и масштабностью. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к его «Capricci dei Carceri» (серии мрачных, гротесково-барочных гравюр, изображающих темницы и тюрьмы) или к не менее знаменитому циклу «Vedute di Roma» («Виды Рима»), на которых запечатлены как монументальное величие Вечного города, так и его мертвенность, насыщенность прошлым. Первый цикл, в русских изданиях известный как «Фантастические изображения тюрем», а также просто «Тюрьмы» или «Темницы»[2], не назван в тексте прямо, есть лишь завуалированная и получающая двойной смысл номинация *«книга моих темниц»*[3]. Тем не менее, в своём рассказе Пиранези – непризнанный гений, бессмертный и потому обречённый на вечные муки – акцентирует на этом цикле особое внимание, делая именно его олицетворением своего жизненного падения, одиночества и безумия.

---

[1] Одоевский В. Ф. Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 80. (Русская классика).

[2] См. по: Ипполитов А. В. «Тюрьмы» и власть. Миф Джованни Баттиста Пиранези. СПб. : Арка, 2013. 368 с.

[3] Одоевский В. Ф. Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 85. (Русская классика).

Трагедия *невыразимого* и не выраженного при жизни давит на сознание, делая его, фактически, больным; в духе новелл Гофмана Одоевский показывает в рассказе Пиранези, как художественные образы и фантазии превращаются в галлюцинации, в непрерывную ментальную пытку (*«духи, мною порождённые, преследуют меня <…> куют меня в собственные мои цепи, дождят на меня холодною плесенью с полуразрушенных сводов <…> с костра сбрасывают на дыбу, с дыбы на вертел»*[1]). Вероятно, подобные описания отсылают не только к картинам христианского ада, но и собственно к циклу «Темниц», который признан шедевром, но пронизан мотивами мучений и смерти.

Монолог Пиранези, которого сводит с ума недовоплощённый, непризнанный дар, отсылает как к «жизненному тексту» архитектора и художника, его судьбе, так и к тексту «творческому» (налицо описанный выше конфликт гения и законов реальности). Эти проблемы, становящиеся ключевыми для Одоевского при осмыслении живописи и музыки, дополняются ещё одной чертой – масштабностью: талант Пиранези во всех смыслах слишком «огромен» и потому не вписывается в реальность (*«мне нужно… сущую безделицу, десять миллионов червонцев <…> Чтоб соединить сводом Этну с Везувием, для триумфальных ворот, которыми начинается парк проектированного мною замка»*[2]). Величие замыслов Пиранези сталкивалось с прозаичными препятствиями – нежеланием и невозможностью «сильных мира сего» оплачивать их воплощение. Согласно интерпретации Одоевского, именно это *непонимание* стало для гения последним ударом, лишившим его рассудка; в новелле он уже находится не в реальной Италии, а в фантасмагорической, искажённой больным воображением (*«Часто в Риме ночью я приближаюсь к стенам, построенным этим счастливцем Микелем* [т.е. Микеланджело. – Ю. П.] *и… ударяю в этот проклятый купол, который и не думает шевелиться»*[3]). Отметим, что контраст героя с *признанным* (а значит, разумным и счастливым) гением – с

[1] Одоевский В. Ф. Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 86. (Русская классика).

[2] Там же. С. 84.

[3] Там же. С. 86–87.

Микеланджело, которого Пиранези нарекает *«великим»*[1] и считает своим учителем, – тоже подкреплён и биографической, и творческой основой: в гравюрах «Виды Рима» один из излюбленных сюжетов Пиранези – площадь и собор Св. Петра со знаменитым куполом, спроектированным Микеланджело. Собор и купол возникают постоянно, детализированно и монументально, с разных ракурсов (достаточно оценить названия гравюр: «Кареты на площади Св. Петра», «Купол издалека с мостом», «Собор Св. Петра подробно» и др.). Судя по всему, наследие Микеланджело для Пиранези вписывалось в образ Рима – великого, Вечного, но отмеченного смертью (как замечает П. Муратов: «В классическом мире его [Пиранези] привлекало не столько величие созидания, сколько величие разрушения <…> В зрелище Рима он видел только трагическую сторону вещей, и поэтому его Рим вышел даже более грандиозным, чем… в действительности»[2]).

Сюжет непризнанного и обезумевшего художника с введением итальянского текста также обыгрывается Одоевским в новеллах «Импровизатор» и «Последний квартет Бетховена». В обоих случаях герой-творец не является живописцем, но итальянская живопись и скульптура вписаны в тексты либо в оформляющие их рассуждения молодых философов. Так, конфликт творца и действительности в «Импровизаторе» не только сохраняет прежние смыслы, но и дополняется новыми: проблемой предела познания (герой теряет счастье и рассудок, поддавшись искушению и приняв от демонического доктора Сегелиеля дар *«всё видеть, всё знать, всё понимать»*[3]), а также полемически заострённым вопросом об этической стороне творчества. Последнее связано прежде всего с романтическим мотивом договора с дьяволом (новелле не случайно предпослан эпиграф из «Фауста» Гёте, а Сегелиелю сопутствуют все атрибуты колдуна или дьявола: таинственное прошлое, непостижимая власть над людьми, снадобья и оживающие книги в библиотеке). Иными словами, Одоевский касается вечной

---

[1] Одоевский В. Ф. Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 84. (Русская классика).

[2] Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 273.

[3] Одоевский В. Ф. Импровизатор // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 171. (Русская классика).

проблемы «гения и злодейства», занимавшей и Гёте, и Пушкина, а в какой-то мере и Гофмана (образ Крейслера). Заметна и другая параллель: трагедия главного героя, который лишается подлинного таланта после того, как решается «переступить черту», напоминает о «Портрете» Гоголя. Одоевский, правда, выделяет в качестве итога не смерть героя, а то, как искажение творческого дара разрушает личность (Киприяно становится *«шутом»* провинциального помещика). Мотивы шутовства, глумления над талантом становятся важными обертонами в трагедии «гениальных безумцев» Одоевского.

Место действия чётко не обозначено (можно догадаться, что это европейский город – вероятно, немецкий), а на национальность главного героя указывает только итальянское имя (Киприяно) и некоторые черты характера, в романтизме традиционно приписываемые творцу-итальянцу: импульсивность, легкомыслие, личное обаяние; в то же смысловое поле вписывается спонтанность самого искусства импровизации. Киприяно неоднократно именуется «*художником*» – в высоком, обобщённом смысле; значимо, что Одоевский выбирает эту номинацию в момент его творческого триумфа[1]. Однако феномен итальянской живописи на уровне прямого упоминания возникает в тексте только однажды. Заключив договор с Сегелиелем, Киприяно испытывает ужас от открывшейся ему грубой, эмпирической изнанки мира; важно, что роль духовного спасения, ориентира для него играет полотно с Мадонной (не уточняется, какое именно; мы склонны предполагать, что подразумевается одна из работ Рафаэля): *«В ближнем доме находилось изображение Мадонны, к которой… прибегал Киприяно в минуты отчаяния, которой гармонический облик успокаивал его… душу <…> но увы! Для него уже не было картины: краски шевелились на ней, и он… видел – лишь химическое брожение»*[2]. Непостижимая тайна красоты как целостного феномена, облагораживающего душу, оказывается разрушена рациональным анализом.

Состояние Киприяно в концепции Одоевского явно близко состоянию современного человечества, для которого избыток рефлексии расчленяет

[1] Одоевский В. Ф. Импровизатор // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 163. (Русская классика).

[2] Там же. С. 174.

целостность бытия, в итоге лишая жизнь смысла. Дискуссии Фауста и его друзей о натурализме и копировании в искусстве, об эмпиризме в философии, об апологии идеи личной выгоды в экономике и о доведённой до гротеска специализации наук с разных сторон раскрывают ту же проблему (разума, забывшего о собственных границах и оказавшегося в гносеологическом тупике). Противостояние «химии» и гармонии, мотив разъятой, анатомированной красоты становится центром «Импровизатора». Демонстрируя, как Киприяно утрачивает способность целостно воспринимать бытие, Одоевский не только последовательно обращается к рецепции каждого искусства (живописи, поэзии, словесности, музыки), а также науки и философии, но и затрагивает сферу личных отношений: в глазах героя рушится идеальный образ его возлюбленной Шарлотты (имя героини – очевидная отсылка к «Страданиям юного Вертера» Гёте): *«Несчастный! в прекрасных… глазах её он видел лишь… сетчатую плеву, каплю отвратительной жидкости; в её миловидной поступи – лишь механизм рычагов»*[1]. В дальнейшем образы рычагов, шестерёнок, сегментов обретают центральную роль в новелле, что задаёт тему губительного анализа. Образ убитой тайны обнаруживается также в диалоге героев-философов после новеллы; характерно, что на этот раз воплощением целостной, идеальной красоты становится статуя Бенвенуто Челлини – итальянского скульптора и живописца эпохи Ренессанса. В легенде, рассказанной Виктором, ей противостоит образ разъятой красоты – своего рода аллегорическое изображение состояния Киприяно (*«Однажды Бенвенуто Челлини, отливая серебряную статую, заметил, что металла мало <…> он собрал всё домашнее серебро… и бросил в горнило. Какой-то художник* [отметим номинацию. – Ю. П.] *<…> вспомнил догадку Бенвенуто и также начал бросать в горнило всю медную домашнюю посуду, – но опоздал: она не успела растопиться <…> художник с отчаянием увидел, что из груди Венеры выглядывало дно кастрюльки, над глазами торчала ложка»*[2]). Легенда вводит новую грань проблемы, описанной выше, и одновременно – новую грань

[1] Одоевский В. Ф. Импровизатор // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 174. (Русская классика).

[2] Одоевский В. Ф. Русские ночи // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 182. (Русская классика).

эстетического итальянского текста Одоевского. Гротескные образы заставляют предполагать, что «линия Да Винчи» (условно говоря – линия рационального познания, анализа, тщательной проработки рисунков и полотен) в мировой истории познания и искусства вызывала иронию Одоевского (по крайней мере, в некоторых своих аспектах). Разумеется, «линия Да Винчи» и «линия Рафаэля» в творчестве Одоевского на данном этапе нашего исследования остаются гипотезой.

Помимо образа Рафаэля и гипотетического образа Да Винчи, в прозе Одоевского фигурирует образ Микеланджело. Мы уже упоминали его при анализе «Opere del Cavaliere…»; не менее значима эта фигура в новелле «Последний квартет Бетховена»[1] (как минимум – потому, что с Микеланджело соотносится главный герой, ещё один «гениальный безумец» «Русских ночей»). Одоевский выбирает для изображения не момент триумфа композитора, его жизненных и творческих побед (как в «Себастияне Бахе»), а напротив – момент краха. Бетховен в новелле переживает спад жизни: онтологический (старость, прогрессирующая глухота, зависимость от спиртного), психологический (одиночество, непонимание и насмешки окружающих, многие из которых считают его сумасшедшим) и, по мнению массы, творческий. Музыкальные эксперименты позднего Бетховена сродни архитектурным проектам Пиранези: отмечается их величие, вызывающее у реципиента трепет от непознанного, и трудности в воплощении. Однако это не отменяет явного сочувствия к герою как к гению, переживающему духовный разлад. Постоянная гиперболизация, замыслы «взахлёб» и их невоплотимость медленно убивают Бетховена, парадоксально составляя при этом его жизнь; можно сказать, что на новом материале Одоевский снова проигрывает творческую драму Пиранези.

С трагической интерпретацией творчества и с синэстезией в новелле связан образ Микеланджело, духовное родство с которым осознаёт сам Бетховен: *«Сравнивают меня с Микель-Анджелом – но как работал творец «Моисея»? в гневе, в ярости он сильными ударами молота ударял по недвижному мрамору и*

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Культурный код итальянской живописи в новелле В. Ф. Одоевского «Последний квартет Бетховена» // Филологическое образование в 21 веке: проблемы и способы их решения : сборник научных статей IX Международной научно-практической конференции. Новокузнецк, 19 апреля 2017 г. Новокузнецк, 2017. С. 246–252.

поневоле заставлял его выдавать живую мысль <…> Так и я! Я холодного восторга не понимаю! Я понимаю тот восторг, когда целый мир для меня превращается в гармонию, всякое чувство… звучит во мне <…> кровь моя кипит в жилах»[1]. Значимо, что на этот раз немецкую музыку Одоевский соотносит с итальянской скульптурой, а не только с живописью. Известно, что сам Микеланджело считал себя в первую очередь именно скульптором, а работу с мрамором – вершиной своего творчества; даже в живописи его внимание сосредоточено на пластической стороне жизни, гармонии тела. Так, А. Б. Махов пишет: «Микеланджело сделал своей стихией тело человека <…>, в чём он видел преломление всех тайн бытия, <…> противостояние <…> земного и горнего»[2]. Если учесть эстетические сложности, с которыми сталкивался сам Одоевский при воплощении «пластического», такая акцентировка кажется неожиданной.

Теперь Микеланджело, а не Рафаэля Одоевский делает эталоном творца: как сильной личности, гения, который мощью таланта и разума преображает материю, вкладывая в неё *«живую мысль»*, а не просто является проводником божественных видений, вдохновения свыше. А. Б. Махов открыто называет Микеланджело «неоплатоником», подчёркивает его «веру в насыщенность материи духом»[3] и, более того, прослеживает связь его творчества с европейской философией Нового времени, в том числе с идеалистическим учением Шеллинга – главного среди мыслителей кумира любомудров. Очевидно, что это соотносится с пониманием искусства и категории правдоподобия, которое Одоевский утверждает в «Русских ночах». Образ *«недвижного мрамора»* вступает в смысловые переклички с *«холодным восторгом»*: и косной материи, и расчёту, обывательским ожиданиям толпы Одоевский противопоставляет свободу гения, его «жар». Фигура Микеланджело наделяется исключительной внутренней силой (как все художники Ренессанса в прозе Одоевского) и ассоциируется с демиургом, творящим новую действительность. Неслучайна перифрастическая номинация *«творец «Моисея»*: Одоевский выделяет именно скульптуру ветхозаветного

[1] Одоевский В. Ф. Последний квартет Бетховена // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 158. (Русская классика).

[2] Махов А. Б. Микеланджело. М., 2014. С. 18. (Жизнь замечательных людей).

[3] Там же. С. 11.

пророка, мудреца, библейского вождя евреев, над которой Микеланджело трудился два года. Коннотации силы и величия (чему отвечают даже просто размеры скульптуры: рост Моисея Микеланджело превышает два метра), таким образом, сопутствуют и гению, и его творению. В «Последнем квартете…», как и в «Opere…», Микеланджело воплощает удел «счастливого» художника, положительный противовес в трагедии – гения, которому *удалось* воплотить невоплотимое. Тем не менее, возможность такой судьбы остаётся лишь в прошлом, в рамках итальянского Возрождения; она прочитывается как недостижимый в современности идеал, часть ретроспективной утопии (то есть аналогично с трактовкой Вакенродера).

Жизнь творца, трактуемая как трагедия, становится главной темой ещё одного произведения Одоевского о композиторе – повести «Себастиян Бах». Хотя итальянская живопись не присутствует в ней на уровне фабулы, экфрасиса или открытых аллюзий, её можно обнаружить в подтексте, на пересечении со смысловым полем итальянской музыки. Противопоставление немецкой и итальянской музыкальных традиций прочитывается Одоевским мировоззренчески, возвышается до вечного конфликта духа и плоти, разума и чувства, «чистого» искусства, служение которому сродни религиозному фанатизму, и земной жизни с её псевдопростыми коллизиями. Первое, рационально-упорядоченное начало мировоззренческого конфликта воплощает сам Себастиян, полностью посвятивший себя музыке, ставший бесстрастным *«церковным органом, возведённым на степень человека»*[1]. Второе, интуитивно-хаотическое, в жизнь Баха вносит певец-итальянец, приехавший из Венеции – Франческо; его появление увлекает на иную сторону жизни и жену героя, Магдалину. Экспрессивное, пластичное итальянское искусство пробуждает в Магдалине прежде скованную стихию. Стороны этой стихии – хаотическая, отчасти разрушительная свобода духа; сомнение в непререкаемых авторитетах (в гениальности мужа-композитора, нерушимости брака, возможно – в Боге);

[1] Одоевский В. Ф. Себастиян Бах // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 219. (Русская классика).

итальянский менталитет (кровь, доставшаяся Магдалине от матери и подавленная при бюргерском воспитании); женская чувственность. В тексте состояние героини подчёркнуто образом южного солнца (*«полуденные страсти»* Магдалины, *«соблазнительные полуденные глаза»* Франческо[1]), мотивами страсти, огня и крови. Неразрешимые противоречия в итоге приводят к смерти Магдалины, а Баха заставляют впервые осознать своё одиночество, проникнуться уважением к «простой» человечности, переосмыслить жизнь и место в ней абстрактного, исключительно духовного искусства.

Поскольку в «Себастияне Бахе» действуют герой-итальянец (Франческо) и героиня с итальянскими корнями (Магдалина), в поисках кода итальянской живописи следует оттолкнуться от них. Сюжет стихийного безответного чувства, мотивы дьявольского искушения (значимо предостережение мастера Албрехта о грешной природе пения: *«голос исполнен страстей человеческих; незаметно – в минуту самого чистого вдохновения – в голос прорываются звуки из другого, нечистого мира»*)[2] создают атмосферу мрачной парадоксальности. Отметим, что итальянской музыке сопутствуют коннотации страсти как нарушения норм (подобно итальянской же живописи в «Виченцио и Цецилии»), «плотской» природы искусства, вины и покаяния (предсмертный «бред» Магдалины, раскаяние Баха).

Возможно, всё это отсылает к живописи итальянского барокко – в частности, к творчеству Караваджо (настоящее имя художника – Микеланджело Меризи[3]), писавшего в XVI–XVII вв. Мы не обнаружили свидетельств того, что Одоевский лично был знаком с картинами Караваджо; однако о них писали С. П. Шевырёв, уже в 1820-х гг. побывавший в Италии, и И. В. Киреевский. Оба состояли в Обществе любомудрия и были дружны с Одоевским, поэтому можно предположить, что он слышал либо читал их отзывы о Караваджо, а также видел репродукции его работ. Кроме того, в 1826 г. любомудры Шевырёв и Титов перевели эстетические этюды Вакенродера, в которых художникам эпохи

[1] Одоевский В. Ф. Себастиян Бах // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 224. (Русская классика).

[2] Там же. С. 203.

[3] Ламбер Ж. Караваджо. М., 2004. С. 7.

Караваджо (например, Гвидо Рени) уделяется некоторое внимание; переклички текстов Вакенродера с произведениями Одоевского мы прокомментировали в особом разделе. Исходя из интереса «русского Фауста» к живописцам фламандской школы, Дюреру, гравюрам Калло, логично утверждать, что он едва ли мог не заметить такое эстетическое явление, как итальянское барокко. Стоит добавить, что имя Гвидо Рени, по наблюдениям М. И. Медового[1], упоминается в его текстах.

Жиль Ламбер отмечает, что «в итальянской живописи творчество Караваджо явилось апофеозом… барокко. Этот… стиль характеризуется… бурной динамикой образов, интенсивностью чувств, контрастами света и тени»[2]. Легко заметить, что барочное мироощущение близко Одоевскому: его философская проза отличается ощущением острого трагизма; парадоксальность, «фантастичность» бытия, человеческого сознания, творчества больше всего занимают его. Затрагивая живопись (или – шире – «пластическую» сторону жизни), Одоевский и в ней акцентирует контрасты и парадоксы, создавая барочный «лабиринт» смыслов; именно такую роль играют полотно со святой Цецилией, гравюры Пиранези, мотивы живописи в «Импровизаторе», отсылки к Микеланджело в «Последнем квартете Бетховена». Концепция искусства «Русских ночей», построенная на синтезе реализма и философского идеализма в духе Шеллинга, тоже во многом близка взглядам Караваджо. Его называют «основоположником реалистического направления живописи»[3] – и, действительно, это подтверждают верность законам анатомии и оптики. Караваджо часто писал «маленькие» сценки, фиксируя жизнь в движении и противоречиях (например, знаменитый «Мальчик, укушенный ящерицей» (1594–1596)[4]). Но при этом в свои картины (даже на библейские сюжеты) ему удалось внести барочную парадоксальность, новые психологические и философские смыслы.

---

[1] Медовой М. И. Изобразительное искусство и творчество В. Ф. Одоевского (печ. по изданию в сборнике «Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века». – Л. : Наука, 1988) [Электронный ресурс] // ImWerden : некоммерческая электронная библиотека. – 2007. С. 1. URL: http://imwerden.de/pdf/medovoj_iskusstvo_v_tvorchestve_odoevskogo.pdf (дата обращения: 15.09.2016).

[2] Ламбер Ж. Караваджо. М., 2004. С. 7.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 32.

В связи с «Себастияном Бахом» важно сосредоточиться на двух работах Караваджо – «Лютнисте» (ок. 1595) и «Кающейся Магдалине» (ок. 1596–1597). На наш взгляд, при создании двух «итальянских» образов повести Одоевский использовал культурные коды, схожие с кодами барочного художника. Первое полотно, знаменитое и самое репрезентативное для раннего Караваджо, русский автор наверняка знал; второе, менее известное, могло стать одним из живописных прототипов для вариации вечного сюжета, к которому он обращается, – сюжета кающейся грешницы. Образ Марии Магдалины – пожалуй, один из самых частотных женских образов в работах католических, в частности итальянских, художников (одноимённые картины Перуджино (ок. 1500) и Карло Кривелли (ок. 1480), «Кающаяся Мария Магдалина» Тициана (ок. 1565). Немаловажно, что в эпоху Одоевского евангельский сюжет Магдалины изобразил и А. Иванов («Noli me tangere» (1835): сцена явления раскаявшейся грешнице Христа после Его воскресения); по примеру полотна Брюллова, фигурирующего в «Русских ночах», можно судить, что современная отечественная живопись интересовала писателя. «Лютнист» относится к целому циклу работ Караваджо, где изображены юноши с нежными, почти женственными чертами лиц («Музицирующие мальчики» (1595), «Юноша с корзиной фруктов» (1593), «Мальчик, чистящий грушу» (1593) и др.). Портреты выписаны очень тщательно; игра света и тени, мелкие детали передают хрупкую, утончённую красоту. Эта красота двойственна: цветы и фрукты, вероятно, символизируют молодость, жизнь, любовь, а музыкальные инструменты (лютня, скрипка) и ноты – духовный мир, близость к искусству. Но в картинах прочитывается не только прославление красоты, но и её хрупкость, зашифрованный трагизм, обречённость на увядание – налицо игра противоположностями, характерная для барокко. Юношам Караваджо присущ оттенок тайны, недосказанности (вспомним ключевой мотив Одоевского – трагическую непостижимость красоты); в «Лютнисте» (ок. 1595) он выражен особенно ярко[1]. Тайна жизни и искусства, вечное стремление разума познать их – идейный центр «Русских ночей» и новелл Одоевского. Для нас также важно, что в

[1] Ламбер Ж. Караваджо. М., 2004. С. 38.

1808 г. «Лютнист» был выкуплен для Эрмитажа по просьбе Александра I[1], т.е. при жизни Одоевского картина уже выставлялась в Санкт-Петербурге, и он мог познакомиться с ней. Значима в этом контексте, конечно, и идея синэстезии, гармоничного слияния искусств, привлекавшая любомудров, которые восприняли её из системы Шеллинга.

В «Себастияне Бахе» постоянно подчёркивается южная, «*полуденная*» красота Франческо – утончённая и опасная красота, являющаяся как бы продолжением духовной жизни. Его портрет, не столь нежный и «безобидный», как работа Караваджо, выписан с нетипичной для Одоевского пластичностью, обилием деталей (*«молодой человек высокого роста с чёрными, полуденными глазами <…> его чёрные кудри рассыпались по плечам, обрисовывали его смуглое… лицо, на котором беспрестанно менялось выражение; но общий характер его лица была какая-то беспокойная задумчивость или рассеянность»*[2]). Очевидно, что черты Франческо легко сопоставимы с работой Караваджо: *«задумчивое»* выражение, *«томные, подёрнутые влагою взоры»*[3], южный тип внешности, ощущение тайны (Франческо является загадкой и для окружающих, и для самого себя: *«он боялся чужого внимания, боялся и своих страстей»*[4]). Как и герои Караваджо, Франческо напрямую связан с музыкой, миром искусства (несмотря на то, что его единственным «инструментом» остаётся голос; вспомним, что для Одоевского главными репрезентантами Италии были именно опера и богатая музыкальная традиция). Однако красота венецианца и его пение, при всей своей прелести, порочны. Это подтверждают нагнетаемые мотивы соблазна, искушения, греха (*«нечистый, соблазнительный напев венецианца»*[5]). В сцене с церковным хором во Франческо просматривается аллюзия на Люцифера – падшего ангела, бунтовщика, мечтающего разрушить и осмеять божественную гармонию. Мысль о грехе, вместе с мыслью об

---

[1] См. по: Государственный Эрмитаж. Итальянская живопись XVII века : каталог коллекции / С. Н. Всеволожская. СПб., 2013. С. 18.

[2] Одоевский В. Ф. Себастиян Бах // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 221. (Русская классика).

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] Там же. С. 228.

эфемерности любого земного блаженства, присутствует и в «Лютнисте». Впрочем, демонизм Франческо сочетается с вполне «земными», стереотипными чертами итальянца, закреплёнными в итальянском тексте любомудров: легкомыслием, непостоянством, склонностью к плутовству. Он уезжает из Германии, покидая Магдалину, лишь потому, что она «наскучила» ему; своей ограниченностью Франческо снижает трагедию, окрашивая её в фарсовые тона. Порочность такого рода – опошлённая, циничная, никак не связанная с красотой и эстетизмом – отличает его от «Лютниста» Караваджо.

Тем не менее, автора больше интересует психологическая реакция Магдалины, для которой облик и пение венецианца сливаются в неразделимое целое. Чистое наслаждение искусством перетекает в чувственную страсть (аналогично ситуациям Виченцио, Михаила Платоновича и – отчасти – героя «Imbroglio», увлёкшегося оперной певицей), причём они непрерывно перекликаются друг с другом (*«Незнакомец, уходя, нечаянно взглянул на Магдалину, и холод пробежал по её нервам»*[1] – *«Магдалина бросается к клавихорду и старается повторить… напевы… незнакомца»*[2]). Это иллюстрирует одержимость итальянской оперой и канцонеттами, пробудившаяся в Магдалине: она убеждена, что *«теперь только понимает музыку»*[3], отвергает «гармоническое» немецкое искусство, а заодно – рациональную, укоренённую и уверенную в бытии часть себя. Однако героиня не готова выдержать такого натиска, а Франческо оказывается слишком мелким, поверхностным человеком, чтобы разделить её «горение». Это ускоряет трагический исход. Сюжет Магдалины, как уже было отмечено, отсылает к вечному сюжету греха и покаяния женщины (хотя в тексте грех осуществлён лишь в помышлении, для добродетельной героини достаточно и этого).

Номинация героини, на наш взгляд, является скорее сознательной аллюзией Одоевского, чем удачным совпадением: в русской традиции имя жены Баха передают как Анна Магдалена, но он выбирает вариант, явно ассоциирующийся с

[1] Одоевский В. Ф. Себастиян Бах // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 222. (Русская классика).

[2] Там же. С. 223.

[3] Там же.

блудницей из Евангелия. Хотя образ Марии Магдалины был очень востребован в католической религиозной живописи и Одоевский мог выбрать в качестве эталона полотно другого художника, мы предполагаем, что барочный вариант Караваджо подходил ему больше всех. Во-первых, в нём акцентировано именно покаяние – либо отказ от прошлой жизни, проведённой во грехе, либо горькое, через душевную боль, приятие такой судьбы: на героине платье с орнаментами, роскошное покрывало, но её волосы растрёпаны, а украшения небрежно разбросаны по полу[1]. Скорбное выражение лица тоже свидетельствует о том, что собственная красота, ставшая предметом торговли, не приносит героине радости. Караваджо мог бы остановиться на ином сюжете – изобразить Магдалину прекрасной и торжествующей, как в работе Карло Кривелли, или сопоставить её с кроткой Мартой, как он поступит позже, создав полотно «Марта упрекает Магдалину в тщеславии» (второй вариант названия – «Обращение Магдалины»). Однако его увлекает раскаяние – тяжёлое, но очищающее душу психологическое состояние. Во-вторых, «Кающуюся Магдалину», как и другие картины Караваджо, сопровождает ощущение тайны, мысль о парадоксальности бытия. Героиня находится как бы на переходе: внутренне она уже отказалась от себя прежней, но и нового пути пока не обрела (в противоположность, например, обращённой Магдалине на картине Иванова). Чувство тотальной неопределённости, зыбкости усиливает полумрак, в который погружена её фигура. Вероятно, Караваджо соотносил это начало в бытии – хаотическое, вопрошающее – с началом женским; примечательно, что «Кающаяся Магдалина» стала первым изображением женщины в его творчестве[2]. Тем не менее, в полотне нет утрированного мистицизма: Магдалина человечна, «удивительно реальна»; как отмечает Ламбер, позировала для неё уличная девушка, некая Джулия – возможно, любовница Караваджо[3].

Магдалина в повести Одоевского тоже находится на переходе: Франческо и итальянская музыка пробуждают в ней новую сущность, но этой сущности не

[1] Ламбер Ж. Караваджо. М., 2004. С. 28.
[2] Там же. С. 29.
[3] Там же. С. 48.

дано освободиться, поэтому Магдалина обречена на саморазрушение изнутри. Её экстатическая страсть обладает чужой, почти иномирной природой и, подобно дару Пиранези, не умещается в земные пределы. Автор вводит мотивы сакральности такого чувства, сравнивая героиню с *«дельфийской жрицей на треножнике»*[1], характеризуя её состояние как *«судорожное»* и даже *«убийственное»*. Это заставляет ассоциировать страсть героини с религиозным экстазом, а её саму – с одной стороны, с античными пифиями и вакханками (посвящавшими себя Аполлону и Дионису соответственно), с другой – с Марией Магдалиной, которая, согласно Евангелиям, отирала ноги Христу своими волосами. После отъезда Франческо наступает этап покаяния – Магдалина борется с собой, пытаясь насильственно вернуть себя к музыке мужа, к созерцательной гармонии; затем наступают отчаяние и скорбь, подобные тем, что испытывает героиня картины Караваджо, ещё не нашедшая Бога. Трагическая участь героини отличает её от христианского прототипа, но принципиальна для Одоевского: он изображает не святую, а земную женщину, человека, которого ломает непостижимость бытия, страсти, искусства. Как и в других текстах Одоевского, человек слаб перед этими силами и не способен долго им сопротивляться.

Магдалина Бах – один из высоких женских образов Одоевского, наделённых чистотой и красотой духа, силой чувств, связанных с миром искусства. К тому же ряду можно отнести Цецилию, Сильфиду, Шарлотту из «Импровизатора», графиню Марию из «Чёрной перчатки» (ср.: Адель и Луиза в повестях Погодина, образ возлюбленной в лирике Веневитинова). Выше мы отмечали, что эти образы, варьирующие духовный идеал в женской ипостаси, возможно, имеют общий изначальный прототип – образ Мадонны, вернее, трактовку её образа в эстетике и философии немецких романтиков[2]. Прослеживаются, конечно, и «светские» их корни, связанные уже не с живописью

[1] Одоевский В. Ф. Себастиян Бах // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 224. (Русская классика).

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянская живопись в творчестве В.Ф. Одоевского: образ Мадонны // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2017. Вып. 7 (184). С. 134–139.

(Рафаэль, Да Винчи, Тициан и другие художники, писавшие Мадонну), а с поэзией Италии (куртуазно-сакральный идеал – Беатриче у Данте, Лаура у Петрарки). Одоевский отчасти продолжает эту традицию, отчасти – переосмысляет её, что очевидно уже при анализе «Виченцио и Цецилии», «Импровизатора» и «Себастияна Баха». Образ Мадонны, обладающий мировоззренческой значимостью для русской литературы (формула Жуковского *«гений чистой красоты»*), возникает в текстах Одоевского не только на уровне открытых упоминаний и аллюзий, как, например, в «Opere…» и «Импровизаторе» (см. выше). Гораздо чаще он фигурирует на идейном уровне, в подтексте (образы Магдалины Бах и Цецилии). Иногда при разработке характера героини образ-основа перерабатывается настолько, что его трудно узнать. К таким сложным случаям, на наш взгляд, можно отнести повести «Сильфида» и «Чёрная перчатка», а также новеллу «Imbroglio».

Применительно к «Сильфиде» скорее можно говорить о языческих, античных культурных кодах, чем о христианских. Михаил Платонович, уезжая в деревню, увлекается алхимическими опытами, основанными на учении Парацельса о духах природы, и в итоге соприкасается с другим миром: Сильфида, сверхъестественное существо, становится его возлюбленной. С точки зрения других персонажей, Михаил Платонович помешался из-за скуки и одиночества; их взгляд рационален, а намерения альтруистичны, но в тексте сильна авторская ирония, заставляющая разглядеть в них ограниченное, обывательское начало, отторгающее богатую духовную жизнь. Лечение *«бульонными ваннами»*, *«отличным лафитом»* и *«окровавленным ростбифом»* возвращает Михаила Платоновича к материальной действительности, но, разлучая с Сильфидой, уничтожает в нём душу. Женитьба на Катеньке и благообразная помещичья жизнь не приносят счастья герою, который продолжает мечтать о другом мире, о красоте в её идеалистическом, абсолютном понимании. С этим связана его автономинация, ключевая в повести – *художник*; в финальном монологе «больной», по сути, озвучивает мечту немецких романтиков (в т. ч. Вакенродера) и любомудров (главным образом Одоевского и Веневитинова) о синтезе искусств,

в перспективе – искусств, науки и философии, ради утверждения истинного познания, определяющего место человека в мире (*«вы разобрали поэзию по частям: вот тебе проза, вот тебе стихи, вот тебе музыка, вот живопись… А может быть, я художник такого искусства, которое ещё не существует <…> которое я должен был открыть»*[1]). Синтезу противостоит искусственная специализация, неизбежно упрощающая суть вещей, делающая мир удобным для спокойного обывательского существования – но не более того.

Власть материального мира, который «прижимает» непонятого героя-художника к земле, в повести воплощает быт (нагнетаемые мотивы еды, одежды, денег, сплетен, затронутые нами в разделе о рецепции Одоевским этюдов Вакенродера) и образы персонажей, находящихся вне подлинного бытия Михаила Платоновича и Сильфиды. Катенька, например, является «сниженным», земным антиподом Сильфиды (что аналогично соотношению образов Энхен и Магдалины в «Себастияне Бахе») – не случайно и она, и её провинциальные подруги выписаны в духе фламандской живописи (*«у иных из моих соседей есть прехорошенькие дочки, которых… нельзя сравнить с цветами, а разве с огородной зеленью – тучные, полные, здоровые – и слова от них не добьёшься»*[2]). Напрашивается сравнение с первым портретом Сильфиды – возвышенной и мудрой, «не от мира сего», – в котором используются эпитеты *удивительное, невыразимое, неимоверное, прекрасная*[3].

По контрасту с помещичьими дочками, которых герой иронически не пожелал уподоблять цветам, Сильфида, природное и гармоничное существо, зарождается в распустившейся розе. «Живописный» слой повести тоже строится на противостоянии материального и духовного, на их романтическом (т.е. разрешающемся трагически) конфликте. Если персонажей-обывателей можно отнести (условно говоря) к «фламандской», комически-плотской линии в творчестве Одоевского, то Сильфиду, приобщившую Михаила Платоновича к духовному бытию – к линии «высокой», связанной, в частности, с итальянской

[1] Одоевский В. Ф. Сильфида // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 338. (Русская классика).

[2] Там же. С. 318.

[3] Там же. С. 328.

живописью Ренессанса. Любовь и красота, объединяющиеся в Сильфиде, её родство поэзии и образу Музы, помогающей творцу воплотить замысел, мотив деторождения и образ младенца отсылают, с одной стороны, к идеальному женскому образу Мадонны, небесной Возлюбленной, с другой – к образам античных богинь (в частности, Афродиты, или Венеры). Она открывает герою мир свободы, счастья и творчества; отметим, что этот мир описан в романтических тонах – подобно утопии из этюдов Вакенродера, где вера и искусство дополняют и продолжают друг друга. «Здесь» в тексте – низкие, мелочные дела и интересы, пошлый быт; «там» – свет, яркие цвета, музыка, родство настоящего и истории (образ Древнего Рима в видении-путешествии с Сильфидой, выражающий историософскую идею вечного повторения, бессмертия человеческой мысли и культуры), гармония познающего человека и природы (вновь очевидны гносеологические акценты прозы Одоевского; *«На возвышенном троне восседает мысль человека <…> духи природы преклоняются в прах перед нею»*[1]).

При этом прославление природы звучит отчётливее, чем идея синэстезии; по мысли героя, люди утратили истинное, должное понимание мира, когда отдалились от неё – когда сделали свой разум мёртвым, схоластическим, отказавшись от мистической веры в тайну. Образ Матери-природы и мотивы самозарождающейся красоты могут являться аллюзией на известное полотно Боттичелли «Рождение Венеры». На это и указывает и ряд деталей – например, стадиально описанное появление Сильфиды. Оно воспринимается героем не только как чудо, но и именно как рождение: Сильфида *вырастает* – органично, как, по мнению автора, должно вырастать произведение искусства. Ей предшествует не насилие над материей, а естественный алхимический синтез *«солнечной воды»*[2] и перстня, образующий *«таинственную розу»*[3]; это отвечает эстетике романтизма, в котором цветок часто становится символом идеала, духовной реальности (Голубой Цветок Новалиса, лилия в «Золотом горшке» Гофмана, «Цвет Завета» Жуковского).

---

[1] Одоевский В. Ф. Сильфида // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 333 (Русская классика).

[2] Там же. С. 326.

[3] Там же. С. 327.

В сцене рождения Сильфиды используется яркая цветопись (вероятно, это самая «живописная» сцена повести), причём гамма оттенков явно напоминает о «Рождении Венеры» (тёмно-золотые волосы богини, бирюза моря, розовая раковина): «*поверх воды струятся голубые волны и в них отражаются… опаловые лучи; бирюза превратилась в опал <…> вся вода была в волнении <…> били вверх золотые ключи <…> по зеленоватым волнам протянулись розовые нити <…> и слились на дне сосуда в прекрасную, пышную розу*»[1]. Хотя Сандро Боттичелли, в отличие от Одоевского, разумеется, не ориентировался на алхимические источники, на своём полотне он тоже обращается к античным представлениям о воде как рождающем начале – богиня любви рождается из морской пены. «Волнение воды» на картине также присутствует: морской ветер персонифицирован в боге Зефире. Вокруг Венеры разлетаются розы; роза как символ любви фигурирует и в сцене рождения Сильфиды. Прославление плодородия, любви и красоты выдержано в неоплатоническом духе: как и Микеланджело, Боттичелли верил в одухотворённость материи, единство телесной (природной, языческой) и духовной (христианской) красоты; не случайно он был близок к флорентийской Академии Платона[2]. Другими словами, античный сюжет синтезируется с христианством, Венера – с образом Мадонны или мировой души. Подобное соединение религиозной веры и эстетического восторга очевидно и в этюдах Вакенродера, и в целом – в концепции немецких романтиков, на которых ориентировался Одоевский. В его философской прозе естественная, самозарождающаяся красота связана с природой, творчеством и синтезом, духовной свободой человека (образы Сильфиды, Цецилии, Мадонны, музыкальный и живописный коды); ей противостоит красота «разъятая» – ложное познание, анализ, лишённый духовности. «Ложный» мир поглощает Михаила Платоновича, обрекая его на трагедию.

Ещё один женский образ, в котором обнаруживаются черты Мадонны в трактовке романтиков, – графиня Мария, героиня повести «Чёрная перчатка».

---

[1] Одоевский В. Ф. Сильфида // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 326. (Русская классика).

[2] См. по: Петрочук О. К. Сандро Боттичелли. М., 1984. С. 31–38.

Помимо имени, имеющего сакральный ореол, примечателен её характер и место в системе образов. Изначальная ипостась Марии – невеста (первым эпизодом является свадьба героев, изображённая Одоевским в мажорных, но иронических тонах: *«Жених и невеста, казалось, были созданы друг для друга. Равно молоды, равно полны жизни, равно прекрасны собою, оба хорошей фамилии и, чудная вещь! оба равно богаты»*[1]; однако в героине акцентируется *чистота*, ей постоянно сопутствует эпитет *прекрасная*), затем – молодая жена и, наконец, мать. Хотя роды Марии не становятся сюжетным переломом, их исход и трактовка этого исхода героями подчёркивают волновавшее Одоевского обнуление подлинных ценностей, бездуховность современного, якобы разумного, человека: *«Роды кончились благополучно, только ребёнок вскоре после того умер – повивальная бабка говорила, оттого, что графиня туго шнуровалась и слишком много танцевала перед родами; но акушер говорил <…>, оттого, что* [ребёнок] *не имел средств для продолжения своей жизни»*[2].

«Просвещённое» воспитание графа Езерского, рационалиста и англомана, готовит Марию ко всем этим ролям. Можно сказать, что ей прививается женственность, утверждённая патриархальной культурой, но в тексте представленная в иронических, намеренно обытовлённых тонах. Эта женственность, как и смирение, и весь образ мыслей навязаны героине извне, не выработаны духовными усилиями. Поэтому их нельзя назвать ни христианскими добродетелями (т.е. открытой аллюзией на образ Мадонны), ни признаками личностного самостояния. Вопреки дидактическим заветам графа и его ходу с Чёрной Перчаткой (угрожающие анонимные письма, призванные направить героев на «путь истинный»), молодые супруги так и не становятся личностями в полном значении слова. Прожигая жизнь в быту или светских удовольствиях, они не видят в ней смысла; не случайно события, близкие по статусу сакральным таинствам, обладающие особой ролью в культуре – любовь, брак, рождение ребёнка – обретают в повести сниженный, травестированный характер. К такому

[1] Одоевский В. Ф. Чёрная перчатка // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 533. (Русская классика).

[2] Там же. С. 547.

обесцениванию приводят суетность Владимира и бытийная неукоренённость Марии, неумение обоих ценить то, чем они обладают.

Тем не менее, Марии в большей степени, чем её мужу, присуще стремление к духовной жизни; бездумное существование перестаёт её удовлетворять. Знакомство и роман с Воротынским открывают Марии страдания любви и неспокойной мысли, ищущей ответов на сущностные вопросы: она узнаёт о *«необъяснимых несчастиях, которые тяготят душу человека с умом и чувством»*[1]. Боль познающего, тонко чувствующего человека, обречённого стоять перед непознаваемым, хаотичным миром, Одоевский обозначает весьма ёмко – *«несчастие жить»* (надо полагать, эта категория применима также к Виченцио, Пиранези, Бетховену). Отметим, что к таким «несчастиям» он относит и соприкосновение с искусством – красота, как и в других текстах Одоевского, способна серьёзно ранить. Мотив несчастья до и после встречи с Воротынским развивается контрастно: если прежде Мария обывательски *«кокетничала своим нездоровьем и своею горестию»*[2], *«не смела назвать себя несчастливою: выговорить это слово ей казалось… неприлично»*[3], то затем её страдания становятся подлинными, человечными. Подчёркивая это состояние, автор прибегает к несколько эпатажному, «естественнонаучному» сравнению героини с подопытным животным, а также использует мифологему Юга, частотную в итальянском тексте любомудров: *«она страдала, как страдает… нежное животное, из южной отчизны перенесённое равнодушным учёным на… север, в коробке, под нумером»*[4]. Мысль о псевдонаучном насилии над красотой, о губительности бездушного анализа, таким образом, возникает и в «Чёрной перчатке»; мировоззрение графа Езерского явно перекликаются со взглядами героев-обывателей в «Сильфиде», «Себастияне Бахе», «Импровизаторе». Впрочем, как и в остальных рассмотренных текстах, пробуждение души заканчивается трагически: Мария не решается сбежать с Воротынским, и её

[1] Одоевский В. Ф. Чёрная перчатка // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 551. (Русская классика).

[2] Там же. С. 548.

[3] Там же. С. 551.

[4] Там же. С. 553.

потенциальная, не распустившаяся духовная красота – сущность Мадонны – опять поглощается суетой.

Третий, ещё более видоизменённый и травестированный «вариант Мадонны» – графиня Лукенсини в «итальянской» новелле «Imbroglio». Очевидна её связь с искусством (графиня отказывается от титула и богатых покровителей, выбирает жизнь авантюристки, меняет имя – герой-рассказчик впервые узнаёт её как Евлалию Грандини, – чтобы посвятить себя оперному пению и сохранить любовь), красота, духовная свобода. Интересно, что именно независимость и смелость, необычные для женщин из круга графини, привлекают в ней рассказчика. В этом аспекте графиня Лукенсини становится антиподом других героинь Одоевского: в ней нет кротости и смирения Марии, святости Цецилии, готовности принять свою судьбу, присущей Магдалине Бах. Сообразно с представлениями русских романтиков об итальянском национальном характере, графиня, наоборот, самолюбива и легкомысленна, склонна к спонтанным и даже вздорным поступкам (эпизод с пистолетами), а её издевательства над безответно влюблённым стариком Беневоло в финале возмущают и восхищённого рассказчика. Однако свобода героини, её «лёгкое» отношение к жизни – в духе итальянских оперетт и комедии дель арте (не случайно действие происходит в Неаполе, «родном» городе Пульчинеллы и других комедийных масок) – определяют и чувства рассказчика, и весь образный строй новеллы. Можно сказать, что с точки зрения героя графиня олицетворяет Италию – «чужое» для русского человека пространство со своими тайнами и законами; благодаря ей рассказчик оказывается в «мире наоборот», полном приключений и опасностей, напоминающем сказку. Не менее «чудодейственное» влияние, впрочем, оказывает голос графини: как и в образе Франческо, итальянская опера прочитывается как особая эстетическая категория, сопряжённая с красотой и страстью. Тем не менее, бытовой антураж повести травестирует, иронически снижает традиционные высокие представления об Италии как обители красоты (шутовство Беневоло, попрошайки, макароны, съеденные героем после возвращения из полицейского участка), а образ героини выдержан в комически-авантюрных тонах. Но, несмотря

на всё это, в графине Лукенсини сохраняются черты идеального женского образа, а её пение и чувства к ней возвышают душу героя.

Таким образом, культурные коды итальянской живописи, хоть и в небольшом объёме, присутствуют в прозе Одоевского. Как и другие любомудры, «русский Фауст» видел в Италии прежде всего эстетический феномен, сердце мирового искусства. Поэтому итальянская живопись (в первую очередь – Ренессанса и барокко) фигурирует в его текстах на разных уровнях: сюжетно-фабульном, мотивном, аллюзивном (аллюзии выявляются открыто либо имплицитно, гипотетически). Живопись Рафаэля и Микеланджело, гравюры Пиранези, образы итальянских Мадонн занимают важное место в творчестве Одоевского: иллюстрируют его идеалистическую концепцию искусства, определяют сюжет и психологическое состояние героев, участвуют в формировании главных конфликтов (художника и прозаического мира, разума и страсти, бездушного анализа и одухотворённого синтеза в познании). Аллюзии на работы других итальянцев – Да Винчи, Боттичелли, Караваджо, Бартоломео делла Порта – просматриваются только на уровне подтекста и пока остаются предположительными. Итальянская живопись в прозе Одоевского связана с рядом ключевых идей любомудров – с синэстезией, «философизацией» искусства и «психологизацией» философии, – и, несомненно, вписывается в систему их итальянского текста.

4.2 Рецепция произведений В.-Г. Вакенродера в прозе В. Ф. Одоевского в аспекте осмысления итальянской живописи[1]

Проблему диалога культур в творческом наследии любомудров, как и более узкий её аспект – итальянский текст, – целесообразно рассматривать, опираясь на процессы рецепции и переосмысления. И в философии, и в художественной словесности любомудры ориентировались на западноевропейскую традицию

[1] В данном разделе использованы материалы статьи: Киселев В. С. Немецкие источники итальянского текста в творчестве любомудров: В.-Г. Вакенродер и В. Ф. Одоевский / В. С. Киселев, Ю. Е. Пушкарева // Вестник Томского государственного университета. – 2019. – № 447. – С. 28–37.

(дискуссии о субъективном идеализме Шеллинга, переводы из Гёте у Веневитинова и из Тассо у Шевырёва, статьи Киреевского о европейской литературе, аллюзии к произведениям Шекспира, Гёте и Руссо в повестях Павлова и Погодина), подвергаемую, тем не менее, активной трансформации. Так, в романе «Русские ночи» Одоевский использует нарративную модель «Серапионовых братьев» Гофмана, но вкладывает в текст иное личное и национальное содержание. Поэзию Веневитинова и раннюю лирику Шевырёва характеризуют романтическое двоемирие, идеализация исторического прошлого, рефлектирующий лирический герой, лейтмотивы страданий, одиночества и смерти; однако у обоих авторов этот смысловой комплекс обретает индивидуальные акценты (автопсихологический сюжет безответной любви у Веневитинова, славянофильские мотивы Шевырёва). Отход Шевырёва, Киреевского и Погодина от идеи европейского культурного диалога и их приверженность к славянофильству в поздние годы также указывает на то, что рецепция любомудров имела активный, преобразующий характер.

Это, на наш взгляд, можно сказать о рецепции эстетических этюдов Вильгельма Генриха Вакенродера, рано умершего немецкого романтика, в прозе В. Ф. Одоевского. Данная проблема изучена мало: исследователи (П. Н. Сакулин, М. А. Турьян, М. И. Медовой) указывают на факт рецепции, но не обращаются к детальному анализу на уровнях поэтики и идейного содержания произведений. Однако именно при анализе становится очевидной связь двух авторов: концепция творца и искусства, живописный и музыкальный коды в творчестве Одоевского начиная с 1830-х гг. сложились при явном влиянии Вакенродера. Кроме того, часто именно он играет роль «автора-посредника» при формировании итальянского текста Одоевского, для которого, как и для всех любомудров, большей значимостью обладала культура Германии (итальянский текст на уровне тем, образов, мотивов чаще является имплицитным). Посредничество, однако, вписано в рецепцию эстетической системы Вакенродера как более широкого явления – на уровне идей (романтическое двоемирие, образ художника, осмысление искусства) и поэтики («гениальные безумцы» Одоевского и

художники из этюдов Вакенродера; сюжетная реализация антитезы «высшего» духовного бытия и прозаической жизни; параллельные фабульные ситуации и персонажи в повестях о немецких композиторах XVIII века – о вымышленном Иозефе Берглингере у Вакенродера и о реальном Себастьяне Бахе у Одоевского)[1]. Соответственно, необходим анализ этой рецепции и вычленение её специфики, что позволит особо рассмотреть и специфику итальянского текста, воспринятого через посредничество немецкого автора.

Вакенродер состоял в кружке молодых литераторов, философов и учёных, который сложился вокруг братьев Шлегелей; помимо него, их дом посещали Тик, Шеллинг, молодой Гёте. Этот кружок и изданный им в 1797 г. первый номер журнала «Атеней» стали знаками рождения нового философско-эстетического и литературного направления – романтизма. Последователи Шлегелей отвергали представления о личности, науке и искусстве, присущие классицизму и эпохе Просвещения. Их «субъективистский антропоцентризм» позже стал центром философской «системы тождества» Шеллинга, которая во многом определила мировоззрение любомудров. Как отмечает А. С. Дмитриев, «для иенских романтиков познание мира – это прежде всего самопознание. Тайны универсума сокрыты в глубинах духовного мира отдельной личности»[2]. Подобное «познание-самопознание» мыслилось романтиками неразрывным с преображающей ролью творчества как личностного самостроительства, что обусловило ключевую роль эстетики, постижения искусства. Не случайно в наследии Вакенродера основное место занимают тексты об искусстве; оно – центр его концепции мироздания, в т. ч. этической и гносеологической. В этюдах, собранных в двух книгах, – «Сердечные излияния отшельника, любителя искусств» (1797) и «Фантазии об искусстве, для друзей искусства» (1799; посмертно изданы Тиком), – а также в письмах, публицистике Вакенродер сформировал целостную эстетическую систему, выразив фундаментальные категории европейского романтизма.

---

[1] См.: Киселев В. С., Пушкарева Ю. Е. Немецкие источники итальянского текста в творчестве любомудров: В.-Г. Вакенродер и В.Ф. Одоевский // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 447. С. 28–37.

[2] Дмитриев А. С. В.-Г. Вакенродер и ранние немецкие романтики // Фантазии об искусстве : пер. с нем. / В.-Г. Вакенродер. М., 1977. С. 14. (История эстетики в памятниках и документах).

Отметим эти категории, значимые в рецепции текстов Вакенродера русскими романтиками – любомудрами и, в частности, их лидером В. Ф. Одоевским. Во-первых, и для Вакенродера и иенцев, и для Одоевского реальность распадается на две ипостаси – идеальную, связанную с красотой, религией (эксплицитно – только у Вакенродера) и искусством, и бытовую, эмпирическую – всегда доступную и потому менее ценную. Герой-творец живёт в вечном стремлении к высокой реальности, томится по ней (характерно, что категорию романтического *томления по идеалу* исследователи используют применительно к самому Вакенродеру[1]), однако не находит воплощений идеала в прозаической действительности, что приводит не только к сотворению красоты (как у художников прошлого, о которых Вакенродер размышляет в своих этюдах, – у Джотто, Рафаэля, Микеланджело, Да Винчи, Боттичелли, Ватто, Дюрера и др., – а также у героев-творцов Одоевского: архитектора Пиранези, композиторов Баха и Бетховена), но и к жизненному краху (безумию либо смерти – участь Иозефа Берглингера у Вакенродера и большинства «гениальных безумцев» Одоевского). По Вакенродеру, подобная судьба ждёт гения в эпоху филистерства, далёкую от утопически прекрасного прошлого – Средних веков и Ренессанса, которые он выделяет как две «опорные точки» в духовном пути человечества.

Во-вторых, очевидна мирообразующая роль искусства и художника – гения, проводника высших смыслов духовного мира на земле. Но, если у Одоевского искусство всё же персонифицировано, воплощено в характерах (жизнеописания Баха, Бетховена, Пиранези, трагедия импровизатора Киприяно, конфликт веры и одержимости красотой у монаха Виченцио), то главным «героем» этюдов Вакенродера становится искусство как самоценный феномен: *«люди суть лишь ворота, чрез которые… божественные силы достигают земли и… являют себя в религии и вечном искусстве»* (этюд «О двух удивительных языках и их таинственной силе»)[2]. Также Одоевский не встраивает искусство в один смысловой ряд с верой, и иногда они, напротив, вступают в открытый конфликт:

[1] Дмитриев А. С. В.-Г. Вакенродер и ранние немецкие романтики // Фантазии об искусстве : пер. с нем. / В.-Г. Вакенродер. М., 1977. С. 15. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве : пер. с нем. М., 1977. С. 68. (История эстетики в памятниках и документах).

религиозность Виченцио приводит к его психологическому «распадению», приверженность Баха к гармоничной церковной музыке – к запоздалому осознанию своего одиночества и разрыва с реальной жизнью. Соотношение искусства и веры (а скорее церкви – как социального института, одного из навязанных традицией догматов) у Одоевского трагично, тогда как у Вакенродера они почти синтезируются и способны в будущем создать утопическое общечеловеческое братство духа. При этом Вакенродера особенно восхищает средневековый католицизм (в частности, итальянский), идеализация которого вообще была характерна для мистически настроенных немецких романтиков.

В-третьих, и у Вакенродера, и у Одоевского важна романтическая категория вдохновения. Роль техники, «ремесленной» работы художника или композитора редуцируется: он напрямую воспринимает высшие духовные смыслы. Так, в знаменитом «Видении Рафаэля» (его влияние, по мнению исследователей, обнаруживается в эссе Жуковского «Рафаэлева Мадонна», которое, в свою очередь, трансформировало представления об искусстве и его рецепции в русской литературе XIX в.[1]) образ Богоматери как воплощения небесной, идеальной красоты снисходит на Рафаэля свыше. Гений лишь «переводит» его в эмпирическую реальность, запечатлевая в «Сикстинской Мадонне», непостижимой даже для него самого[2]. Та же идея очевидна, на наш взгляд, в прочтении Одоевским образа Мадонны (изображение Мадонны в «Импровизаторе»; Рафаэль как эталонный образ художника в философских дискуссиях «Русских ночей»; женские образы, отсылающие к образу Мадонны на уровне аллюзий и подтекста – Цецилия, Сильфида, Магдалина Бах, графиня Мария в «Чёрной перчатке») и трактовке категории вдохновения.

В-четвёртых, с ремесленничеством в текстах Вакенродера и любомудров связан бесплодный анализ, а с вдохновением и, соответственно, истинным творчеством – синтез. Идеалом становится синтез искусств (живописи, музыки,

---

[1] Лебедева О. Б., Янушкевич А. С. Сикстинская Мадонна Рафаэля в русской словесной культуре первой половины XIX века: жизнетворческий экфрасис / О. Б. Лебедева, А. С. Янушкевич // Paralleli: studi di letteratura e cultura russa ; per A. D'Amelia, a cura di C. Diddi, D. Rizzi. Salerno, 2014. С. 109–110.

[2] Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве : пер. с нем. М., 1977. С. 31. (История эстетики в памятниках и документах).

поэзии) и порождение ими новых духовных смыслов, способных нравственно преобразить человечество (можно вспомнить не только прозу Одоевского, но и философские размышления Веневитинова: тексты «Скульптура, живопись и музыка», «Письма к графине NN»). Ещё шире и значимее для любомудров проблема синтеза искусства с наукой, то есть искусство как способ познания мира, а не только эмоциональная «встряска», и, конечно, с философией, в возвращении искусства к которой, как к истоку, они видели свою главную цель. Категория синтеза в сферах познания и творчества особенно очевидна в романе Одоевского «Русские ночи»: молодые философы постоянно сетуют на специализацию наук и их абсурдное отдаление от общего источника – философии, в то время как герои вставных новелл реализуют идею синтеза на материале искусства. У Вакенродера идеал синтеза отражается, например, в образе Рафаэля Санти, в котором для него наиболее полно выразился идеал творца («Изображение Рафаэля», «Видение Рафаэля», «Ученик и Рафаэль» и другие этюды). Рафаэля он рассматривает как художника-«интуитивиста», который не отравляет свои шедевры чрезмерной рефлексией и бесплодным анализом, а творит, повинуясь целостному божественному дару.

В-пятых, высшим видом творчества, «царицей» искусств для Вакенродера и любомудров является музыка. По Вакенродеру, музыка максимально удалена от земного мира и воспринимается непосредственно духовной сущностью человека, т.е. лучше всех искусств способна выразить смыслы, вложенные в сознание творца Богом. Не случайно Иозеф Берглингер, герой единственной в его книгах сюжетной повести – композитор и музыкант, а большая часть «Фантазий об искусстве» посвящена размышлениям о музыке (этюды «Чудеса музыки», «Звуки», «Симфонии» и пр.). В жизни и творчестве Одоевского музыка также играла особую роль, уже рассмотренную исследователями (П. Н. Сакулиным, М. А. Турьян, М. И. Медовым и др.). Тем не менее, превознесение музыки не отменяет роли пластических искусств – живописи, скульптуры, архитектуры, – которые более «наглядно» выражают небесную красоту в земных формах: характерны этюды Вакенродера о Да Винчи, Микеланджело, Франческо Франча, о соборе Святого Петра в Риме и «живописные» сюжеты Одоевского в «Виченцио

и Цецилии», «Русских ночах» (например, рассуждения героев-художников о роли правдоподобия в искусстве в связи с картиной Брюллова «Последний день Помпеи»), «архитектурный» сюжет в новелле о Пиранези. В «Сильфиде» синтез пластических искусств, музыки и алхимии как воплощения мистической связи с «высшим» миром превращает Михаила Платоновича в художника *«нового искусства»*, прежде не существовавшего на земле и потому непостижимого для обывателей.

В-шестых, для Одоевского характерна ретроспективная утопия романтиков – идеал, «размещённый» Вакенродером в утраченном прошлом: в готическом немецком Средневековье и/или в эпохе итальянского Ренессанса. Так, в этюде «Хроника художников» Вакенродер обращается к сведениям, почерпнутым из жизнеописаний Джорджо Вазари, о жизни Рафаэля, Джотто, Карраччи, Караваджо. Художники становятся для рассказчика-отшельника вдохновляющим примером, который пробуждает духовную активность, вырывая из обыденности. Кроме того, Вакенродер акцентирует ряд аспектов, важных в образах художников Ренессанса и барокко с точки зрения романтизма: смирение, христианскую кротость (о Рафаэле: «*вся его жизнь… была простой, кроткой и светлой, как ручеёк*»[1]); готовность жертвовать «прозаической» жизнью ради искусства (о Доменикино: *«когда брался он за кисть, то… по целым дням оставался прикованным к мольберту»*[2]); исключительность творческого дара, не зависящего от социальных условностей (*«Джотто… был в юности всего лишь пастухом»*[3]); наконец, доходящую до аскетизма богобоязненность (о Фра Джованни да Фьезоле: *«Живопись была для него святым упражнением в покаянии»*[4]).

Именно с точки зрения такой утопии Одоевским обычно прочитывается Италия: культурные коды итальянского Ренессанса как единства красоты, любви и духовной свободы заметны в «Себастияне Бахе» (образ венецианца Франческо, линия Магдалины), «Виченцио и Цецилии» (полотно с изображением римской

[1] Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве : пер. с нем. М., 1977. С. 89. (История эстетики в памятниках и документах).
[2] Там же. С. 91.
[3] Там же. С. 92.
[4] Там же. С. 95.

святой как путь героя к духовному преображению), «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi» и «Последнем квартете Бетховена» (образ Микеланджело как идеал свободного творца – «титана» духа, – недостижимый в современности). Значим и образ Древнего Рима: идеалы республиканской – не только социальной, но и нравственной – свободы (образ связанного с Италией Границкого в «Княжне Мими»); искусство и величие прошлого как нечто бессмертное, преодолевающее вечность (образ Рима в «Сильфиде»). По-своему утопична Италия и в авантюрной новелле «Imbroglio»: несмотря на «опереточную» атмосферу (переодевания, тайные интриги, опасности), Италия дарит герою-рассказчику любовь и красоту в образе певицы, графини Лукенсини.

М. И. Медовой, М. А.Турьян отмечают не только знакомство Одоевского с текстами Вакенродера, но и перекличку их творческих сознаний. Если в философии любомудров очевидно влияние Шеллинга, Фихте и Канта, то в вопросах, связанных с искусством, «архивные юноши» обращались именно к Тику и Вакенродеру. На наш взгляд, особенно важно, что любомудры (не только Одоевский) воспринимают и переосмысляют романтические представления Вакенродера об Италии как ретроспективной утопии. В определённой мере к книгам Вакенродера, вероятно, восходит их понимание образов Рафаэля, Микеланджело, Данте, Дюрера, а также музыки (что особенно значимо для Одоевского). Можно предположить, что этюды Вакенродера наметили уникальную ситуацию взаимодействия итальянского и немецкого текстов в творчестве любомудров. Не случайно «архивные юноши» в 1820-е гг. активно занимались переводами с немецкого, и их рецепция Италии осуществлялась в основном через немецких авторов-«посредников»: Шеллинга, Гёте, Шиллера, Винкельмана, Гофмана, Тика и (не в последнюю очередь) Вакенродера. Так, в 1826 г. Шевырёв, Титов и Мельгунов перевели на русский «Сердечные излияния отшельника…»[1]. Все они были друзьями Одоевского, а Титов и Шевырёв состояли в Обществе любомудрия. Бывший председатель Общества, надо полагать, не мог не ознакомиться с этим переводом.

[1] Турьян М. А. «Странная моя судьба…» О жизни Владимира Фёдоровича Одоевского. М., 1991. С. 144.

Рецепция работ Вакенродера, разумеется, наиболее очевидна в тех текстах Одоевского, где затрагиваются темы творчества и искусства, поэтому мы сосредоточимся на их рассмотрении. Нужно выделить случаи, когда Одоевский обращается к живописным или музыкальным образам и мотивам, которые в этюдах Вакенродера являются смысловыми центрами. Живописный образ Мадонны может быть упомянут в их числе: как отмечено выше, он возникает в нескольких его произведениях – либо напрямую, как в «Импровизаторе», «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi», либо на уровне аллюзий и подтекста, как в «Сильфиде», «Чёрной перчатке», «Imbroglio». Однако образ Мадонны, во-первых, вероятнее всего, был воспринят и переосмыслен Одоевским через русского автора-«посредника» – Жуковского; во-вторых, его генезис может восходить к творчеству других романтиков или иметь общекультурный характер. Поэтому пока мы сосредоточимся на образе святой Цецилии, менее распространённом в контексте русского романтизма и потому с большей вероятностью «унаследованным» от Вакенродера.

Автор «Сердечных излияний…» несколько раз обращается к образу святой Цецилии – римской девы-мученицы, покровительницы церковной музыки, традиционно изображаемой с музыкальными инструментами (органом, скрипкой, мандолиной). Например, в этюде о Франческо Франча, основателе болонско-ломбардской школы живописи, именно изображение Цецилии заставляет художника пересмотреть своё отношение к Рафаэлю, признав превосходство гения и раскаявшись в былой «гордыне». Однако катарсис связан с душевной болью: познав красоту, Франча открывает в себе ничтожество (*«Он… плакал <…> наконец… довелось ему… взглянуть на всю свою жизнь как на жалкую, несовершенную поделку ремесленника»*[1]); вскоре герой умирает, подобно Берглингеру, тщетно стремясь к идеалу. Характерно, что воплощением совершенства Вакенродер на этот раз делает не творчество Рафаэля в целом и не его образы Мадонн, а образ покровительницы церковной музыки. Это

[1] Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве : пер. с нем. М., 1977. С. 36–37. (История эстетики в памятниках и документах).

перекликается как с романтической идеей синтеза искусств, так и с идеей связи искусства и религии.

В «Виченцио и Цецилии», вставной новелле «Русских ночей», образ Цецилии (сначала живописный, затем сновидческий и, наконец, реальный) становится импульсом к внутреннему развитию главного героя, монаха-художника Виченцио. Покровительница церковной музыки из портрета, якобы написанного кем-то из учеников Дюрера, вырастает в многозначный образ-символ. Благодаря созерцанию картины Виченцио переживает эмоциональный катарсис, подобно Франческо Франча. Мотив возрождающей силы искусства и страданий, к которым приводит такое возрождение, напрямую отсылает к этюдам Вакенродера. С ними же, на наш взгляд, связан сам образ Виченцио – как *«отшельника, любителя изящного»* (аналог восторженного нарратора в этюдах – возможно, Виченцио в прошлом, до разочарования в жизни и людях) и как художника-мыслителя, мучительно переживающего конфликт с миром (аналог Иозефа Берглингера). Проникновение в *смыслы* красоты, анализ произведения искусства, у Вакенродера оказывающийся «под запретом», заставляет Виченцио пересмотреть свою жизнетворческую стратегию. По ходу повествования усиливается рефлексия героя, направленная на разные аспекты бытия: природу красоты как философского феномена; вопрос о разграничении нравственного долга и социальных условностей, утративших подлинное содержание; наконец – проблему веры в Бога в сочетании с познанием и личностной свободой. Во сне о Венеции и запретной любви к Цецилии-монахине Виченцио приходит к выводу о разнице между истинной верой и навязанными догмами. Прославление внутренней свободы перекликается с соответствующими идеями Вакенродера – но у Одоевского более очевиден романтический бунт, нежели мысль о смирении перед Богом.

Виченцио, подобно Иозефу Берглингеру, проходит несколько стадий духовного развития: романтическое разочарование в жизни и изоляция от неё (это символически выражает топос монастыря); сомнения, вызванные потрясением от портрета Цецилии и едва не приводящие к безумию; «бунт» против навязанных догм и правил, порыв к внутренней свободе и «деятельной жизни», любви (сон и

воображаемый диалог с Цецилией-монахиней); наконец, итог, остающийся за рамками неоконченной новеллы. Заглавие и содержание IV главы («Характер»), где Одоевский разворачивает психологический портрет Цецилии – уже как реальной светской женщины – позволяют предположить, что таким итогом для Виченцио становится именно свобода, осознанный уход из монастыря. Автор акцентирует внимание на стереотипах, удерживающих Цецилию от естественного развития: *«воображение её кипит, а она <…> рассчитывает: эта мысль, это чувство не нарушат ли немецкого порядка её жизни?»*[1]. Характерно противопоставление *«немецкого порядка»* как мёртвой, схоластической рациональности и свободы саморазвития, которая в подтексте, на наш взгляд, приобретает отчётливые «итальянские» коннотации. На это указывают имена героев, пространство (монастырь в Альпах, Венеция), а также культурный «ореол», сопутствующий образу Цецилии, которая изображена на полотнах не только Рафаэля, но и Веронезе, Караваджо, Артемизии Джентилески, Джовеноне Джероламо. Всё это позволяет соотнести «Виченцио и Цецилию» с этюдами Вакенродера не только в сюжетно-фабульном аспекте (портрет Цецилии, отсылающий в т. ч. к работе Рафаэля), но и в смысловом: Одоевский разделяет субъективистский антропоцентризм Вакенродера, идею свободы творца.

Тем не менее, в концепцию искусства Одоевский вносит не присущий Вакенродеру оттенок: главное предназначение красоты – не вызывать бездумное восхищение, а заставлять мыслить. Обострённая рефлексия Виченцио, его сомнения в ценности искусства и веры были бы невозможны в текстах Вакенродера, как и уподобление монастыря духовной тюрьме, тема столкновения страсти и долга. Кроме того, нельзя сказать, что Одоевский воспринимает Италию лишь как ретроспективную утопию, тем более религиозно-эстетического характера. Для него «золотой век» наступает там и тогда, где реализует себя мыслящий человек; в главе «Характер» такой эпохой способна стать и современность. Не случайно Италия ни разу не обозначена прямо как место действия, не выстраивается вокруг Виченцио как полноценное художественное

[1] Одоевский В. Ф. Виченцио <и> Цецилия. <Фрагменты незавершённой повести> ; публ. М. А. Турьян // Новые безделки : сборник статей к 60-летию В. Э. Вацуро. – М., 1995–1996. – С. 208.

пространство (даже Венеция в его сне – скорее обобщённый образ умирающего города), а католицизм и монашество осмысляются критически. Использование итальянских реалий и восторженных пассажей в духе Вакенродера, вероятно, редуцировало бы притчевый, универсальный уровень текста – идею искусства как пути к духовной свободе.

Генезис образов героев также, с одной стороны, восходит к этюдам Вакенродера, с другой – имеет полемический характер. Так, М. И. Медовой возводит образ Виченцио к двум прототипам – Рафаэлю и фра Бартоломео (что мы уже рассматривали выше, в разделе о мотивах и образах итальянской живописи в творчестве Одоевского). Оба являются итальянскими художниками и, возможно, вошли в рецепцию Одоевского через посредничество Вакенродора. Однако в таком случае личность Рафаэля резко переосмысляется Одоевским: в образе Виченцио нет черт творца-интуитивиста, обладающего христианской кротостью и полудетским взглядом на мир. Что касается образа фра Бартоломео, он не занимает ключевого места в этюдах Вакенродера, и его метания между творчеством и верой (под влиянием проповедей Савонаролы фра Бартоломео сжёг собственные работы) отличаются от тех противоречий, которыми Вакенродер наделяет гения-творца: искусство в его душе должно сражаться с прозаической действительностью, а не с религией. Похожее «мерцание» смыслов очевидно в образе святой Цецилии, который, вероятнее всего, навеян Вакенродером – особенно если учесть, что новелла написана уже после перевода стихотворения «О Цецилия святая…», которое в этюдах Вакенродера является поэтическим опытом Иозефа Берглингера; перевод был сделан С. П. Шевырёвым и наверняка прочитан Одоевским. Однако Цецилия Одоевского далека от статичного образа небесной красоты, воплотившейся в произведении искусства и приносящей смертным душевное потрясение. Сложные смыслы, которыми Одоевский наделяет её образ (проблемы искусства, познания, долга и страсти, рационального и иррационального в человеке), связывают её скорее с общим идейным спектром «Русских ночей», чем с этюдами Вакенродера. Всё это позволяет говорить и о

рецепции идей и образов немецкого романтика в «Виченцио и Цецилии», и о полемике с ним.

Ещё один аспект прозы Одоевского, в котором важна рецепция Вакенродера как автора-посредника при прочтении итальянского текста, – образ художника-творца, гения. Он особенно значим в «Русских ночах» и в нереализованном замысле цикла «Дом сумасшедших»: образы Виченцио, Баха, Бетховена, Джованни Баттисты Пиранези, Киприяно, творца «нового искусства» Михаила Платоновича формируют концепцию творчества, близкую вакенродеровской. Так, для Одоевского творчество тоже неразрывно с духовной драмой, конфликтом идеала и действительности. Он может приводить не к эволюции сознания, как у Виченцио, а к жизненному краху, разочарованию и смерти (как у Баха), безумию (как у Бетховена, Пиранези, Киприяно), «падению» в быт и духовному омертвению (как у Михаила Платоновича). Романтическое прочтение судьбы гения, которая «не вмещается» в реальную жизнь, соотносится с судьбой Иозефа Берглингера. Несмотря на то, что в повести о нём нет эксплицитного итальянского текста, её идейный уровень и поэтика, на наш взгляд, повлияли на произведение Одоевского, в котором итальянский текст играет ключевую роль как антипод тексту немецкому – на повесть «Себастиян Бах», тоже представляющую собой жизнеописание композитора. Кроме того, рецепция сюжетных ситуаций, персонажей, идеи повести о Берглингере обнаруживается в других текстах Одоевского – «Сильфиде», «Импровизаторе», «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi»; все они тоже содержат итальянский текст, что трансформирует восприятие текста Вакенродера. Наметим несколько основных точек соотнесения: антитеза искусства и прозаического быта; характер творца как противоречивой личности, которая с трудом вписывается в социум, дисгармонично выстраивает отношения с родными, наставниками, возлюбленными; музыкальный код.

Идейное и фабульное противопоставление искусства и прозаического быта, центральное в повести Вакенродера о Берглингере, возникает во многих произведениях Одоевского. Повседневная жизнь – столичный свет, быт

деревенского поместья, финансовые неурядицы – подаётся в ироническом, сниженном колорите, что соответствует романтизму Вакенродера. В повести о Берглингере реальность, окружающая героя, темна и убога, полна болезней (не случайно его отец – врач), нищеты, греха. В обеих главах (первая посвящена детству и юности Иозефа, вторая – его зрелости, творческому расцвету и смерти) «низкая», тёмная реальность и высокое, светлое искусство постоянно сополагаются, причём это соположение носит трагический характер (*«Когда часы восторга <…> прерывались тем, что сёстры бранились из-за нового платья, <…> или рассказом отца о… несчастном больном <…>, он* [Иозеф. – Ю. П.] *думал: «Господи! <…> неужели твоя воля, чтобы я смешался с толпой и разделил всеобщее убожество?»*[1]). Музыка служит единственным убежищем от такой жизни: прикосновение к красоте помогает хотя бы ненадолго забыть о земной боли и страданиях, хоть и не спасает от них.

Прозаическая (а у Вакенродера, в связи с немецкими реалиями рубежа XVIII–XIX вв., – ещё и бюргерская, *мещанская*, в негативно-оценочном смысле слова) действительность ограничивает полёт фантазии художника. Так, в повести выделяется ряд «пограничных» эпизодов, когда герой переходит от прозаического быта к восприятию или созданию музыки; «возвращение» в реальный мир при этом всегда связано с разочарованием и неудовлетворённостью, с мотивом потерянного рая (*«когда он возвращался к… родственникам и… садился за вкусный обед, – тогда им овладевала досада на то, что он… погрузился в прозу жизни»*[2]). Напротив, предвкушая наслаждение музыкой, герой всякий раз возрождается духовно: не случайно нагнетание образов *души, крыльев, полёта* и *света*, которые в живописных этюдах Вакенродера сопутствуют образу Рафаэля. Убожество бюргерской повседневности дополняется убожеством света. Иозеф быстро разочаровывается в придворной жизни: за блеском знати скрывается тот же цинизм, те же примитивные мотивировки. Вакенродер «позволяет» герою говорить об этом самостоятельно, вводя в текст его письмо нарратору-

[1] Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве : пер. с нем. М., 1977. С. 102. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Там же. С. 99.

отшельнику (*«Но самое отвратительное – это все внешние обстоятельства, в какие запутан художник. Я умолчу об омерзительной зависти <…>, подчинении искусства воле двора»*[1]). В таком контексте смерть Иозефа прочитывается как освобождение, что, однако, не отменяет скорби рассказчика: после повествования об участи героя он задаётся трагическим вопросом о месте искусства в земной жизни (*«Отчего пожелало небо, чтобы… борьба между его эфирным энтузиазмом и низменным убожеством этой жизни… разорвала надвое его существо?»*[2]). Финал повести подводит итог её лейтмотивам – антитезе духа (включающего образ *эфира* как летучей, небесной стихии) и тела, их разрыву в личности художника.

В прозе Одоевского быт тоже разрушительно действует на творческое сознание, но даже гений, приобщившийся к абсолютной красоте (Бах, Бетховен), остаётся человеком из плоти и крови и вынужден поддерживать материальное существование. В быту герои Одоевского одиноки: их считают чудаками или безумцами (как постаревшего Бетховена, чью музыку перестают воспринимать даже бывшие ценители). Непонятый гений, как и Берглингер Вакенродера, у Одоевского отчуждается от реальности, но она более агрессивна: герои-творцы сталкиваются с притеснением и моральным насилием. Ещё одним лейтмотивом становится осмеяние художника, выдержанное почти в карнавальных тонах. Тот же Бетховен видится окружающим как маразматичный старик, заслуживающий презрения; Киприяно, утративший творческий дар, деградирует от поэта-импровизатора до шута, потешающего сельского помещика. Агрессия прозаического быта связана также с попытками «исправления» творца, приведением его к узко понятой «норме». Это очевидно в «Сильфиде», где персонажи-обыватели добиваются успеха; их вторжение в сферу духа приводит не к спасению, а к внутренней смерти Михаила Платоновича, что он и констатирует: *«Ты очень рад, что ты, как говоришь, меня вылечил <…> Теперь, когда… я чувствую, что мои брюшные полости раздвигаются… и голова*

[1] Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве : пер. с нем. М., 1977. С. 107. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Там же. С. 111.

погружается в животный сон, я с отчаянием вспоминаю то время, когда… прелестное существо слетало ко мне из невидимого мира»[1]. Ироническое использование физиологического дискурса заостряет негативную оценку бытовой реальности – в противоположность эстетическому восторгу сродни «безумию». У Одоевского, как и у Вакенродера, возникает ряд вещных образов, сопутствующих прозаическому быту (в «Сильфиде» – *«бульонные ванны»*, с помощью которых «лечат» Михаила Платоновича; еда и питьё, значимые и в повести Вакенродера: *«окровавленный ростбиф»*, *«несколько бутылок… лафита»*; иронический эпилог: *«мой приятель… завёл псарную охоту <…>, выиграл несколько тяжеб <…>; у него… румянец во всю щёку и препорядочное брюшко»*[2]). Всё это соотносится с иронических образами еды и одежды, денег, ярмарки, которые формируют образ бытовой реальности у Вакенродера.

В произведениях Одоевского художник постоянно вовлекается в решение бытовых вопросов; одной человеческой жизни не хватает, чтобы отдаться искусству в той мере, в какой ему это необходимо (как и Иозефу Берглингеру). Так, безумец, представляющийся Пиранези, прямо называет себя бессмертным: пока грандиозные замыслы не будут воплощены в постройках (т.е. пока искусство не найдёт материального выражения), ему суждено жить и страдать. Слишком большой масштаб дара Пиранези явно перекликается с «эфирной» природой таланта Берглингера, в итоге *«разорвавшей его надвое»*. Однако исход у Одоевского вновь более трагичен: это не смерть-освобождение, а бесконечная жизнь, ставшая для героя пыткой. С другой стороны, прозаическая действительность может манить художника – как нечто запретное и желанное; в таком случае герой впадает в зависимость от неё (например, бедный поэт-импровизатор Киприяно мечтает о вполне материальных благах – богатстве и славе). Такая зависимость способна привести к трагедии – смерти дара, «поглощению» бытом (судьбы Киприяно и Михаила Платоновича). Не менее трагичен итог, при котором художник на исходе жизни обнаруживает, что в

[1] Одоевский В. Ф. Сильфида // В. Ф. Одоевский. Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки. М., 2007. С. 338.

[2] Там же. С. 339.

погоне за идеалом упустил нечто ценное, но обретаемое лишь в той самой «низкой» повседневности. К таким выводам приходит Бах, со смертью жены остро осознавший своё одиночество, впервые ощутивший свою музыку не как гармонию, но как трагедию. Именно в «Себастияне Бахе» оценка прозаической действительности усложняется, её смыслы начинают «мерцать», что для текстов Вакенродера не так характерно.

Вообще в повести «Себастиян Бах» антитеза быта и искусства у Одоевского наиболее показательна, как и драма творца; жизнь Баха освещена в сюжете целиком, от детства до смерти – как и жизнь Берглингера у Вакенродера. Текст близок повести о Берглингере ещё и в аспекте хронотопа: реальность, окружающая героя-композитора, – бюргерская Германия XVIII века. Эта реальность тоже показана «низменной», пошлой; быт не выдерживает сравнения с искусством, что Бах понимает, уже в детстве проникнувшись музыкой (как Иозеф у Вакенродера). Его первые эстетические впечатления тоже связаны с церковной музыкой; как и Берглингер, Бах переживает экстатический восторг на грани с видениями, тон повествования в подобных эпизодах, как и у Вакенродера, становится поэтическим и возвышенным (первая «встреча» с органом в соборе Эйзенаха: *«это созвучие… оглушило его душу; он не видал ничего <…>, не понимал слов пастора <…> тело его невольно отделялось от земли»*[1]; отметим сопутствующие музыке мотивы полёта, «воздушной» природы звуков, а также «глухоты» героя к эмпирической реальности, – всё это важно в аналогичном эпизоде у Вакенродера).

Произведения схожи и в ряде сюжетных ситуаций. Первая из них – жизнь в бюргерской семье, где герой-творец кажется чужим (об Иозефе: *«Он всегда был одинок, молчалив и погружён в себя, и дух его питался лишь мечтами»*[2] – о Себастияне, более покорном и терпеливом, но в детстве тоже пережившем драму одиночества: после смерти родителей мальчик остаётся на руках старшего брата, который так и не становится духовно родным для него человеком: *«Он написал на*

[1] Одоевский В. Ф. Себастиян Бах // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 198–199.

[2] Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве : пер. с нем. М., 1977. С. 98. (История эстетики в памятниках и документах).

нотном листочке прелюдию и заставил Себастияна играть её по нескольку часов в день, не показывая ему никакой другой музыки»[1]). Как и Вакенродер, Одоевский иронично использует детали быта – например, в эпизодах обучения героя у органного мастера Банделера, доброго, но расчётливого и приземлённого человека. Банделер не приближается к подлинному искусству, несмотря на опыт и мастерство – подобно «ремесленникам» Франча и Ученику у Вакенродера; Энхен, дочь Банделера, является женским дублёром отца и антиподом Магдалины.

В обоих произведениях важен идейный конфликт со старшим героем-наставником: у Иозефа – с отцом-врачом, который не только является антиподом сына-гения, но и регулярно вступает с ним в этическую полемику о том, как следует жить человеку: служа красоте или принося практическую пользу (*«Последний презирал… все искусства, считая их прислужниками порочных вожделений»*[2]); у Себастияна – с братом Иоганном Христофором, педантом в жизни и искусстве, который отождествляет творческую свободу с безнравственностью, неуважением к традиции. И для Берглингера, и для Баха детство кончается уходом из дома ради служения искусству: Иозеф, не выдерживая тоски по музыке, совершает побег в город; Себастиян остаётся в Эйзенахе, не возвращаясь домой. Ряд параллелей в становлении композиторов очевиден и в их творческой зрелости. Как и для Берглингера, для Баха музыка становится всем в жизни – герои воплощают идею *жизнетворчества*. Одоевский подтверждает это рядом апокрифических деталей из биографии героя: *«подписывая денежную сделку, он заметил, что буквы его имени составляют… богатую мелодию, и написал на неё фугу <…>; узнав о смерти… друга, он… через минуту начал писать погребальный Motetto»*[3].

Творческий путь Иозефа, однако, протекает более драматично: служа капельмейстером при дворе епископа, он вынужден мириться с ограниченностью и пошлыми вкусами. Баху достаточно гармонии со своим искусством, и до

---

[1] Одоевский В. Ф. Себастиян Бах // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 195.

[2] Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве : пер. с нем. М., 1977. С. 101. (История эстетики в памятниках и документах).

[3] Одоевский В. Ф. Себастиян Бах // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 217.

переломной ситуации с Магдалиной он живёт в безмятежной «музыкальной утопии»; Берглингеру же важен отклик окружающих – не встречая понимания, он разочаровывается в людях, доходя до мизантропического сарказма. Можно заключить, что на стадии творческой зрелости у героев Вакенродера и Одоевского уже меньше общего. Значимо и то, что Одоевский не выделяет какое-то одно произведение Баха в качестве вершины, итога его творчества – в повести нет аналога оратории Берглингера о страстях Христовых. На наш взгляд, причина в том, что «итог» пути Баха лежит всё же не в эстетической, а в этической и экзистенциальной сфере: Одоевский сосредотачивается на преображении его души в ситуации любви к жене, Магдалине, и её утраты.

Введение любовной линии, которая заостряет конфликт искусства и быта, отличает повесть Одоевского от повести Вакенродера. Берглингер, избегающий всего земного, остаётся свободным и от чувства к женщине, тогда как Бах понимает, что всё же любит Магдалину (хотя и далеко не сразу – она долго остаётся для него частью прозаической действительности, «фоном» для создания музыки). Перелом в сознании героя происходит слишком поздно, когда Магдалина уже переживает собственную драму – страсть к венецианцу Франческо и пробуждение в себе нового, иррационального начала, далёкого от *«немецкого порядка»* и гармоничной музыки Баха. В тексте с этим связано, правда, уже не противопоставление искусства и быта, а более значимое для Одоевского противопоставление разума и страсти, космоса и хаоса, сознания и бессознательного. В этот ряд оппозиций встраиваются немецкая и итальянская музыка, особенно пение. Драма Магдалины выражается именно через музыку: итальянское искусство контрастирует с немецким, несёт коннотации хаоса, страсти – в противоположность концепции Вакенродера, вопрошающего: *«не на одной ли земле находятся Рим и Германия?»*[1]. Так, пение Франческо и его типично «венецианский» образ (мотивы карнавала, игры, разрушительной внутренней свободы) заставляют Магдалину вспомнить песни матери-итальянки:

[1] Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве : пер. с нем. М., 1977. С. 60. (История эстетики в памятниках и документах).

происходит пробуждение и национальной, и женской сущности, ранее подавленных социальными нормами. В пении как символе абсолютной свободы творчества открывается тёмное начало (например, старый Албрехт противопоставляет орган человеческому голосу, на котором *«лежит ещё печать первого грешного вопля»*[1]). Потеря Магдалины становится первым событием, по-настоящему надломившим Баха; герой осознаёт, сколь от многого отказался ради искусства. Одоевский делает это этической проблемой, вопросом, остающимся без окончательного ответа.

Именно любовный конфликт, явно связанный с итальянским текстом, таким образом, заставляет Баха переосмыслить не только собственную жизнь и музыку, но и прозаическую, якобы «низменную» действительность. Отметим, что, несмотря на отсутствие любовного сюжета, Иозеф Берглингер тоже переживает драму одиночества, неизбежно при закрытости от реального мира. Он не рассматривает «земную», «прозаическую» жизнь как нечто сугубо отрицательное. Пример её глубины – отношения Иозефа с отцом, честным «человеком дела», который выведен в тексте далеко не в гротесково-иронических тонах, подобно героям-обывателям «Себастияна Баха». Не случайно смерть отца – один из ключевых эпизодов повести, а почти сразу за ней следует смерть самого героя. Можно заключить, что и в подтексте повести Вакенродера прозаическая действительность обладает духовным потенциалом, однако не избавляет героя-творца от губительной (в конечном счёте) тяги к абсолютной, внеземной красоте. Также Одоевский, подобно Вакенродеру, рассматривает музыку как высшее и наиболее трансцедентальное из искусств, путь к нравственному преображению человека. В повести о Берглингере мысли о гармонии музыки, её трансцедентальной роли и «царственном» статусе среди искусств принадлежат либо нарратору-отшельнику, либо самому герою (в его письме), причём эта концепция явно близка автору. Не менее характерны мысли этюда «Чудеса музыки» из «Фантазий об искусстве»: *«музыку я считаю самым чудесным из всех*

[1] Одоевский В. Ф. Себастиян Бах // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 216.

этих изобретений [искусств. – Ю. П.]*, потому что она описывает человеческие чувства сверхчеловеческим языком <…> она говорит на языке, которого мы не знаем в… обыденной жизни»*[1]. У Одоевского идея о музыке как уникальном *языке* прямо высказана в монологах мастера Албрехта, чьё понимание искусства наследует Бах: *«есть высшая степень души человека, которой он не разделяет с природою, которая ускользает из-под резца ваятеля, которой не доскажут… строки стихотворца <…> [это] чувство… люди назвали невыразимым; единственный язык сего чувства – музыка»*[2].

Но, несмотря на параллели между повестями, выводы зрелых героев принципиально различны. Разочаровавшийся Иозеф убеждается в идее «чистого искусства», в том, что оно должно быть независимо от прозаической жизни, тогда как Себастиян, наоборот, от духовной изоляции гения приходит к человечности, к мысли о том, что искусству нужен адресат, а творцу – любовь и отклик окружающих. Абсолютная погружённость в творчество, по Одоевскому, заманчива и прекрасна (в этом он остаётся романтиком), но несёт в себе трагический потенциал, угрожая крахом собственно человеческому в личности, остающейся без диалога с сознанием Другого. В этом тезисе воплощена полемика русского писателя с Вакенродером.

Есть ещё несколько аспектов, которые необходимо отметить, говоря о рецепции Вакенродера Одоевским с акцентом на итальянском тексте. Так, в своей прозе русский автор, возможно, обращается к немецкому, моделируя художественное пространство. Возможно, аллюзией на этюды Вакенродера является образ Альпийских гор, возникающий в «Виченцио и Цецилии» (природный фон оттеняет состояние героя – его сосредоточенность, уединение при напряжённой жизни духа: *«Однообразные снега Альпов соглашались с его померкшим воображением <…> движение холодных равнин отвечало бурям… в*

[1] Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве : пер. с нем. М., 1977. С. 163. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Одоевский В. Ф. Себастиян Бах // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 217.

пустыне его сердца»[1]). Схожий образ появляется в «Себастияне Бахе», причём в контексте монологов Албрехта о музыке (*«в этой высшей сфере… искусства человек забывает о бурях земного странствования; в ней, как на высоте Альпов, блещет… солнце гармонии»*[2]). В обоих случаях искусство и красота уподобляются пространственной вертикали, топосу гор; Альпы (в «Виченцио и Цецилии», вероятно, итальянские) становятся символом чистоты и свободы духа, отрешившегося от бытовой суеты. Это перекликается с образом швейцарских Альп в повести о Берглингере, где для героя они воплощают идиллическое, природное пространство, противопоставленное порочной цивилизации: *«Я хотел бы бросить всю эту культуру и бежать в горы к… швейцарским пастухам и вместе с ними наигрывать их альпийские песни»*[3].

В этюдах Вакенродера Италия редко воплощается в конкретных топосах: она – феномен истории человечества, эстетический идеал, размещённый в прошлом, а также – обитель «великих мужей», гениев. В «Сердечных излияниях…» нарратор-отшельник открыто подчёркивает этот биографический, «текстовый» аспект – например, в этюде о Микеланджело: *«ангел… вызывает перед моими глазами времена старых художников Италии – величественную эпическую поэму с толпой живых фигур»*[4]. Соответственно, о романтическом «местном колорите» говорить сложно: Вакенродер не изображает пространство Италии, историческое или современное, а лишь упоминает его как фон. Ряд исключений воплощает скорее идеалистические представления романтиков об Италии-мечте, мифе, чем её подлинные черты (например, обобщённый образ *«прекрасных светлых краёв»* из эссе «Тоска по Италии»[5]). Пространство Италии у Одоевского, напротив, обладает большой смысловой нагрузкой.

Италия в его прозе является «иным миром» со своими законами, которые чужды русскому сознанию и часто связаны с красотой, опасностью и смертью

---

[1] Одоевский В. Ф. Виченцио <и> Цецилия. <Фрагменты незавершённой повести> ; публ. М. А. Турьян // Новые безделки : сборник статей к 60-летию В. Э. Вацуро. М., 1995–1996. С. 198.

[2] Одоевский В. Ф. Себастиян Бах // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский. М., 2007. С. 213.

[3] Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве : пер. с нем. М., 1977. С. 108–109. (История эстетики в памятниках и документах).

[4] Там же. С. 77.

[5] Там же. С. 32.

(наиболее показательна в этом смысле новелла «Imbroglio»). Важна роль Италии как прямой наследницы Древнего Рима: как и у других любомудров, у Одоевского ей сопутствуют мотивы «застывшего времени», культурной памяти, парадоксального единства смерти и жизни в памятниках прошлого (Рим в повести «Сильфида»; Помпеи на полотне Брюллова в «Русских ночах»). Подобно Шевырёву, в подтексте Одоевский использует и коннотации вольности, политической и духовной свободы, связанные с Италией (образы Границкого и Лидии Рифейской в повести «Княжна Мими»). Однако самым важным аспектом итальянского пространства является, как и у Вакенродера, аспект эстетический; Италия – родина и хранилище непревзойдённого искусства, красоты: оперной и церковной музыки, живописи, скульптуры, архитектуры. Последняя акцентируется в новелле о Пиранези: архитектура формирует образ Италии не только как реального, но и как полусновидческого пространства, где властвуют галлюцинации героя, балансирующего на грани гениальности и безумия.

В новелле о Пиранези Одоевский выделяет конкретный римский топос – площадь и собор Святого Петра. Их фантасмагорическое искажение – один из главных мотивов в видениях гения-безумца; для Пиранези важно и величие архитектурного ансамбля в целом, и купол собора работы Микеланджело. Автор использует биографическую черту прототипа: реальный Пиранези считал Микеланджело своим учителем. Кроме того, в цикле Пиранези «Виды Рима» изображения площади и собора Св. Петра «кочуют» с одной гравюры на другую («Площадь с галереей, Ватикан», «Кареты на площади Св. Петра», «Собор Св. Петра подробно», «Купол издалека с мостом» и др.). Можно предположить, что собор, так часто вдохновлявший архитектора, был для него эстетическим эталоном. Поэтому объяснимы преклонение и зависть, которые Пиранези Одоевского испытывает как к воплотившему свои замыслы Микеланджело, так и к самому собору.

На наш взгляд, образ собора из «Opere…» перекликается с этюдом Вакенродера «Собор Святого Петра» из «Фантазий об искусстве» и, возможно, восходит к нему непосредственно. Это связано не только с темой (прославлением

собора как рукотворного чуда: *«Возвышенное чудо мира! <…> Дух мой возносится в священном восторге, когда… взираю на твоё… великолепие»*[1]), но и с идейным подтекстом этюда. Во-первых, очевидно осмысление искусства (в данном случае – архитектуры) как служения и жертвы; Вакенродер многократно подчёркивает контраст эфемерности человека с бессмертием его творений (*«Как много жизней разбилось о твоё сотворение! А ты… бестрепетно глядишь… навстречу… векам»*[2]). Мотив жертвенности, «смерти» творца в творении у Одоевского тоже является одним из центральных. Во-вторых, в этюде, как в новелле о Пиранези и «Русских ночах», искусство представляет собой не копирование жизни, а преображение её грубой, изначально уродливой материи (*«бесформенные глыбы, подобные изувеченным членам, соединились в стройные колонны»*[3]). В-третьих, Вакенродер сопрягает материальную форму собора Св. Петра с духовными ценностями, которые она воплощает (*«сонмы людей прошлого освятили своими молитвами эти стены»*[4]). Подобное понимание церковной архитектуры характерно для Одоевского в «Себастияне Бахе», где маленький Бах соотносит величие собора в Эйзенахе с гармонией частей и целого в органе и музыке. Стиль текста и способ изображения собора Св. Петра (Вакенродер выходит к единому целому через подробный экфрасис, множество мелких деталей) также родственен и образу собора в новелле Одоевского, и его подаче на гравюрах Пиранези.

Можно заключить, что рецепция эстетических этюдов Вакенродера и его повести об Иозефе Берглингере обнаруживается на разных уровнях художественной организации прозы Одоевского. Нельзя отрицать как факт знакомства писателя-любомудра с текстами немецкого романтика, так и содержательную близость их произведений. Она выразилась в следующих аспектах: концепция искусства и образ творца; романтическое мировосприятие, определяющее конфликты и сюжеты; центральная роль музыки и музыкального

---

[1] Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве : пер. с нем. М., 1977. С. 139. (История эстетики в памятниках и документах).

[2] Там же. С. 140.

[3] Там же. С. 139.

[4] Там же. С. 141.

кода в эстетической системе; художественное пространство (в частности, образ Италии и конкретных её топосов). Несмотря на важные отличия, концептуальные параллели свидетельствуют о том, что ряд мотивов, образов, фабульных ситуаций из произведений Одоевского мог генетически восходить к соответствующим элементам текстов Вакенродера или, по крайней мере, создаваться с учётом их рецепции.[1]

4.3 Рецепция и осмысление итальянской живописи в травелогах С. П. Шевырёва («Журналы» 1829–1832 гг.)[2]

Несмотря на разносторонность образа Италии в путевых журналах С. П. Шевырёва, ведущим его аспектом остаётся эстетический. Заранее воспринимая Италию как родину великого искусства (в основном – на почве рецепции немецкого романтизма, через авторов-посредников, хотя поездку в Италию сам Шевырёв считал ключевым пунктом в её постижении: «Изучение немецких трудов по эстетике он считал наиболее плодотворным в связи с теми реалиями, которые сохранились в Италии <…> остерегался воздействия системы, <…> логики и пристрастности учёных»[3]), повествователь готов подтвердить или опровергнуть эти представления: всё увиденное, услышанное, прочитанное он осмысляет самостоятельно, не следуя слепо стереотипам. Можно сказать, что повествователь придерживается рецептивной стратегии, описанной Веневитиновым в «Письмах к графине NN» – стратегии философского анализа: не просто восклицает: *«эта Мадонна прекрасна»*, а пытается уловить истоки красоты, ответить на вопрос *«почему?»*. Причины скрываются не только в духовной идее произведения (например, в картинах на библейские, мифологические сюжеты), но и в эстетической форме – колорите, пространственной композиции, психологическом облике персонажей, даже в технике мазка. Кроме того, существование красоты

[1] См.: Киселев В. С. Немецкие источники итальянского текста в творчестве любомудров: В.-Г. Вакенродер и В. Ф. Одоевский / В. С. Киселев, Ю. Е. Пушкарева // Вестник Томского государственного университета. – 2019. – № 447. – С. 28–37.

[2] В данном разделе использованы материалы статьи соискателя: Пушкарева Ю. Е. Итальянская живопись в травелогах С.П. Шевырёва / Ю. Е. Пушкарева // Имагология и компаративистика. – 2019. – № 11. – С. 174–192.

[3] Медовой М. И. Вечно обязан Риму // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 17.

невозможно и без третьего компонента – соответствующего настроения и личностного склада зрителя, его эмоционально-интеллектуального отклика на произведение. Сочетание этих компонентов, а также системное погружение в историю и контекст итальянского искусства позволяют повествователю осмыслить его сущность, сделав частью «энциклопедического», максимально полного образа Италии, создаваемого в «Журналах».

Все эти особенности присущи рецепции итальянской живописи. Разумеется, для Шевырёва важны и итальянские архитектура (например, его впечатляют римский Форум и венецианский Сан-Марко, а Собор Святого Петра становится духовно значимым топосом – местом своеобразного регулярного «паломничества»; так, перед отъездом из Рима Шевырёв приходит «попрощаться» с собором, что вызывает острую эмоциональную реакцию: *«Я много плакал в церкви»*[1]), музыка (записи об опере в театре Сан-Карло в Неаполе, о театре Ла Фениче в Венеции, об уличных и крестьянских песнях, выражающих суть народной души: *«За Феррарой слышали мы песню народную <…> В ней есть что-то лирическое»*[2]), скульптура (экфрасисы скульптур Бернини, Кановы, Микеланджело и других мастеров), литература (чтение в оригинале и переводы Тассо, Ариосто, Петрарки, Данте, Гольдони; посещение дома Петрарки и гробницы Тассо). Однако именно живопись, помимо явного «количественного» преобладания (ни одному виду итальянского искусства не посвящено столько записей в «Журналах», сколько ей), является в сознании повествователя самым репрезентативным для итальянского искусства феноменом, высшим воплощением итальянской культуры[3].

Вероятно, это связано с особым местом живописи и образа художника в мировосприятии романтиков и, в частности, любомудров. Как отмечает Е. А. Луткова, «интерес романтиков к изобразительному искусству был предопределён близостью романтического мироощущения природе живописи. А. Шлегель называл живопись поистине романтическим искусством,

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 334.

[2] Там же. С. 57.

[3] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянская живопись в травелогах С. П. Шевырева // Имагология и компаративистика. 2019. № 11. С. 174–192.

позволяющим открыть душу человека»[1]. Метафизические смыслы, выражаемые визуальными средствами на ограниченной плоскости холста («бесконечное в конечном») и возможность неспешного, приводящего к катарсису созерцания сделали живопись предметом философской и эстетической рефлексии любомудров (новеллы и «Русские ночи» Одоевского, «Скульптура, живопись и музыка», диптих о художнике Веневитинова). Отправляясь в Италию, Шевырёв не мог обойти вниманием живопись.

Чтобы систематизировать разнообразные впечатления Шевырёва от итальянской живописи, в её образе можно выделить несколько основных аспектов. Во-первых, она, как и Италия в целом, становится объектом системного, исторического осмысления: при формировании своих эстетических взглядов Шевырёв опирается не только на личные предпочтения, особое отношение к тому или иному художнику (хотя фактор субъективности тоже важен – например, применительно к Рафаэлю и Доменикино, которые для Шевырёва являются бесспорными гениями, творцами эстетических эталонов), но и на фактические знания, сопоставления, анализ. Он различает и сравнивает разные живописные школы (римскую, флорентийскую, болонскую, венецианскую, ломбардскую), пишет подробные отзывы после посещения галерей и живописных собраний (например, Палаццо Питти во Флоренции, Академии изящных искусств в Венеции), читает и конспектирует книги по истории живописи (работы Пистолези, Ланци). Эмоциональные впечатления от картин, их «поэтическое» восприятие, таким образом, обрамляются прочной фактической базой.

Шевырёв оперирует термином *школа* (в значении «направление в области науки, искусства и т.п.»[2], «понятие, применяющееся для обозначения группы художников или художественных произведений, связанных общностью стилистического, тематического и технического характера»[3]) не менее свободно, чем другими специальными понятиями из области живописи (*колорит*, *перспектива*, *натура* и проч.). *«Школа»* становится критерием оценки того или

[1] Луткова Е. А. Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков: автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 2008. С. 3.

[2] Школа // Словарь русского языка / С. И. Ожегов. М., 1973. С. 823.

[3] Краткий словарь терминов изобразительного искусства / под ред. Г. Г. Обухова. М., 1961. С. 184.

иного художника, способом охарактеризовать его творческую манеру и мировосприятие. Слово вводится в употребление уже с первых страниц «Журналов» (о работе Веронезе в церкви Св. Юстины, Падуя: «*Пав<ла> Веронезе смерть Юстины запрестольный образ – картины его школы*»[1]) и впоследствии используется всякий раз, когда Шевырёв сопоставляет манеры художников или рассуждает о типологизации и истории итальянской живописи. В этом выражается системный, близкий к научному подход к изучению итальянского искусства. Он очевиден, например, в рассказе о посещении Пинакотеки в Болонье: детальные экфрасисы картин, размышления о них (иногда эмоциональные, восторженные, как в эссе Жуковского «Рафаэлева Мадонна», повлиявшем на русскую эстетическую мысль; иногда – рациональные, сосредоточенные на технике и форме) дополняются выводами о школе в целом. Шевырёв не просто высоко оценивает творчество Гвидо Рени, Доменикино, Лодовико Карраччи, но видит в болонской школе эстетический синтез, исторически важный для итальянского искусства: *«Эта школа всех сильнее выражением: для неё, кажется, трудилось всё искусство <…> Эта школа соединяет колорит Венецианский, рисунок Флорентийский – и имеет свою силу выражения»*[2]. Это соотносится с шеллингианским идеалом синтеза, значимым для любомудров – не случайно болонская школа именуется *«высшим цветом всей живописи»*[3], а само отнесение к ней в дневниках часто является синонимом положительной оценки. По мысли любомудров (в частности, Шевырёва и Киреевского), воплотить идеал синтеза в истории призвана Россия, которой суждено объединить опыт всех европейских государств в политике, экономике, культуре и привести человечество к духовному возрождению; так, аллегория, представленная в итальянских «Журналах» Шевырёва, очень близка идеям статей Киреевского («Девятнадцатый век», «В ответ А.С. Хомякову»): *«У Европы было пять дочерей: Италия, Германия, Франция, Англия и Россия. Италия взяла искусство, Германия – науку, Франция – политику <…> Англия – торговлю, <…>*

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 53.
[2] Там же. С. 346.
[3] Там же.

Россия, младшая дочь, от отца Азиатского… соберёт... дары сестёр, усвоит их… и… усовершенствует»[1]. Поэтому закономерно, что болонская школа интересует Шевырёва не только как самоценный эстетический феномен-синтез, но и как пример для русского искусства: «*нахожу в ней* [болонской Пинакотеке. – Ю. П.] *сходство с тем, что должна моя Россия представить со временем Европе»*[2]. Системное осмысление итальянской живописи, таким образом, разрастается до осмысления мирового искусства в целом, и при этом мысль Шевырёва, будущего славянофила, конечно, возвращается к «его России».

Системно-историческое изучение итальянской живописи выражается и в том, что Шевырёв не замыкается в субъективности: в Италии расширяется его эрудиция, углубляются и становятся разнообразнее представления о красоте. Это соответствует идеям Вакенродера (переводом книги которого Шевырёв занимался сам, вместе с Мельгуновым и Титовым[3]) о разных и многочисленных канонах прекрасного, о национальной природе искусства и роли терпимости в его восприятии (см. этюд «Несколько слов о всеобщности, терпимости и человеколюбии в искусстве»). Подчёркнуто региональный, локальный характер итальянской живописи, обусловленный исторически (сильное политическое и культурное дробление Италии, не существовавшей как единое государство до 1861 г.), усиливает значимость принятия и понимания Другого. Так, при первом тесном знакомстве с галереями Милана Шевырёв открывает для себя художников ломбардской школы и некоторых из них (например, Бернардо Луино) оценивает очень высоко: *«В Милане узнаёшь новых художников Ломбардской школы, коих в Риме не знают <…> Таков Бернардо Луино <…> В галерее множество его фресков <…> «Успение», оригинально изображённое: с гроба три ангела в лёгких воздушных положениях уносят тело спящей девы… Чудесно исполнена эта простая... мысль: какая грация и натуральность!»*[4]. Отметим, что достаточно подробный экфрасис картины в «Журналах» Шевырёва сам по себе обычно является признаком высокой оценки, как и часто используемые характеристики

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 160.
[2] Там же. С 346.
[3] Медовой М. И. Вечно обязан Риму // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 9.
[4] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 360.

«грация» и «натуральность» (ср.: *«Две картинки Албано, обе Венеры: хорош колорит, много грации»*[1]; это заметно и при критике – например, живописи маньеризма, не близкой Шевырёву: «*Замечательна картина Бароччи «Снятие с креста»: сильно, но неверно; положение Христа ненатурально»*[2]).

Принятие Другого при системно-историческом подходе к живописи иногда оборачивается кардинальной сменой мнения, переворотом в эстетическом сознании повествователя. Так происходит, например, в случае Тинторетто: при первых упоминаниях в «Журналах» его картины оцениваются нейтрально либо негативно, но более тщательное изучение его творчества в Венеции – в контексте его школы – заставляет Шевырёва писать в совершенно иной тональности (о «Чуде св. Марка» в Академии изящных искусств: *«это в самом деле чудо! <…> Положение Св. Марка на воздухе как бы в виде падающем и мученика на земле чудесно <…> эффект удивительный – огонь в красках!»*[3]). Обнаружив «огонь в красках» (экспрессию, динамику, яркие и смелые образы) в работах Тинторетто, Шевырёв меняет мнение о нём, что открыто эксплицируется: *«Ещё в Венеции только знакомишься с Тинтореттом, о котором Рим даёт самое невыгодное понятие. Я считал его... живописцем без вкуса. В Венеции я увидел, что в нём много силы, воображения и даже грации»*[4]. Подчёркивается именно роль контакта со школой как локальной художественной традицией и с местом, где жил и творил художник – его духовной родиной. Важно, что при этом Шевырёв ссылается на Гёте, обладающего высоким авторитетом для него и для любомудров в целом (как отмечает Медовой, установка Шевырёва на детальное погружение в итальянскую культуру сложилась во многом под влиянием «Путешествия в Италию» Гёте: «он, как и Гёте, интересуется прежде всего итальянским искусством, в особенности живописью и античными памятниками, а также эстетикой праздников и религиозных обрядов, пытается в современной ему Италии обнаружить черты вечные»[5]): *«Венеция вообще открыла мне... новый мир*

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 176.
[2] Там же. С. 338.
[3] Там же. С. 353.
[4] Там же. С. 354.
[5] Медовой М.И. Вечно обязан Риму // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 9.

<…> Венецианская школа здесь только узнаётся. О живописцах можно то же сказать, что Гёте говорит о поэтах и цветах, – коль хочешь знать их кисть, иди в ту землю, где они писали»[1]. Так освоение венецианской школы живописи приводит к широкому философскому выводу о связи пространства жизни художника с его творчеством, а также с восприятием этого творчества – даже спустя века.

В рефлексии о той или иной школе как о локальной живописной традиции Шевырёв выделяет черты, объединяющие художников этой школы. Его рассуждения не голословны, поданы с позиции не любителя, а исследователя, всерьёз занимающегося историей искусства (особый интерес Шевырёва к эстетике, отличающий его от остальных любомудров, предпочитающих философию как чистое знание, подчёркивает и Медовой: «Шевырёв... ограничил круг своих научных интересов историей искусства и эстетикой <…> его мало привлекали... естественнонаучные штудии и философские занятия любомудров»[2]). Общность выявляется в трактовке устойчивых в итальянской живописи сюжетов – в основном библейских или мифологических (о сюжете введения Богоматери во храм в венецианской школе – в экфрасисе одноимённой картины Тициана: *«Представление Богородицы во храм, этот сюжет венецианцы трактовали одинаково; огромная архитектура храма, маленькая Дева – одна, отделена от всех, в сиянии; внизу у ступеней и много народа; Тинторетт тоже трактовал подобным образом»*[3]); в характеристике колорита, цветовой гаммы (в конспектах книги Ланци «История живописи в Италии»: *«Караччи, Доменикино, Гвидо, Гверчино были болонцы. Гверчино... подражал сначала Караваджио в черноте колорита. Об нём говорили, что он писал иногда в подземельях»*[4]); наконец, в субъективных оценках повествователя.

Например, несмотря на любовь к барокко болонской школы, Шевырёв не приемлет смелую, чувственную и мрачную живопись другого мастера барокко – Караваджо, что прямо выражается в дневниках при отборе фактов и легенд о

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 354.
[2] Медовой М.И. Вечно обязан Риму // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. СПб., 2006. С. 10.
[3] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 353.
[4] Там же. С. 270.

художнике (*«Караваджио писал очень черно и для того даже очернил свои стены, что свет не отливал ему... черноту картин. Пуссен говорил, что он родился на унижение живописи. Караваджио жизнь вёл нехорошую»*[1]), а также при сопоставлении творческих манер художников (о Гвидо Рени: *«Сначала он следовал грубой школе Микель Анжело Караваджио, но потом сделался врагом его»*[2]). Очевидно, что категория школы позволяет повествователю выстроить сходства и различия картин в эстетическую систему. Эта категория для Шевырёва шире простого копирования: каждый художник вносит в традицию нечто новое, личное, поэтому в рамках одной школы или одного направления могут сосуществовать кумиры Шевырёва и отвергаемые им авторы.

Тем не менее, остаётся важным и аспект преемственности либо подражания, обусловливающий непрерывность традиции: в «Журналах» регулярно акцентируются отношения итальянских художников по моделям «учитель – ученик» и «объект подражания – подражатель». Так, например, лейтмотивом становится соотнесение творческих манер Перуджино и Рафаэля – талантливого учителя и ученика, превзошедшего его. Шевырёву близко творчество обоих мастеров Ренессанса, но в Рафаэле он, подобно Вакенродеру, видит гения – идеал художника, вдохновляемого свыше. Это соответствует общей линии, сложившейся в русском романтизме к 1830-м гг. (эссе Жуковского о Сикстинской Мадонне, образ Рафаэля и аллюзии на его Мадонн у Одоевского («Русские ночи», новеллы), Веневитинова (статья о «Евгении Онегине», перевод статьи Герена «Европа»), *«вся глубина Рафаэля»*[3] в «Портрете» Гоголя); как отмечает Е. А. Луткова, «легендарный сюжет о создании Рафаэлем Мадонны приобретает в произведениях русских романтиков значение универсального поэтического мифа о творящем по божественному наитию художнике»[4]. Интерес Шевырёва к Рафаэлю очевиден в дневниках: его имя – одно из самых частотных среди упоминаемых имён итальянских художников (оно встречается чаще, чем имена

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 268.

[2] Там же. С. 270.

[3] Гоголь Н. В. Портрет // Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений : в 14 т. / гл. ред. Н. Л. Мещеряков. М., 1937–1952; 1938. Т. 3 : Повести. С. 85.

[4] Луткова Е. А. Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков: автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 2008. С. 9.

Да Винчи, Боттичелли, Микеланджело и даже восхищающего Шевырёва Доменикино); он наделяется номинациями *«божественный»* и *«национальный живописец»* – наравне с *«национальным писателем»* Вергилием[1]; его творчество (в частности, образ Мадонны и женские образы в целом) постоянно рассматривается как эстетический эталон, синтез духовного содержания и прекрасной, гармоничной формы. Подобный синтез идейного плана картины с её визуальной, пластической красотой отвечает идеалистической концепции искусства, которой придерживались любомудры. Вершиной этого синтеза можно считать «Преображение» – последний шедевр Рафаэля, к которому мы обратимся ниже.

Всё это оставляет Пьетро Перуджино «в тени» гениального ученика, но для Шевырёва важна преемственность между ними, истоки того нового, что Рафаэль принёс в живопись. Ведь оба они творили в эпоху, переломную для мирового искусства: именно в итальянском Ренессансе зарождается реалистическая живопись – изображение объёма и формы тел и предметов, выстраивание цветовой и пространственной композиции такими, какими они видятся человеческому глазу в действительности[2]. Реалистичные, анатомически верные образы людей, жизнеподобие в пейзажах и предметных деталях, цветах (например, в «Святом семействе с агнцем», «Мадонне на лугу», «Афинской школе») – всё это, по Шевырёву, было дано Рафаэлю не свыше (в отличие от духовных смыслов творчества), но выработано путём труда и обучения; в этом он расходится с Вакенродером, у которого «техническая», трудовая сторона творчества не акцентируется вообще. Этап ученичества, по мнению Шевырёва, необходим даже гению, и в случае Рафаэля этот этап неизменно связывается с Перуджино (*«В Мадонне Перуджино... виден учитель ученика божественного. Круглота форм, свежесть колорита, вообще материал искусства принадлежит предшественникам Рафаэля, но душа искусства – божественному»*[3]). В экфрасисах картин Шевырёв тоже прибегает к их сопоставлению – отмечает схожие приёмы, детали, развитие общих идей; при этом сохраняются ключевые номинации *«учитель»* и *«ученик»* (о фресках Перуджино в Палаццо дель Камбьо,

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 92.
[2] См. по: Волков Н. Н. Цвет в живописи. М. : Искусство, 1965. 215 с.
[3] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 59.

Перуджа: «*Другая комната, исписанная... альфреско Перуджином: Преображение <…> это презамечательная картина тем, как мысль учителя развилась в ученике*)»[1]). Характерно, что мотиву ученичества сопутствует мотив метафорического «творческого детства», начала пути: *«Palazzo del Cambio… есть самая примечательная вещь в Перуджии, ибо тут видишь колыбель и пелёнки Рафаэля»*[2] («колыбель и пелёнки» в контексте – синоним творческой манеры Перуджино). Придерживаясь системно-исторического подхода, Шевырёв выделяет периоды в творчестве Рафаэля, и первым из них становится период обучения и – до известной степени – подражания Перуджино (в экфрасисе «Обручения Девы Марии» Рафаэля, Палаццо Брера, Милан: *«Sposalizio» Рафаэля «первой перуджиновой манеры»*[3]).

Не менее значима в «Журналах» другая пара художников: Рафаэль, в свою очередь, является учителем Джулио Романо. Их творческая близость тоже постоянно подчёркивается, однако в роли непревзойдённого гения выступает уже учитель (как в случае Художника и Ученика в «Апофеозе художника» Веневитинова или в этюде Вакенродера «Ученик и Рафаэль»). Например, Шевырёв подчёркивает их совместную работу (при описании Станц Рафаэля в Ватикане: «*Комнат главных 4. Первая изображает повесть Константина и портреты многих пап. Рисунок Раф<аэля>, а исполнение Юл<ия> Романо»*[4]), а также пытается уловить сходства и различия в технике письма. Показательны в этом смысле портреты Форнарины – легендарной натурщицы и возлюбленной Рафаэля, дочери булочника. Обращаясь к своему эстетическому опыту, Шевырёв определяет их авторство – по особенностям света и тени, колорита и подчёркнутой «резкости», которую он выделяет как черту стиля Романо (о «Форнарине» в Палаццо Барберини, Рим: *«Форнарина (настоящая) Рафаэля; очень резки тени; я бы сказал, что это Джулио Романо; чёрные глаза и брови; на руке браслет с именем Рафаэля Урбинского»*[5]; о «Форнарине» в Палаццо Корсини, Рим: *«Копия*

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 339.
[2] Там же. С. 339.
[3] Там же. С. 336.
[4] Там же. С. 70.
[5] Там же. С. 132.

с Форнарины; мне кажется, что Форнарина написана в более резком стиле Джулио Романо»[1]). Примечательно, что глубина знаний Шевырёва уже во время первой поездки в Италию позволяет ему размышлять о таких тонких нюансах итальянской живописи, различая даже близкие манеры учителя и ученика. Постепенно творческие отношения Рафаэля и Джулио Романо становятся для него эталоном, идеальной моделью учительско-ученических отношений в живописи – подобно тому как сам Рафаэль является эталоном живописца (интересен перифраз при конспектировании книги Ланци: *«Из учеников Джиотто отличается Стефан флорентийский, Томазо, Джоттино прозванный, и Таддео Гадди, **его Джулио Романо*** [выделение наше. – Ю. П.]*»*[2]).

Помимо аспекта ученичества и преемственности, при системно-историческом осмыслении итальянской живописи для Шевырёва важны и подражания, заимствования как таковые. Итальянская живопись в его сознании – единая система: ни один художник или школа не существует в ней изолированно, и взаимовлияния неизбежны. Так, могут заимствоваться отдельные образы и детали (в подробном экфрасисе фрески Аннибале Карраччи «Триумф Вакха и Ариадны» в Палаццо Фарнезе Шевырёв выделяет источник одной из фигур Доменикино: *«впереди ангел везётся на осле, поддерживаемый сатирами; один дует в трубу (Доминик<ино> взял отсюда своего трубача)»*[3]), а также творческая манера в целом – при влиянии одного художника на другого (в выписках о Да Винчи из книги Ланци: *«под конец жизни своей в Риме он принял новую манеру, более живую колоритом… Иные его картины смешивались с Рафаэлевыми, ибо тогда стиль Рафаэля был в моде, и старик Леонардо... его принял»*[4]). Именно в указаниях на заимствования, сходства, преемственность сохраняется историзм феномена итальянской живописи, значимый для любомудров; например, конспектируя труд Ланци, Шевырёв создаёт её «родословное древо», отмечая зарождение разных школ и стилей, взаимодействие художников и т.д. В его заметках видно, что ни одно явление в итальянской живописи не возникло «само

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 175.
[2] Там же. С. 230.
[3] Там же. С. 264.
[4] Там же. С. 209.

собой», без опоры на многовековую традицию: прослеживается история перспективы (*«Стефан Флорентийский чувствовал недостаток в перспективе. Pietro della Francesco – отец перспективы. Филипп Брунеллески её усовершенствовал»*[1]), миниатюры (*«После Macarrio процветали Fra Giovanni da Fiesole, миниатюрщик, продолжавший… школу Джиотто, и Fra Filippo Lippi Carmelitano, подражатель Macarrio»*[2]), живописи маслом и т.д. При упоминании персоналий заметки Шевырёва действительно напоминают «родословную»: преемственность в искусстве окрашивается в почти сакральные тона (*«Следующие живописцы приближаются... к золотому веку живописи. Таковы… Botticelli, Domenico Corradi Ghirlandajo, из чьей школы вышел Микель Анжело, Cosimo Rosselli <…> В то же время процветал Перуджино, <…> от коего пошли многие ученики во Флоренции»*[3]). Научное абстрагирование от эмпирического материала порой приводит к тому, что Шевырёв оперирует целыми веками как эпохами итальянской живописи (*«15-й век воспитал 16-й. Его рисунок сух, но правилен. Много жизни в лицах, хотя нет идеальности»*[4]). Аспект преемственности, личного контакта учителя и ученика особенно важен на первых стадиях развития профессиональной живописи – на переходе от Средних веков к Ренессансу, когда живопись воспринималась как своеобразное «ремесло». Не случайно, рассуждая об итальянских художниках XIV в., Шевырёв отмечает: *«В 14-м веке целые поколения живописцев. Живопись была как родовое наследство и переходила от отца к сыну»*[5].

Возможна, однако, и негативная подача преемственности и подражания в живописи. Обычно это происходит, когда Шевырёв пишет о воздействии зарубежных школ на итальянское искусство; например, французская живопись и её влияние часто имеют в его дневниках отрицательные коннотации (о работе Викара в соборе Перуджи: *«картина Викара «Обручение Марии с Иосифом»*

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 308.
[2] Там же. С. 308.
[3] Там же. С. 309.
[4] Там же.
[5] Там же. С. 308.

хороша костюмом, но манерна»[1]*;* о фресках Бенвенути в Палаццо Питти, Флоренция: *«вся повесть Геркулеса – школа французская, манерная»*[2]). Отметим, что *«манерность»* и *«манерный»* у Шевырёва являются устойчивыми негативными характеристиками по отношению к живописи – антонимами часто употребляемых слов *«грация»*, *«натуральность»*, *«простота»*. Очевидно, что представление о «манерности» в сознании автора ассоциативно сопрягается с французской живописью – а также, возможно, рококо и маньеризмом (вспомним критику Бароччи). Это также соответствует системе эстетических ценностей любомудров: в идеалистическом понимании искусства главное – его духовное содержание, поэтому чем проще и гармоничнее форма, тем лучше (см. рассуждения Фауста в «Русских ночах» Одоевского и Художника в драматическом диптихе Веневитинова). Закономерно предположить, что для любомудров обработанность формы в ущерб содержанию, её вычурность – признаки невысокой эстетической ценности произведения. Схожая критика может относиться, например, к немецкой живописи (отзыв о картине Рафаэля Менгса, немецкого художника-классициста, в Пинакотеке Болоньи: *«Портрет папы Климента XIII, писанный Рафаэлем Менгсом, мне не нравится: колорит синеватый, безжизненный»*[3]). «Безжизненность» тоже соотносится с мертвенностью, неестественностью – негативными для Шевырёва характеристиками. Интересно, что в следующем же предложении превозносится другой портрет духовного лица – кисти Гвидо Рени: *«Епископ блаженный Андрей Корсини Гвидо Рени: он стоит и в молитве подъемлет очи к небу – небесное выражение!»*[4]. Вновь очевидна идеалистическая система ценностей Шевырёва: духовный смысл произведения и особое, молитвенное, состояние изображённого прелата на картине итальянского художника гармонируют с формой, что и позволяет оценить работу Рени выше работы Менгса. Тем не менее, встречаются и положительные отклики о неитальянской живописи – например, Шевырёв, как и Одоевский, высокого мнения о Дюрере (в Палаццо Корсини: *«Афродита Дюрера*

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 338.
[2] Там же. С. 342.
[3] Там же. С. 347.
[4] Там же.

(un cardinale tedesco: живая природа!)»[1]). Характерно, что *«живая природа»* в данном случае – ценностный антипод натурализму: по Шевырёву, в живописи натура должна выглядеть естественной, но выражать идею, метафизический смысл. Чрезмерный натурализм отталкивает его – как героев «Русских ночей» Одоевского отталкивает бездумное копирование жизни в искусстве (ироничная критика «Прометея» Сальватора Розы: *«вот подражание природе! Все кишки с печенью наружу – перед обедом смотреть нельзя»*[2]). Помимо Дюрера, отмечаются картины Рубенса, Ван Дейка, Веласкеса, однако чаще без подробных экфрасисов. Естественно, что собственно итальянской живописи в «Журналах» уделено больше внимания, чем зарубежной – но при этом она и оценивается Шевырёвым выше, являясь безоговорочным эстетическим эталоном.

Кроме системно-исторического осмысления итальянской живописи, можно выделить такую черту её подачи в «Журналах», как внимание к художественной технике. Как уже отмечалось, Шевырёв пишет о гамме, композиции, светотени с позиции эксперта; хотя духовное содержание живописи остаётся на первом плане, важна и форма. Это очевидно в экфрасисах картин разных художников, школ и жанров – вдумчивых, со скрупулёзным вниманием к деталям, – а также в оперировании специальными терминами живописи: *колорит* (в значении «характер взаимосвязи всех цветовых элементов произведения, его цветовой строй как одно из средств правдивого и выразительного изображения действительности»[3]; о «Распятии» Гвидо Рени: *«чёрный колорит, возбуждающий… скорбь душевную»*[4]), *перспектива* (в значениях «вспомогательная научная дисциплина, изучающая закономерности изображения предметного мира в соответствии с его зрительным (оптическим) восприятием» и «единичное конкретное проявление перспективных закономерностей <…> в произведениях искусства»[5]; об одной из женщин на картине фра Джованни да Фьезоле «Голгофа», Флоренция: «*пресмелая фигура и смелое положение, хотя в*

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 175.
[2] Там же. С. 176.
[3] Краткий словарь терминов изобразительного искусства / под ред. Г. Г. Обухова. М., 1961. С. 73.
[4] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 58.
[5] Краткий словарь терминов изобразительного искусства / под ред. Г. Г. Обухова. М., 1961. С. 21.

слабой перспективе»[1]) и т.д. Термины используются Шевырёвым как в нейтральной, описательной тональности, так и для эстетической оценки. Например, в экфрасисах он уделяет особое внимание композиции: позам, жестам, взаимному расположению персонажей – факторам, определяющим визуальное восприятие, а значит, и эмоциональный эффект от картины (об «Изгнании из Рая» Доменикино: *«Доменико «Адам и Ева»: к ним является Саваоф с укоризной в облаке из ангелов; Адам указывает на Еву, Ева – на змия. Картина мала: положение бога хорошо; Адам и Ева жалки»*[2]). Значима для Шевырёва психологическая наполненность поз и жестов, достоверность деталей; самыми ценными и запоминающимися для него становятся те картины, которые способны пробудить в зрителе сопереживание, выражают гуманистические идеи (например, «Агарь и Авраам» Гверчино в Палаццо Брера, Милан: *«лицо Агари с покрасневшими от слёз глазами, строгое лицо Авраама, поднявшего палец, и мальчик, утирающий глаза, – всё это врезалось в памяти»*[3]). Форма в живописи, таким образом, неразрывно связана с её духовным содержанием и с человеческими чувствами, к которым она взывает.

Одним из высших воплощений единства техники, идеи и эмоционального воздействия на зрителя становится «Преображение» Рафаэля. В дневниках Шевырёв неоднократно обращается к этой картине как к идеальному произведению живописи; в его системе ценностей «Преображение» занимает то же исключительное место, что римский Собор Святого Петра. Он осматривает картину несколько раз, эмоционально и интеллектуально «погружаясь» в неё, отыскивая новые композиционные и психологические нюансы, и в конце концов созерцание приводит к эстетическому восторгу – стратегия, аналогичная стратегии Жуковского при осмотре «Сикстинской Мадонны» в Дрезденской галерее. Самый развёрнутый экфрасис «Преображения» построен на восклицаниях и полон субъективной оценочности, восхищения, что позволяет соотнести его также с поэтикой этюдов Вакенродера – экстатическим восторгом, который испытывает перед картинами Рафаэля нарратор-отшельник: *«Как*

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 341.
[2] Там же. С. 132–133.
[3] Там же. С. 360.

равновесно воздушное положение Христа в Рафаэлевом Преображении! <…> Эта картина представляет всю лестницу человечества… от дисгармонии диавольской в беснующемся до богочеловека! Внизу какие страсти земные, но с искрами неба!.. Как… резко насмешливое сомнение Иуды! Как умилительна преданность... Иоанна! <…> В этой картине чудное единство, несмотря на две стихии противоположные, в ней представленные»[1].

Композиция описана детально, по фигурам персонажей и пространственным уровням выстроенной вертикали: в небесах – фигура Христа, согласно евангельскому сюжету, явившего ученикам свою божественную природу на горе Фавор; тоже в полёте, но ниже Христа – пророки Моисей и Илия; на возвышении – апостолы; ниже возвышения – толпа народа, ожидающая чуда; в самом низу, в углу картины – отец, держащий одержимого бесами сына в надежде на его исцеление. При этом для Шевырёва эта чёткая, упорядоченная «лестница» является прежде всего выражением духовной идеи со- и противопоставления земного и небесного, человеческого и божественного миров, их «чудного единства». В шедевре Рафаэля сосуществуют небесная гармония и хаос людских страстей (*«две стихии»*), но они не разорваны – между ними есть *«переход»*, символизирующий единство созданного Богом мира; именно глубина этой мысли заставляет Шевырёва снова и снова обращаться к «Преображению». Он отмечает множество «технических» художественных приёмов Рафаэля: взаимное расположение персонажей, позы, жесты, психологические детали (*«насмешливое сомнение»* Иуды, *«удивление»* отца бесноватого отрока и проч.), распределение света и тени (верхняя, «небесная» часть картины утопает в свете, к низу тона по градации затемняются) – но техника важна не сама по себе, а как способ выразить сакральные смыслы. Шевырёв постоянно подчёркивает, что считает «Преображение» высшим синтезом идей и техники всей итальянской живописи, её квинтэссенцией: *«Синеватость Гвидо Рени, желтоватость Доменикино, резкость колорита Перуджино <…> – всё это исчезло в божественно-небесном*

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 306.

свете Преображения»[1]. «Божественный свет» – как в прямом, техническом (переход тонов, света и тени), так и в духовном смысле, становится главной ассоциацией с творчеством Рафаэля. Возможно, на восторженное восприятие Шевырёва повлияло чтение немецких или итальянских авторов-посредников (например, «Жизнеописаний…» Джорджо Вазари, которые в 1820–1830-е гг. переводились на русский язык[2]), но в первой поездке в Италию картина обрела для него личностную значимость.

Много внимания Шевырёв уделяет и технике исполнения другого шедевра – фреске Микеланджело «Страшный суд». В восприятии этой работы тоже объединяются эмоциональный восторг и рациональный анализ. Масштабы картины (колоссальные размеры, более четырёхсот персонажей, сюжет – Второе пришествие Христа и итоговый суд над грешниками) гармонируют с её содержательной глубиной, как и в случае «Преображения»: идея божественного воздаяния – суда, ожидающего человечество в целом, и личного для каждого суда совести – выражена с помощью продуманной композиции, положений и эмоций персонажей, света и тени, цветов. Так же, как в «Преображении», композиция организована по уровням: в верхней части фрески – ангелы с атрибутами страстей Христовых (крестом, терновым венцом), в центральной – Христос, Мадонна и блаженные (пророки, патриархи, мученики и т.д.), в нижней – конец времён (ангелы, возвещающие Апокалипсис, воскресение мёртвых, вознесение праведников и низвержение грешников в Ад). Подобно Данте в литературе, Микеланджело в живописи воплотил всю полноту представлений своей эпохи о Боге и человеке, но для него эти представления уже связаны с гуманизмом Ренессанса – со вниманием к человеческой личности в полноте её физической и духовной природы. Красота и сила человеческого тела, с позиции Микеланджело, выражают божественное начало на земле[3] – не случайно для него так важно бережное, анатомически правдоподобное изображение человеческих тел и лиц, «скульптурная» пластика земной жизни (сам Микеланджело считал себя в первую очередь скульптором, а

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 60.

[2] Луткова Е. А. Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков: автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 2008. С. 10.

[3] Махов А. Б. Микеланджело. М., 2014. С. 18. (Жизнь замечательных людей).

не живописцем). В экфрасисах и упоминаниях «Страшного суда» Шевырёв подчёркивает именно эту «пластичность» – разнообразие и богатство в изображении тел, – а также роль индивидуальных характеров и эмоций персонажей: *«Как Микель Анжело оригинален в выборе положений телесных и как разнообразен! Как смело изобразил он Христа… он и рукой, и стопою отталкивает грешников. Наверху праведники несут символы страстей Христовых; в их положениях заметны усилия, даже неприличные их небесному сану. <…> Это целый мир людей»*[1]. *«Положения телесные»* вновь становятся способом выразить духовное напряжение, накал страстей на фоне мировой катастрофы; Шевырёв подчёркивает это напряжение, иногда сознательно акцентируемое художником. *«Целый мир людей»* – меткое определение художественного мира Микеланджело, где гуманистическое отношение к личности сосуществует с идеей божественной кары (образ Христа-Судии). *«Разнообразие»* положений, эмоций, форм становится одной из главных характеристик творчества Микеланджело у Шевырёва; как и в прозе Одоевского и этюдах Вакенродера, Микеланджело окружает ассоциативный ореол мощи творца-демиурга, способного изобразить весь мир. Содержательное разнообразие требует разнообразия и проработанности художественной техники, что позволяет Шевырёву соотносить Микеланджело с Шекспиром, тоже создавшим обширный, сложный мир человеческих характеров и отношений: *«В Микель Анжеле много сходства с Шекспиром: та же возвышенность идей, та же отчаянная смелость в изображении и исполнении»*[2]. Параллель «Микеланджело – Шекспир» и мотив «драматургической» природы таланта обоих в дневниках становятся устойчивыми.

Частотен в «Журналах», однако, и другой тип экфрасисов – рациональный, описательный, с минимумом субъективных оценок и эмоций. В них пристальное внимание Шевырёва к технике итальянской живописи ещё более очевидно. Примером можно считать большинство экфрасисов работ Доменикино. Шевырёв неравнодушен к этому художнику и в дневниках часто не скрывает своего восхищения им в как творческом плане (*«Где видал это Доменикино? Какая сила*

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 69.
[2] Там же.

выражения! Кто глубже его вглядывался в природу!»[1]; *«Как умел всё высказывать Доменикино!»*[2]; категории выразительности и правдивости, «знания жизни» становятся постоянными применительно к Доменикино), так и в личностном. Так, штудируя книги об итальянской живописи, Шевырёв записывает: *«Доминикино никогда не был доволен собою. Глубокий Доминикино. Характер сего несчастного живописца был послушный, молчаливый <…> Иероним* [св. Иероним. – Ю. П.] *не потому ли был любимым героем Доминикино, что также в себе много жил и себя изучал внутри?»*[3]; акцент на характере и жизнетворческой стратегии художника, его интроверсии позволяет предположить, что внимание к Доменикино имело для Шевырёва и личностный, автопсихологический смысл – возможно, путешественник-любомудр до известной степени соотносил *«несчастного живописца»*, живущего насыщенной внутренней жизнью, с собой. Но, несмотря на личную склонность, в экфрасисах он пытается подробно и с максимальной объективностью охарактеризовать сюжет, персонажей, композицию, цветовую гамму картин, будто желая зафиксировать их в памяти. Такой «технический» экфрасис посвящён, например, «Мученичеству св. Агнессы» (у Шевырёва – «Смерть Св. Агнессы») в Пинакотеке Болоньи: *«Агнесса на костре, палач вонзил ей нож в горло, она подняла взоры к небу; внизу повержены двое мучителей <…>, фигура одного составляет превосходный контраст с вдохновенною; <…> старуха со слезами смотрит на Агнессу; молодая к ней обращается в недоумении»*[4]. Внимание повествователя «Журналов» – это внимание скрупулёзного наблюдателя, который улавливает и общее настроение картины (трагизм, объединённый с эмоциональным подъёмом от подвига веры: Агнесса, римская девушка, отказала знатному жениху, поскольку решила посвятить себя Богу; в наказание её пытались подвергнуть унижению в публичном доме, но Бог защитил её; мученицу приговорили к сожжению заживо, но даже костёр, предназначенный для неё, не загорелся, и

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 348.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 268–269.
[4] Там же. С. 347.

один из солдат убил её мечом[1] – этот момент жития и запечатлел Доменикино), и пространственную композицию, и психологическое состояние персонажей, переданное визуальными средствами. Такая «словесная живопись» часто сопровождается сдержанными оценками и специальными искусствоведческими понятиями (в данном случае – *«превосходный контраст»*), которые позволяют Шевырёву даже в дневниках, не предназначенных для публикации, сохранять позицию зрителя-эксперта.

Помимо системно-исторического подхода и внимания к художественной технике, в «Журналах» Шевырёва важно духовное содержание итальянской живописи, а также её связь с религией, принципиальная для католического искусства. Интерес к историческим фактам о живописи, композиции, колориту не отменяет идеалистического взгляда на неё – как на искусство с метафизической природой, которое должно вызывать у зрителя катарсис, приводя его к духовному «очищению». В путешествии Шевырёв на личном опыте убеждается в связи между итальянской живописью и мировосприятием итальянского католицизма; именно религию и искусство он считает двумя главными основами итальянской нации (подобно Вакенродеру). Этой идее соответствует, например, вывод после подробного описания религиозного праздника, где простые итальянцы, выкладывающие картины из цветов, по мнению Шевырёва, демонстрируют глубокое чувство красоты: *«Это праздник народный есть живая картина Италии. В нём участвуют искусство, природа, Религия и правительство. Религия <…> подчиняется искусству; искусство – главное, она – второстепенное»*[2]. Народное стремление к красоте открыто и бескорыстно (*«Италианец трудится часы для одного светлого впечатления <…>, от врождённой любви к изящному»*[3]), причём имеет общие истоки с итальянским искусством, в том числе с живописью. И крестьянские картины из цветов, и роспись глиняной посуды, и

[1] Святая Агнесса (Агния), дева и мученица. Память [Электронный ресурс] // Сибирская католическая газета : издание римско-католической Преображенской епархии в Новосибирске. 2015. 21 января. URL: http://sib-catholic.ru/21-yanvarya-svyataya-agnessa-agniya-deva-i-muchenitsa-pamyat/ (дата обращения: 23.02.2018).

[2] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 145.

[3] Там же.

шедевры Рафаэля и Тициана, с идеалистической позиции Шевырёва, коренятся в миросозерцании народа, ключевую роль в котором играет вера.

В живописи эта связь выражается, во-первых, на внешнем, сюжетном уровне: подавляющее большинство картин, упомянутых или описанных в «Журналах», посвящено библейским и евангельским сюжетам, легендам о христианских святых. Одни и те же сюжеты Библии и Евангелия повторяются, формируя художественную традицию, но трактуются разными авторами индивидуально (эту черту итальянской живописи отмечает и Волков: «Сюжет был чаще всего заказным или традиционным. А толкование... разным <…> Тот факт, что художники говорили об одном и том же сюжете... разными оборотами изобразительной речи, определял разный смысл и эмоциональный тон картин»[1]). Сюжеты Евангелия являются самыми распространёнными, а ключевыми образами итальянской живописи (особенно эпох Ренессанса и барокко) в дневниках предстают образы Христа и Мадонны. В работах Джотто, Гверчино, Тинторетто, Тициана и многих других живописцев Христос изображён как человек и Сын Божий, то распинаемый и страдающий, то торжествующий, преображённый, творящий чудеса. Вера – духовная основа итальянской живописи – заставляла художников снова и снова обращаться к образу Спасителя как к этическому идеалу, воплощению милосердия и самопожертвования (многочисленные вариации сюжета распятия и Pietà – образов казнённого Христа и оплакивающей его Мадонны; в «Журналах» упоминаются и описываются «Pietà» Аннибале Карраччи[2], Гвидо Рени[3], скульптура Микеланджело на тот же сюжет[4]). Часто земная жизнь Христа становится сюжетом цикла (обычно фрескового), осмысляется в эпической полноте – через множество эпизодов – как путь нравственности и духовной красоты (*«Я пересмотрел вновь живопись Джиотто <...>: вся история Христа от смерти до Св. Духа аль фреско. Христос несущий крест. – Христос на кресте с тремя разбойниками. <...> – Воскресение: на гробе сидят два ангела <...>, Спаситель в белой ризе... подаёт*

[1] Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1965. С. 133.
[2] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 132.
[3] Там же. С. 347.
[4] Там же. С. 334.

руку преклонённой Марии Магдалине. Его фигура превосходна: pannegiamento [драпировка. – Ю. П.] *неподражаемо благороден»*[1]). Помимо своей человеческой ипостаси, Христос изображается в ипостаси Сына Божьего – в «Преображениях» Рафаэля[2] и Лодовико Карраччи[3], «Страшном суде» Микеланджело[4], «Браке в Кане Галилейской» (эпизод первого из евангельских чудес) Веронезе[5]; в восприятии Шевырёва образ Спасителя воплощает или божественную истину, гармонию (часто её символом становится небесный свет – как в «Преображении» Рафаэля), или грозного Судию, карающего за грехи (гораздо реже; самый яркий пример – «Страшный суд» Микеланджело).

Христу сопутствует образ Мадонны, который можно считать духовным и эстетическим идеалом итальянской живописи – воплощением женского начала, материнства, добра. Шевырёва удивляет и восхищает разнообразие трактовок этого образа, в Италии органично перешедшего из иконописи в искусство; так, он сопоставляет образ Богоматери в католицизме и православии, совмещая эстетическое (Италия) и чисто религиозное, сакральное (Россия) начала, а также подчёркивая индивидуальный, неповторимый характер картин: *«Мадонна Рафаэля, Гвидо, Корреджио, Карраша совершенно различны: всякий художник дал ей характер особенный. <…> Эти типы можно сравнить с тем же, как у нас Смоленская, Иверская, Казанская»*[6]. Часто в работах художников-итальянцев образ Мадонны трактуется не столько в метафизически-религиозном ключе, сколько в ключе земной добродетели – чистоты, невинности, материнской любви; Богоматерь не бесплотна, как на иконах, а прекрасна красотой земной женщины (особенно этот акцент заметен у Рафаэля). Шевырёв осознаёт эстетический перелом в осмыслении образа Богоматери, произошедший в творчестве Рафаэля, снова соотнося итальянское искусство с религией и, более того, указывая на

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 349.
[2] Там же. С. 306.
[3] Там же. С. 347.
[4] Там же. С. 69.
[5] Там же. С. 360.
[6] Там же. С. 120.

определяющую роль искусства: «*И в Данте видно преимущественное уважение к Мадонне, которое характеризует религию Италии до Рафаэля»*[1].

Сближение божественного и земного, красоты нравственной и эстетической делают Мадонну смысловым центром итальянской живописи: её изображение может быть как независимым сюжетом картины, так и частью евангельского эпизода (Благовещение, Рождество, Введение во храм (отмеченные картины Тициана и Тинторетто[2]), поклонение волхвов (работа Бонифацио[3]), Pietà) или традиционной группы персонажей (Святое семейство: Мадонна, св. Иосиф и младенец-Христос; например, во Флоренции Шевырёв высоко оценивает работу Андреа дель Сарто на этот сюжет[4]). В «Журналах» Шевырёва упомянуты и описаны Мадонны Тициана, Перуджино, Джулио Романо, Рафаэля, Бароччи, фра Джованни да Фьезоле, Микеланджело, Доменикино, Тинторетто и др. Иногда картины с Мадонной сопровождаются подробными экфрасисами: Шевырёв показывает, как через визуальные средства живописи (композицию, образы персонажей, символические детали – например, цветы) передаётся духовный смысл образа, через женскую красоту – святость (о картине Доменикино: *«Madonna del Rosario: Мадонна наверху, окружённая младенцами-ангелами, ангел из вазы бросает розы на землю»*[5]). Отметим, что у Доменикино и в ряде других работ именно у Мадонны просят утешения больные и страждущие – сообразно с апокрифическими легендами о Богоматери и особым местом культа Мадонны в итальянском католицизме. Так, в «Страшном суде» Микеланджело смиренно отвернувшаяся Мадонна воплощает сострадание к наказуемым грешникам.

Земная жизнь Мадонны, как и жизнь Христа, может осмысляться как эпическое целое – в цикле фресок (церковь Санта-Кроче, Флоренция: *«По стенам фрески Таддео Гадди, из коих часть представляет всю жизнь Мадонны»*[6]). Отдельные эпизоды жизни Девы Марии тоже могут становиться сюжетами картин и сопровождаться экфрасисами; например, Шевырёв детально описывает

---

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 232.
[2] Там же. С. 354.
[3] Там же.
[4] Там же. С. 341.
[5] Там же. С. 347.
[6] Там же. С. 342.

«Обручение Марии» Рафаэля (Палаццо Брера, Милан)[1]. Именно образ Мадонны становится «переходным звеном» между искусством Италии и её природой, людьми – в том числе итальянским, или «южным», типом женской красоты (*«Рафаэль подражал в колорите Мадонны загорелому румянцу албанских женщин»*[2]). В этом аспекте интересна характеристика Мадонны кисти испанского художника: *«Мадонна с младенцем» Морилла, испанского Рафаэля: просто портрет… худенькой, только что родившей южной крестьянки <…> и ребёнка черноглазого, немножко курносого – природа южная с её врождённой красотой, но не преображённая искусством»*[3]. Хотя художник соотносится с Рафаэлем, а земное начало материнства в Мадонне доводится до апогея (Мадонна как *«просто портрет крестьянки»* – крайне смелое замечание для романтика-идеалиста Шевырёва; подобное снижение невозможно представить, например, в эстетических этюдах Вакенродера), вновь наблюдается ценностная иерархия, в которой итальянская живопись оказывается выше зарубежной. Южная красота, порождённая природой, остаётся *«не преображённой искусством»* – поэтому в подтексте картина испанца противопоставляется картинам Рафаэля и проигрывает им. С точки зрения Шевырёва, жизнеподобие не должно доходить до натурализма, и в образе Мадонны на картинах художников-итальянцев этого не происходит: земная красота существует в синтезе с духовными смыслами.

Также среди итальянских картин, отмеченных Шевырёвым, много изображений католических святых. Обычно сюжетом является мученичество святых, подвиг во имя веры – поэтому рецепция тоже вызывает «возвышение души» зрителя. Святая Агнесса и святой Иероним на картинах Доменикино, святой Пётр Тициана страдают и умирают в земной жизни, но их страдания утверждают христианскую идею бессмертия души. Сила веры позволяет святым творить чудеса, и моменты их торжества тоже запечатлеваются художниками (восхищающее Шевырёва «Чудо св. Марка» Тинторетто[4]). Иногда в сюжетах со святыми связь религии и искусства эксплицируется – как, например, в случае с

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 360.
[2] Там же. С. 71.
[3] Там же. С. 175–176.
[4] Там же. С. 353.

«Экстазом святой Цецилии» Рафаэля (*«Св. Цецилия Рафаэля: эта картина была причиною смерти Франческо Франчиа. Она опустила орган... и слушает небесную музыку»*[1]). Религия и музыка объединяются в произведении живописи, что не могло не впечатлить любомудра-Шевырёва, чьим идеалом был синтез искусств. Образ святой Цецилии, покровительницы церковной музыки, был значим для любомудров: в новелле Одоевского «Виченцио и Цецилия» она играет роль Музы, эстетического идеала и символа свободы от навязанных догм, причём именно в своём живописном воплощении. Кроме того, при переводе книги Вакенродера Шевырёв перевёл и включённое туда стихотворение «О Цецилия святая!». Характерно, что в экфрасисе Шевырёв упоминает легенду о смерти Франческо Франча – художника, который якобы умер, осознав ничтожность своего творчества по сравнению с творчеством гения Рафаэля, – изложенную Вакенродером и позаимствованную им, вероятно, из «Жизнеописаний...» Джорджо Вазари. Это вновь указывает на роль немецких авторов-«посредников» (главным образом Гёте и Вакенродера) в рецепции итальянской живописи любомудрами.

Значительную часть итальянской живописи в «Журналах» составляют также портреты отцов Римской церкви: пап (*«Помню ясно папу Гвидо Рени»*[2]), кардиналов («*Портрет Леона X с двумя кардиналами Рафаэля»*[3]), епископов, даже простых монахов (портреты монахов обители Сан-Марко кисти фра Джованни да Фьезоле: *«Внизу у... фреска есть портреты монахов сего же монастыря, тем же монахом сделанные»*[4]). Это тоже указывает на близость итальянской живописи к религии как духовному абсолюту и к церкви как социальному институту (покровительство духовных лиц художникам, значимое в истории Италии; показательный пример – Станцы и Лоджии, расписанные Рафаэлем в Ватикане). Эти работы часто выполнялись на заказ – то есть порождались необходимостью, уважением к церкви и чувством долга, а не свободным вдохновением. Шевырёв не обходит их вниманием, а часто и высоко

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 348.
[2] Там же. С. 59.
[3] Там же. С. 342.
[4] Там же. С. 341.

оценивает: «материальный» аспект итальянской живописи, связанный с её политической, исторической подоплёкой и денежным содержанием художников, не вызывает его отторжения, принимается со спокойной объективностью.

Более глубоким уровнем, на котором выражается связь итальянской живописи с религией, является уровень духовного, идейного потенциала картин. Как уже отмечалось, с точки зрения Шевырёва произведение живописи прекрасно лишь тогда, когда вызывает у зрителя эмоциональный и интеллектуальный отклик, нравственную рефлексию. Это особенно важно при рецепции картин на библейские и евангельские сюжеты, для которой духовная активность наблюдателя заведомо необходима. Способность или неспособность художника пробудить эту активность часто становится критерием эстетической оценки произведения. Например, Шевырёв описывает и высоко оценивает «Тайную вечерю» Гирландайо в церкви Сан-Марко (Флоренция), делая акцент на пробуждаемом картиной *«святом благоговении»*[1]. Духовно-религиозная основа определяет и восприятие женских образов в итальянской живописи; так, пытаясь объяснить своё восхищение «Марией Магдалиной» неизвестного автора в Пинакотеке Болоньи, Шевырёв делает акцент на идее невинности и чистоты, обретённых через раскаяние: *«Только невинность могла таким невинным ребёнком изобразить Магдалину. Такова Магдалина в воображении чистом, нетронутом. В этой картине… есть что-то привлекательное и поэтическое»*[2]. Духовный потенциал евангельского сюжета (порок и раскаяние Марии Магдалины, превращение из блудницы в святую благодаря милосердию Христа) представляется Шевырёву главным аспектом картины – как и итальянской религиозной живописи в целом.

Метафизическую природу живописи в «Журналах» демонстрируют и картины на мифологические, не христианские сюжеты. Шевырёв отмечает меньше таких картин, чем работ на духовно-религиозную тематику, но они остаются значимым пластом итальянской живописи, особенно – эпох Ренессанса

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 341.
[2] Там же. С. 346.

(гуманизм; время пробуждения интереса к наследию античности, включая греческую и римскую мифологию; неоплатонизм, который был близок многим художникам-итальянцам – в том числе Боттичелли[1] и Микеланджело[2]), барокко и классицизма (аллегорические трактовки мифологических сюжетов, пропущенные через призму мышления Нового времени). Так, в дневниках упомянуты и охарактеризованы два фресковых цикла о Геркулесе, или Геракле, причём применительно к одному из них – циклу Аннибале Карраччи – Шевырёв использует именно «обновлённую» интерпретацию древнего мифа, подвергая его философской рефлексии: *«Философия в Италии принимает формы искусства, формы изящного <…> взгляните на фрески Аннибала Карраччи, представляющие Геркулеса <…> Идея Геркулеса есть сила физическая <…>, одушевлённая любовью ко благу человечества. Геркулес (или Геркулесы) непременно существовали в то время, когда общество... ещё не было устроено, когда людям нужна была палица, да страхом водворятся добродетели»*[3]. Конкретный мифологический образ героя становится аллегорией силы и насилия, ценой которых цивилизация добивается победы над первобытной анархией и хтоническим хаосом. Историософская трактовка этого образа приводит Шевырёва к выводу о связи итальянского искусства не только с религией, но и с философией: даже философские системы, по его мнению, в Италии *«принимают формы изящного»*, «пропитываются» эстетикой, красотой как главным элементом культуры и национального сознания итальянцев.

В подтексте Италия вновь противопоставляется Германии, в сознании любомудров – родине абстрактного, собственно философского мышления, не заключённого в пластические образы. Кроме цикла о Геркулесе, Шевырёв упоминает и другие мифологические фрески Аннибале Карраччи – например, в палаццо Фарнезе. Фреске «Триумф Вакха и Ариадны» посвящён развёрнутый экфрасис[4]. Философское осмысление мифологии уступает место жадной фиксации подробностей: Шевырёв пытается словесно воспроизвести то, как

[1] См. по: Петрочук О. К. Сандро Боттичелли. М., 1984. С. 31–38.
[2] Махов А. Б. Микеланджело. М. : Молодая гвардия, 2014. 598 с. (Жизнь замечательных людей).
[3] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 212.
[4] Там же. С. 264.

художник изобразил полный жизни, цвета, динамики мир языческого мифа. Мотивы молодости, чувственной любви (миф о союзе Вакха и Ариадны, покинутой Тесеем), сил природы (козлы, тигры, сатиры), материальной красоты и роскоши (золото и серебро), подчёркнутая динамика – всё это соответствует скорее языческому мироощущению Древнего Рима, чем католическому мировоззрению. Но именно синтез этих начал во многом определяет итальянскую живопись, поэтому Шевырёв рассматривает в её составе античную эстетику и мышление – наряду с христианством.

Мотивы плотской, чувственной любви и красоты, в известной мере табуированные в религиозной живописи, в живописи на мифологические сюжеты являются ключевыми. Воплощают эти мотивы женские образы – например, Аврора (картина Гверчино, которую Шевырёв подробно описывает, при этом называя художника *«князем сладострастия»*[1]) и, в особенности, Венера, или Афродита. Говоря об итальянской живописи в творчестве Одоевского и Веневитинова, мы уже отмечали, что для любомудров этот образ (вместе с образом Музы) олицетворяет слияние чувственной и духовной красоты, порыв к любви и творчеству. Венера Урания в диптихе Веневитинова, образ героини-«богини» в его лирике, возможные аллюзии на «Рождение Венеры» Боттичелли в «Сильфиде» Одоевского соотносятся с неоплатонической трактовкой мифа о богине любви и красоты, которой придерживались многие художники итальянского Ренессанса, в частности – те, кто состоял в кружках последователей Платона во Флоренции XV в. Как отмечает О. К. Петрочук, «природа являлась для неоплатоников истинным богом <…> Академия Платона поставила себе задачей освятить вольный дух языческой древности христианским благочестием»[2]. Ярче всего синтез природной, естественной красоты как идеала и её христианской (метафизической, духовной) трактовки воплощался именно в образе Венеры. Обилие вариаций её образа в итальянской живописи Ренессанса

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 117.
[2] Петрочук О. К. Сандро Боттичелли. М., 1984. С. 37–38.

указывает на его значимость в этом аспекте: достаточно вспомнить «Рождение Венеры» Боттичелли или Венер Тициана.

Именно Тициан является в восприятии Шевырёва главным творцом чувственной женской красоты в итальянской живописи; соответственно, Венера занимает центральное место в его творчестве («Венера Урбинская», «Венера с зеркалом», «Венера и Адонис»). «Венера Тициана» становится для Шевырёва такой же устойчивой, несущей определённые смыслы категорией, как «Мадонна Рафаэля». Например, в рассуждении о стиле Ариосто (в частности, о портрете Альцины в «Неистовом Роланде») Шевырёв рассматривает именно «Тицианову Венеру» как эталон чувственной женской красоты в живописи: *«Ариост... художественно постигал красоту. Видно, что он жил между художниками <…> Ариост... видел Тицианову Венеру, а Гомер не видал ея»*[1]. Образ Альцины у Ариосто трактуется как образ «вторичный», обусловленный эстетически: он перенесён в литературное произведение не непосредственно из реальности, с прототипа, а при посредничестве женских образов живописи. Этой «вторичностью», созданием текста на почве искусства, а не природы, по мнению Шевырёва, творчество Ариосто и отличается от древнего эпоса. Характерно, что источником такой эстетически обусловленной и в то же время чувственной красоты предстаёт «Тицианова Венера»; это имеет отношение и к проблеме связи итальянской живописи и словесности, которую мы затронем ниже.

Воплощением чувственной красоты творчество Тициана является и при сопоставлении с Корреджо: *«Итак, изобретатель колорита Тициан; Корреджио – живописец света. Он окунул свою кисть в лучи солнечные; Тициан узнал тайну красок на ткани тела человеческого. Посему-то Корреджио духовен, Тициан – сладострастен и даже возбуждает похоть»*[2]. Авторская позиция колеблется: с одной стороны, Шевырёва восхищает красота полнокровных женских образов Тициана и его тонкая работа с цветом, с другой – более одухотворённое, «бесплотное» творчество Корреджо вызывает его симпатию как романтика-

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 246.
[2] Там же. С. 266.

идеалиста, а *«сладострастие»* воспринимается как негативная характеристика. Очевидно, что «сладострастие» в итальянской живописи снова соотносится с античной мифологией и, в частности, с образом Венеры – в противоположность религиозным сюжетам, центральным женским образом которых является Мадонна. Впрочем, позже, в Венеции, Шевырёв знакомится с творчеством Тициана ближе, и его оценки, как и в случае с Тинторетто, становятся более благожелательными (о «Венере с зеркалом» в Палаццо Барбариго: *«Венера его* [Тициана. – Ю. П.] *двойная – живая и с зеркалом, с амурами: венецианка»*[1]). Отмечается не только необычная композиция картины (изображение Венеры удваивается зеркалом, создавая ощущение недосказанности и тайны, игры), но и тип женской красоты, взятый Тицианом из окружавшей его реальности – Венеции. Это сопрягает между собой итальянскую живопись, реальное пространство Италии, её людей, и античную мифологию с её идеалом чувственности, красоты и здоровья тела. Отметим, что «венецианская красота» (светлая кожа с румянцем, длинные золотистые волосы и т.д.) вообще воспринимается Шевырёвым как лейтмотив творчества Тициана – что не может не напомнить о значимой для него связи художника с его родиной и национальным характером (о «Кающейся Магдалине»: *«Магдалина Тициана, русыми волнистыми волосами закрывшая грудь, венецианка»*[2]). Общая номинация Венеры и Марии Магдалины подтверждает равноправное сосуществование языческого и христианского канонов красоты в итальянской живописи.

Связь итальянской живописи с природой Италии и ментальностью её народа – ещё одна проблема, интересующая Шевырёва. Он рассматривает природу Италии как особый имагологический феномен, насыщенный философскими смыслами и представленный в красках земного Рая, Эдема – в категориях красоты, роскоши, тепла, изобилия, гармонии с человеческим трудом. При этом природа Италии воспринимается не изолированно от искусства: Шевырёв подчёркивает их тесную, исторически обусловленную взаимосвязь.

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 357.
[2] Там же. С. 343.

Природные факторы (мягкий климат, красота пейзажей, доступ к морям), по его мнению, повлияли на быт итальянцев (например, в «Журналах» регулярно упоминаются виноградники, отражающие культуру итальянского виноделия), их национальный характер (отмечаемые в дневниках открытость и дружелюбие, склонность к лени и плутовству, врождённый артистизм и чувство красоты, обострённая религиозность), а также, конечно, на духовную жизнь и искусство. Непосредственное знакомство с пейзажами Италии позволяет Шевырёву эмоционально прочувствовать это влияние, и иногда оно эксплицируется: *«Кто был в Италии, тот один может понять, почему древние воображали форму Олимпа таким, а не другим образом. Удивительное участие принимает в искусстве народа природа, его окружающая»*[1].

Живопись не является исключением: впечатления художников от гор, побережий, полей, кипарисов и лавров Италии вошли в их творчество – как и впечатления от простого народа, который видится Шевырёву «плотью от плоти» итальянской земли, лучшим выразителем её духа. Так, он возводит красоту библейских и мифологических героинь живописи к красоте их прототипов – реальных итальянских женщин: *«венецианки»* Тициана в «Журналах» – не единственный пример такого соотнесения (о «Юдифи» Бронзино в Палаццо Питти, Флоренция: *«чёрная иудейка или римлянка ожидовлённая»*[2]). «Живописность» итальянского народа важна и в эпизодах с Витторией Кальдони – знаменитой натурщицей, позировавшей для художников-романтиков; её восприятие Шевырёвым колеблется: она – и реальная женщина, и Муза, часть искусства, *«идеал красоты полуденной»*[3]. О роли итальянского типа красоты для Рафаэля мы уже упоминали (женщины Альбано как прототипы Мадонн, образ Форнарины); стоит добавить, однако, что, несмотря на значимость природы и народа Италии, роль творца-гения остаётся для Шевырёва определяющей (после посещения Палаццо Корсини: *«Выходя, мы видели девочку, у которой глаза годились бы в любую из мадонн этой галереи. Глаза в Италии всё те же, но нет*

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 119.
[2] Там же. С. 343.
[3] Там же. С. 144.

Рафаэлей»[1]). Образ ребёнка как воплощения чистоты и невинности соотносится с живописным образом Девы Марии, но лишь гений способен уловить эту связь и показать её. В этом Шевырёв разделяет позицию Вакенродера: итальянский Ренессанс – ретроспективная утопия, ушедший «золотой век», и художники такого же масштаба не могут появиться в современности.

Применительно к живописи Шевырёв часто использует понятие *«природа»* как синоним жизни, действительности. Осмысленное, не равное натурализму правдоподобие в искусстве важно для Шевырёва, поэтому умелое воссоздание «природы» является для него положительной характеристикой (о Доменикино: *«Какая сила выражения! Кто глубже его вглядывался в природу!»*[2]; о Тинторетто: *«Природа как есть: Шекспир-живописец»*[3]). Иногда «природа» в живописи для Шевырёва означает «итальянская действительность, современная художнику» – например, в экфрасисе «Пира в доме Левия» Веронезе: *«это живое, а не искусственное: всё портреты <…> Многие лица врезались в памяти: таков хозяин Леви в красной одежде <…>; буфетчик толстый, в котором он изобразил винопродавца своего дома. Эта картина в своём роде трагедия Шекспирова: в ней всё индивидуально и природа как есть: множество кошек, собак, арапов, как обыкновенно во всех... картинах этой школы»*[4]. Евангельский сюжет действительно не помешал Веронезе наполнить картину роскошными деталями быта богатых венецианцев; говоря о другой картине Веронезе – «Браке в Кане Галилейской», – И. А. Антонова отмечает: «здесь веселится и пирует Венеция»[5].

Существует и обратное влияние: искусство Италии отражается в её природе, корректирует её восприятие. Шевырёв едет в Италию с установкой увидеть эстетический идеал, поэтому восхищение пейзажами во многом предсказуемо – хоть и окрашено в личностные тона. Можно сказать, что в Италии для него изначально «прекрасно всё»; несмотря на ряд социальных несовершенств и тоску по России, она остаётся воплощением красоты – в единстве природы и искусства.

---

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 176.
[2] Там же. С. 348.
[3] Там же. С. 356.
[4] Там же. С. 353.
[5] Антонова И. А. Паоло Веронезе. М., 1957. С. 26.

Так, применительно к природным объектам часто употребляется эпитет «живописный» (о вилле Боргезе: «*Живописные деревья этой виллы служат образцом для художников: они вечно зелены»*[1], об Аппиевой дороге: *«кипарисы... живописны, как развалины, обвитые плющом»*[2]). Связь природы с живописью может выражаться и менее очевидно – через косвенные ассоциации пейзажа с картиной: *«Оттоле мы поехали... дубовым лесом: зелень светлая, новая,* ***лаком покрытая*** [выделение наше. – Ю. П.]*, приятна была взорам»*[3]. Этот аспект в «Журналах» наиболее распространён: любую развёрнутую природную зарисовку Шевырёва можно назвать «живописной»; он обращает внимание на цвета и оттенки, формы, перспективу, взаимное расположение объектов – так же, как при создании экфрасисов картин. Один из примеров – запись о прогулке по окрестностям озера Неми: *«Это озеро называют зеркалом Дианы. Можно бы Альбано назвать зеркалом Аполлона. Два ока божьи, солнце и луна, глядятся в эти очки земные. С высоты Неми вид прекрасный <...> Какие густые огромные вишни. Как прекрасно оливы… разнообразят краски природы <...> Акации, жинестра, тополь <...>, которые у нас воспитываются так нежно, здесь цветут даром!»*[4]. Шевырёв воспринимает итальянскую природу как идеалист-романтик – в ипостаси Эдема, – но романтический миф обретает для него личностное значение; конкретные номинации растений, оригинальные детали, типологическое родство реального и живописного пейзажей (понятие *«краски природы»*) указывают на значимость личного впечатления при осмыслении как природы, так и искусства Италии.

Закономерно, что живопись Италии связана и с её историей, особенностями социальной структуры. Этот аспект важен для Шевырёва, стремящегося к объективному, «энциклопедически» полному взгляду на «земной рай». Мы уже отмечали роль итальянского духовенства во внутренней политике и развитии искусства, отражённую в живописи; то же можно сказать о светской власти. Особенно историко-политический аспект значим для венецианской живописи:

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 114.
[2] Там же. С. 138.
[3] Там же. С. 137.
[4] Там же. С. 138.

Венецианская республика, с VII по XVIII вв. остававшаяся независимым государством, могущественным как в экономическом, так и в военном плане[1], нуждалась в разработанной идеологической системе, поскольку власть не могла опираться на авторитет Папы (как в Риме) или правящей династии (как, например, в Тосканском и Миланском герцогствах). Венецианские дожи избирались, а их полномочия были ограничены Сенатом и Большим советом – ситуация, нетипичная и уязвимая в феодальной Европе. Поэтому для властей Венеции было важно возвести свободу, независимость и коллективную ответственность (большое значение в венецианском социуме имели коллегиальные органы власти, гильдии, религиозные братства и т.п.) в статус государственных идей. Инструментом для этого стала живопись: подобно тому, как династия Медичи укрепляла свою власть во Флоренции с помощью покровительства художникам и архитекторам[2], власти Венеции стремились использовать искусство как свою идеологическую платформу. Шевырёв осознаёт это во время пребывания в Венеции, особенно после посещения Палаццо Дукале (Дворца дожей): *«Зала избрания <…> вся исписана картинами и портретами дожей»*[3]*, «Зала 4-х дверей, зала 3-х глав Совета, зала Десяти и проч. <…> Много картин di devozione* [дословно «преданности, верности»; в контексте – патриотических. – Ю. П.], *писанных по обещанию дожей, и много аллегорических, благочестивых, набожных. Зала Сената огромная и вся исписана также»*[4].

Внимание Шевырёва привлекает монументальная живопись на исторические сюжеты – об этом свидетельствуют подробные экфрасисы (*«Направо вся история Александра III и императора Генриха, где Венеция защищала папу и унизила императора: начало войны, взятие Оттона в плен, <…> возвращение папы в Рим, отъезд Дожа, вручение ему кольца и проч.»*[5]). Отмечает он и аллегорические картины, прославляющие Венецию в образе женщины (очевидно, в духе «Триумфа Венеции» и иных подобных работ

[1] См. по: Линтнер В. Италия. История страны : пер. А. Дёмина. М. : Эксмо, 2007. 384 с.
[2] Young G. F. I Medici : Traduzione di G. T. Saltini / G. F. Young. Milano : Adriano Salani Editore s.u.r.l., 2016. 789 p.
[3] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 352.
[4] Там же.
[5] Там же.

Веронезе); ни в одной другой записи «Журналов» Шевырёв не концентрирует внимание на патриотической живописи и портретах правителей так интенсивно. Интересно, что его восприятие истории Венеции опосредуется литературой – в частности, в описании портретов дожей появляется аллюзия на трагедию Байрона «Марино Фальеро, дож венецианский»: *«Над сими картинами… ряд портретов дожей, а на месте, где следовало быть Марино Фальеро, чёрное пятно с надписью латинскою, объявляющей о его казни. Байрон, верно, часто останавливал взоры на этом месте»*[1]. Фигура дожа-бунтовщика (Марино Фальеро пытался устроить государственный переворот и был казнён как изменник) вдохновила Байрона на создание текста, который Шевырёв продолжает удерживать в сознании и тогда, когда видит Венецию воочию. Такая «литературоцентричность» сознания, характерная для романтиков, подводит нас ещё к одному аспекту итальянской живописи в «Журналах» – синестезии, взаимодействию искусств.

Как уже отмечалось, синтез искусств являлся идеалом немецких романтиков, который любомудры восприняли из их концепций и из философской системы Шеллинга[2]. В «Скульптуре, живописи и музыке» Веневитинова искусства сосуществуют, по-разному выражают человеческую душу и влияют на неё; в «Русских ночах» и новеллах Одоевского действуют герои-художники (Виченцио), композиторы (Бах, Бетховен), архитекторы (Пиранези), поэты (Киприяно). Для любомудров важно каждое из искусств, но только их комплекс способен привести человека к эстетическому катарсису, развить его эмоциональный и интеллектуальный мир; то же касается научного и философского познания, излишняя эмпирическая специализация которого губительна (см. «Русские ночи», статьи Киреевского).

Идеал синтеза был значим и для Вакенродера, чьи эстетические этюды повлияли на рецепцию итальянского искусства у любомудров (Приложение А): в них он пишет о музыке («Чудеса музыки», «Звуки», повесть об Иозефе Берглингере), архитектуре («Собор святого Петра») и, конечно, живописи

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 352.
[2] См. по: Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М. : Искусство, 1969. 302 с.

(«Видение Рафаэля», «Величие Микеланджело Буонаротти», «Хвала нашему достопочтенному предку Альбрехту Дюреру...» и др.). Кроме того, рассуждения об искусстве облекаются в форму художественно-эстетической прозы и сопровождаются поэтическими вставками, что добавляет к этому ряду словесность. Нередко Вакенродер рассуждает и об искусстве в целом – как о трансцедентальном феномене («Несколько слов о всеобщности, терпимости и человеколюбии в искусстве», «Вечность искусства»); рассматривается скорее общая духовная основа живописи, музыки, архитектуры, скульптуры и словесности, чем их различия. Можно утверждать, что Шевырёв перенимает эту позицию – не случайно в «Журналах» итальянская живопись вписывается в комплекс искусств, в эстетический аспект итальянского текста.

Так, живопись часто соседствует со скульптурой, которой Шевырёв тоже посвящает немало записей. Он внимателен к наследию античных ваятелей (древнеримские статуи в Помпеях, в Королевском музее Неаполя) и к тому, как оно возрождалось и развивалось в эпохи Ренессанса (экфрасисы и упоминания работ Микеланджело, Бенвенуто Челлини), барокко (Джованни Лоренцо Бернини), классицизма (Антонио Канова). Несмотря на сдержанное отношение к скульптуре как таковой, на коннотации холода и смерти, которые ей сопутствуют (*«Вилла Боргезе вся из мраморов <…> Я уж сыт ими в Италии. Эти чертоги однообразно холодны»*[1]), и явное предпочтение живописи (о знаменитой скульптурной группе с Ниобой и её детьми: *«Скульптура сама в себе холодна: так ли бы живопись выразила страх и любовь матери? Но таковы её средства»*[2]), Шевырёв оценивает некоторые скульптурные композиции высоко и пытается осмыслить итальянскую скульптуру так же исторически и системно, как живопись. Например, он подробно описывает памятник папе Клименту XIII работы Кановы и после отмечает: *«Это достойно Микель-Анджело <…> Сложить мрамор нельзя лучше»*[3]. Сопоставление с Микеланджело – гением-демиургом, воплощением творческой силы – становится знаком высочайшей

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 64.
[2] Там же. С. 344.
[3] Там же. С. 62.

оценки; при этом важно, что Микеланджело остаётся фигурой «на стыке» скульптуры и живописи, и его образ позволяет соотнести эти искусства. И скульптура, и живопись обладают пластической природой, выражают сюжеты и образы визуальными средствами, поэтому их близость в творческом даре одного человека, по мнению Шевырёва, естественна; так, говоря о Доменикино, он констатирует: *«Всякий из великих живописцев был архитектором и скульптором»*[1]. Очевидно, что итальянское искусство прошлого (особенно Ренессанса) для Шевырёва, как и для Вакенродера, ассоциировалось с яркими творческими индивидуальностями («*толпой живых фигур»*[2]) – гениями-«универсалами» масштабов Да Винчи, Микеланджело и Челлини, – а писание красками оказывалось родственно работе с резцом, как создание пластической красоты.

Скульптура соотносится с живописью и открыто, на текстовом уровне; например, Шевырёв использует эту параллель, когда пишет о барельефах, в которых объединяются объём скульптуры и плоскостное изображение (о барельефе Альгарди: *«Барельеф, изображающий чудо, совершённое Св. Леоном I над Аттилою <…> Ещё новое доказательство, что скульптура во время великих живописцев принимала характер живописи <…> Барельеф помянутый есть картина мраморная, его можно перенести на холст»*[3]). Высокий авторитет итальянской живописи и её интенсивное развитие наделяют и другие искусства «живописной» природой: скульптор стремится создать скорее картину, динамическую сценку, чем пластическую форму. Однако такое смешение не равно осмысленному синтезу и оценивается Шевырёвым негативно – как механическое подражание: какого бы уровня ни достигла живопись, скульптура должна сохранять эстетическую самобытность. Интересно, что древнее и новое искусство, по мнению Шевырёва, в этом отношении противоположны: творцы античности воспринимали мир прежде всего через пластические формы, и

---

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 268.

[2] Вакенродер В.-Г. Величие Микеланджело Буонаротти // Фантазии об искусстве : пер. с нем. / В.-Г. Вакенродер. М., 1977. С. 77.

[3] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 273.

скульптура являлась лучшим средством для выражения их мировосприятия, тогда как сознание человека Ренессанса и Нового времени было уже «живописным» (отметим, что это соответствует эстетической концепции Веневитинова из «Скульптуры, живописи и музыки» об исторической смене «доминирующих» искусств). При этом «доминирующее» искусство влияет на остальные, что иногда вредит эстетическому совершенству произведений: по мнению Шевырёва, синтез искусств не должен приводить к их полному слиянию, бездумному копированию одним искусством средств другого.

Это его убеждение так прочно, что даже творчество признанных эталонов – Микеланджело и Челлини – может подвергаться критике: *«По всем изваяниям христианского века до возрождения древней скульптуры при Канове можно... утверждать, что сии художники истинной скульптуры не понимали, что живопись препятствовала им быть хорошими ваятелями <...> Напр<имер>, ваять кровь, как Бенвенуто Челлини, или клокастую бороду, как Микель Анжело у Моисея, означает явное неразумение искусства»*[1]. Отметим, что в качестве положительного перелома Шевырёв рассматривает скульптуру классицизма, в частности, творчество Кановы, которому удалось возродить традиции античности – скульптуру, не привязанную к плоскостному живописному изображению, воссоздающую объём, нюансы формы тел и предметов.

Однако в целом можно сказать, что, хотя роль итальянской скульптуры в «Журналах» немала, ведущим искусством остаётся живопись. Обычно скульптура сравнивается с ней, а не наоборот; статуи напоминают Шевырёву о более визуально знакомой, более близкой живописи (о церкви Сан-Франческо в Перудже: *«Статуи совершенно в стиле картин Перуджино»*[2]). Более того, иногда живопись становится синонимом изобразительного искусства вообще, даже если речь идёт о скульптуре (об античном Фарнезском быке в музее Неаполя: *«Группа быка и Цирцеи с детьми слишком сложна для ваяния и, вероятно, принадлежит ко временам упадка живописи»*[3]). Живопись остаётся

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 345.
[2] Там же. С. 339.
[3] Там же. С. 74.

«эстетическим мерилом» для оценки скульптурных произведений, что ещё раз подтверждает её исключительную значимость в итальянском тексте Шевырёва.

В дневниках просматривается и взаимодействие живописи с архитектурой и музыкой. Они менее родственны живописи, чем скульптура, но включаются в искусство Италии как в синестетический феномен. Шевырёв часто отмечает архитектурный ансамбль, пространство, в которое вписана живопись: она занимает определённое место в интерьере здания как в «сюжете», комплексе идей. Так, экфрасис «Преображения» Рафаэля «обрамляется» подробным экфрасисом Собора Святого Петра, экфрасисы аллегорических и исторических картин венецианской школы – описанием Палаццо Дукале. Порой архитектурный экфрасис «переходит» в живописный очень плавно, даже без синтаксического разделения в записи (о соборе в Перудже: *«Мы видели собор готический: внутри величав; угловатые колонны из мрамора... поддерживают угловатые своды; картина Викара «Обручение Марии с Иосифом» хороша костюмом, но манерна»*[1]). Подробный экфрасис венецианского собора Сан-Марко написан «в унисон» с описаниями мозаик, по природе и визуальному эффекту близких к живописи; Шевырёв создаёт «словесный макет» храма – внутри и снаружи – в композиционном единстве разных его элементов, включая живописные (*«Наверху фасады статуя Св. Марка. В сем храме 500 колонн... отличных восточных мраморов. Три входа, портик весь в мозаиках <...> Полоток и стены исписаны все мозаиками живописными или золотыми <...> Много мозаиков... стиля византийского»*[2]). Пример ещё более синтетичного экфрасиса – запись о посещении театра Сан-Карло в Неаполе: архитектурный экфрасис (критическое описание интерьера) совмещается с описанием музыкального представления в единстве танца, музыки и параллелей балета с оперой и скульптурой (*«Внутренность... очень богата золотом, но без всякого вкуса <...> Эти украшения так тяжелы <...> Давид спал с голоса. Балет итальянский ещё во Флоренции показал мне собственное... назначение <...> Это... опера, в которой*

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 338.
[2] Там же. С. 351.

пение заменяется жестами <…> это пластика, одушевляемая музыкой, это ходячие статуи»[1]). Эта запись показывает, насколько тесно связаны разные виды итальянского искусства в сознании русского путешественника.

Но главным источником для параллелей с живописью, конечно, является самое близкое пишущему Шевырёву искусство – литература. Для него текстовая реальность Италии неотделима от её природы, истории, традиций и, в особенности, от эстетической реальности – других искусств. Можно сказать, что общая «живописность» Италии (пейзажи, люди, преобладание изобразительных искусств в эстетической системе) влияет на итальянскую литературу, причём сильнее, чем, например, социально-исторические процессы и абстрактные философские системы, как во Франции и Германии соответственно. Так, чтение Ариосто в оригинале приводит Шевырёва к выводу, что итальянская живопись – самый органичный источник образов для итальянской литературы: *«Как будто в первый раз поэты в Италии обращаются к искусству при описании красоты! Да это очень естественно, ибо здесь искусство – [почти] природа»*[2].

Живопись, таким образом, «предшествует» литературе и как бы усиливает её эстетическую «вторичность» по отношению к реальности. Однако это не рассматривается как минус: создание «отражения отражения» требует от автора мощного творческого дара и воображения, поскольку с таким прочным фоном, как итальянская живопись, просто копировать действительность недостаточно. Поэтому творчество Ариосто в дневниках лейтмотивно сопоставляется с чудом, театром, игрой, которые, в свою очередь, осмысляются в терминах живописи (*«Ариост – поэт не природы, а очарования, волшебства, фантазии. Его* ***краски*** *ярче. Он на всё наводит* ***лак*** [выделение наше. – Ю. П.]*»*[3]). В таком контексте соотнесение образа волшебницы Альцины с женскими образами Рафаэля и Тициана представляется логичным, как и прямое отождествление дара поэта и художника (*«Ариост был живописец и художественно постигал красоту»*[4]).

---

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 75.
[2] Там же. С. 240–241.
[3] Там же. С. 241.
[4] Там же. С. 246.

«Живописный», пластический характер итальянской литературы очевиден и в размышлениях Шевырёва о Данте. Так, сравнивая эпическую широту «Божественной комедии», отразившей весь мир в единстве быта и метафизики, с поэмами Гомера, он отмечает: *«Дант собрал все... краски современной ему жизни, чтобы яснее написать эту тёмную картину, которую видела одна только его фантазия»*[1]. Создание текста сопоставляется с написанием картины, что указывает на ряд черт итальянской словесности в рецепции Шевырёва: роль «чувственных», эмпирических образов (цветов, форм, запахов, звуков); отсутствие натурализма как буквального копирования действительности, значимость «вторичности» и игры; роль индивидуальной фантазии поэта-художника, авторского «произвола» (также о Данте: *«Здесь-то удивляешься ясности фантазии италианской, которая... так осязательно представляет вам вещи никогда не бывалые. Только италианец мог живо написать мир подземный и надземный. Если б немец это исполнил, его бы не объяснили никакие комментарии, ибо у немца на очах его фантазии туман. Италианец видит чисто, ясно, подробно»*[2]).

Отметим, что итальянская словесность не только традиционно противопоставляется немецкой (как классическая пластика – умозрительному романтизму), но и осмысляется исключительно в визуальных категориях (*живо*, *осязательно*, *видит*, *очи фантазии*, *ясно*). Визуальность и пластическая красота роднят итальянскую поэзию с античной – её прародительницей: схожими характеристиками Шевырёв наделяет художественные миры Гомера и Вергилия (*«Каждый стих Вергилия есть пейзаж»*[3]). Очевидно, что главными предметами «живописной» поэзии Древнего Рима и Италии становятся природа и красота – в первую очередь красота женщины, осмысленная в единстве телесного и духовного.

Итальянская словесность соотносится с живописью и на «буквальном», биографическом уровне. Так, в записи о посещении дома Петрарки Шевырёв

---

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 198.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 149.

упоминает (не без иронии) любительскую живопись на сюжеты «Канцоньере»: *«Все карнизы исписаны картинам<и> очень дурной живописи <…> предмет картин – одна Лаура; здесь вы видите её живою и мёртвою; <…> как в первый раз увидал её П<етрарка>, как она увидала его в гондоле, как явилась ему в маске»*[1]. Несмотря на иронично-негативную оценку качества картин, Шевырёв не отрицает, что они запомнились ему, т.е. подтверждает роль визуального аспекта при рецепции итальянской литературы: для итальянцев, оформляющих дом Петрарки, было важно показать, как выглядела Лаура, дополнить её текстовый образ визуальным, более того – в нескольких вариациях (ряд портретов). В сознании зрителя XIX в. возлюбленная Петрарки не могла не ассоциироваться с Мадоннами Рафаэля и утончёнными флорентийскими красавицами с картин Боттичелли – несмотря на то, что поэт не был современником этих художников. Для Шевырёва живопись и словесность Италии тоже составляют единый смысловой комплекс, поэтому посещение литературного топоса сопровождается осмотром живописи. Их связь сохраняется и в совершенно бытовом преломлении; например, при отъезде из Рима Шевырёв ведёт рабочие записи (подсчёт денег, перечень вещей, которые необходимо взять с собой, и т.п.) и среди увозимых картин – видов акварелью и гуашью – упоминает *«дерево Тасса»*[2]. Посещая гробницу Торквато Тассо, – Шевырёв упоминает его любимое дерево – *«цветущую развалину»*[3]. Интересно, что одного воспоминания об этом факте недостаточно, как и его словесной фиксации: Шевырёв увозит с собой визуальное «подтверждение» – картину. Портрет Ариосто работы Тициана, отмеченный Шевырёвым в Венеции[4], можно считать аналогичным «подтверждением» литературы живописью.

Заметно и обратное влияние: итальянская и мировая литература (прежде всего тексты классиков – от Вергилия и Данте до Шекспира и Лопе де Вега (о Тинторетто: *«это живописец-импровизатор, это Лопе де Вега между*

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 55.
[2] Там же. С. 333.
[3] Там же. С. 110.
[4] Там же. С. 356.

живописцами»[1]) постоянно вспоминаются Шевырёву при рецепции и осмыслении картин. Так, «Божественная комедия» вписывается в контекст итальянской религиозной живописи как наиболее полного отражения мировоззрения позднего Средневековья; после экфрасиса «Страшного суда» Джотто Шевырёв делает вывод: *«Мне тем важно было наблюдение этой картины, что я открыл в ней источник многих мыслей, заимствованных Дантом. Напр<имер>, превращение в змей и кусание ящерицами, сатана с грешни<ком> в зубах, папа и проч. А из этого следует, что Дантов мир существовал в вере и преданиях, ему современных»*[2]. Кроме того, как уже отмечалось, «Рай» Данте становится примером философии в «изящных формах», характерных для итальянской культуры – в параллели с фресковым циклом Карраччи о Геркулесе[3]. Для Шевырёва Данте в литературе – эпохальная фигура, равноценная Рафаэлю и Микеланджело в живописи; соотнося «Комедию» с картинами, повествователь пытается выявить в них общее – мировоззренческие основы итальянского искусства как единого эстетического феномена.

Что касается соотнесений итальянской живописи с литературой зарубежной, мы упоминали устойчивую параллель Микеланджело и Шекспира – как гениев и знатоков человеческой натуры (в экфрасисе «Страшного суда»: *«Положения все натянутые, трудные; художник сам... создавал эти трудности <…> Но какая мощь в этой кисти! Если сравнить такие явления в живописи с... явлениями в поэзии, то в Шекспире найдём иногда подобные неестественные положения, знаменующие... своенравие драматика»*[4]). Глубокий анализ психологии, разнообразие характеров и отношений в драме Шекспира сопоставляются с «драматургической» природой творчества Микеланджело, с его мощью творца-демиурга. И Шекспиру, и Микеланджело, по Шевырёву, удалось достичь единства высокой идеи и эстетически совершенной формы – того, что доступно лишь национальным гениям (*«В Микель Анжеле много сходства с Шекспиром: та же возвышенность идей, та же отчаянная смелость в*

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 254.
[2] Там же. С. 349.
[3] Там же. С. 212.
[4] Там же. С. 280.

изображении и исполнении»[1]). Кроме того, обоим авторам (как Данте и Ариосто) присуща сила личной «фантазии», преображающей действительность. Микеланджело уподобляется Шекспиру и в аспекте преемственности – по отношению к «наследнику» Дюреру (*«Шекспир относится к Гомеру и Данту, как Албрехт Дюрер к Рафаэлю и Микеланджело»*[2]); очевидно, что отношения «учитель – ученик» и роль ярких индивидуальностей-гениев для Шевырёва одинаково важны в живописи и словесности – как итальянских, так и зарубежных. Воссоздавая человеческие характеры, внешность, поступки, литература и живопись пользуются разными инструментами, но выражают общие, вечные нравственные вопросы и идеи.

В Италии Шевырёв читает Шекспира в оригинале, постоянно размышляет о Байроне, что формирует почву для диалога английской словесности и итальянской живописи, представленном в «Журналах». Так, не только Микеланджело, но и Тинторетто удостаивается номинации *«Шекспир-живописец»*[3] – тоже за верность «природе» и проникновение в психологию человека; отсутствующий в Палаццо Дукале портрет дожа Марино Фальеро напоминает Шевырёву об одноимённой трагедии Байрона[4]; отмечая в Палаццо Барберини портрет Беатриче Ченчи[5] – легендарной героини хроники XVI в., обесчещенной собственным отцом и казнённой за его убийство, – путешественник наверняка соотносит его с трагедией Шелли «Ченчи», увековечившей итальянский сюжет. Всё это вписывает итальянскую живопись в феномен не только итальянского, но и мирового искусства; Шевырёв уже не столько противопоставляет романтические мифологемы Юга и Севера, сколько ищет точки соприкосновения между ними.

Интересен «жанровый» акцент в этом соприкосновении: жанром литературы, с которым наиболее регулярно сопоставляется итальянская живопись, становится трагедия. Произведения Шекспира, сходные напряжением

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 69.
[2] Там же. С. 260.
[3] Там же. С. 356.
[4] Там же. С. 352.
[5] Там же. С. 132.

конфликта, трагизмом и динамикой с «драматургическими» картинами Микеланджело и Тинторетто; аллюзии на «Марино Фальеро» Байрона и «Ченчи» Шелли; жанр трагедии как таковой и трагическое в живописи (*«Помню ясно папу Гвидо Рени. Это лицо, достойное высокой трагедии»*[1]) – всё это свидетельствует о внутреннем родстве итальянской живописи и литературной трагедии в сознании Шевырёва. Кроме того, в Италии у него рождается замысел трагедии о смерти Микеланджело (в тексте – *«драмы»*, но дважды повторяющееся описание патетической финальной сцены позволяет предположить, что подразумевалась именно трагедия), завершающий линию синтеза живописи и словесности в «Журналах». На основании родства с «высокой трагедией» можно вновь выделить ряд черт итальянской живописи: принадлежность к «высокому», классическому искусству; интеллектуальная и эмоциональная сложность, требующая вдумчивого наблюдения и анализа; роль духовных, метафизических смыслов – при ярких деталях и образах персонажей; разнообразие характеров, чувств и отношений героев.

Таким образом, итальянская живопись в путевых «Журналах» С. П. Шевырёва предстаёт как сложный эстетический феномен, вписанный в реальное и культурное пространство Италии. Она осмысляется системно, с учётом школ и направлений, привлечением множества фактов и выписок из специальной литературы. Шевырёв внимателен к формальной стороне итальянской живописи (интерес к нюансам художественной техники, экфрасисы и их анализ), а также – к её метафизическому, духовному содержанию (размышления о нравственных идеях живописи, внимание к картинам на религиозные сюжеты). Он выделяет ряд ключевых религиозных и мифологических образов итальянской живописи (Христос, Мадонна, Венера) и персоналий художников (Рафаэль, Микеланджело, Тициан, Гвидо Рени, Доменикино и др.), каждый из которых наделяется собственными смыслами и коннотациями. Итальянская живопись связана с природой Италии, характером и образом жизни её народа, историей. Значим и аспект синтеза искусств: живопись

[1] Шевырёв С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 59.

соотносится со скульптурой, архитектурой, музыкой, осмысляется в постоянном диалоге с итальянской и зарубежной литературой[1]. Объективное, фактографическое начало при осмыслении итальянской живописи объединяется с началом субъективным, свойственным наррации дневника, в результате чего феномен итальянской живописи в творческом сознании Шевырёва становится личностным, экзистенциальным – как и его итальянский текст в целом.[2]

[1] См.: Пушкарева Ю. Е. Рецепция и осмысление итальянской живописи в травелогах С. П. Шевырёва в аспекте диалога культур // Полилингвизм и поликультурность в коммуникационно-образовательном пространстве университета в эпоху постграмотности: накопленный опыт и перспективы развития : сборник статей Международной научно-практической конференции. Екатеринбург, 16–17 ноября 2018 г. Екатеринбург, 2019. С. 239–246.

[2] См.: Пушкарева Ю. Е. Итальянская живопись в травелогах С.П. Шевырёва / Ю. Е. Пушкарева // Имагология и компаративистика. – 2019. – № 11. – С. 174–192.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Общество любомудрия, создававшееся с целью осмысления немецкой философии и её популяризации в России, изначально было предрасположено к русско-европейскому диалогу. Философские дискуссии любомудров о немецком идеализме, их переводы из Гёте, Шиллера, Вакенродера, Шекспира, Тассо, обострённый интерес их лидера, В. Ф. Одоевского, к немецкой музыке и гротескному миру Гофмана – всё это свидетельствует о диалогической позиции любомудров, их стремлении к рецепции и осмыслению Другого при сохранении русской культурной самобытности. Даже после восстания декабристов и распада Общества в 1825 г. любомудры остались одними из главных катализаторов культурного диалога в русском романтизме, что отразилось и в их близости к салону княгини Зинаиды Волконской – культурной посредницы между Россией и Европой, прежде всего Италией, – и в их текстах – художественных и философски-эстетических. При всей разнице художественных миров и судеб авторов-любомудров («русский Фауст» В. Ф. Одоевский – мыслитель с энциклопедическими познаниями, композитор, автор философской и психологической «сложной» прозы; Д. В. Веневитинов – философ и поэт-романтик, рано и трагически умерший; С. П. Шевырёв – обожатель Италии, переводчик и поэт, прошедший путь университетского профессора, историка литературы, и ставший в итоге радикальным славянофилом с одиозной репутацией; И. В. Киреевский – критик и философ, ученик В. А. Жуковского, тоже ставший радикальным славянофилом и религиозным мыслителем, и т.д.), всех их объединяет философская эстетика – системное, историческое осмысление искусства в контексте диалога культур и психологии творчества.

Именно этот аспект доминирует в их итальянском тексте. Италия в текстах любомудров предстаёт прежде всего как страна красоты, искусства и творчества, но этот романтический миф усложняется, обретая философское и личностное, автопсихологическое звучание. Помимо Италии в ипостаси романтического мифа, Италия в наследии любомудров предстаёт и как реальное географическое

пространство со своими историческими, культурными, природными особенностями (например, в статьях Киреевского, осмыслявшего Италию как часть Европы, представительницу западной цивилизации и католического религиозного мышления), и как эстетический феномен – с сильным акцентом на итальянском искусстве (например, в травелогах Шевырёва, который не только воссоздал «энциклопедически» полный образ Италии, но и системно изучил и осмыслил итальянскую живопись).

Центром духовной жизни любомудров стал салон княгини З. А. Волконской – «северной Коринны», писательницы, певицы, покровительницы науки и искусства. Он был важным для России культурным феноменом, основанным на чувстве духовной свободы (по выражению Ю. М. Лотмана, «“эстетствующей” независимости»). Княгиня стала «музой» любомудров, а трагическая любовь к ней Веневитинова сформировала большой пласт его поэтического наследия. Жизненный путь Волконской сложился как цепь колебаний между Россией и Италией. После своего окончательного переезда туда в 1829 г. княгиня поселилась на вилле Palazzo Poli на окраине Рима, сделав и её обителью искусств: постоянными её гостями стали русские художники, которым она оказывала покровительство, и литераторы, в т. ч. Жуковский и Гоголь. Вместе с Волконской в Италию уехал Шевырёв, учитель её сына, для которого Италия стала духовной родиной.

Волконская оказала огромное влияние на формирование итальянского текста в наследии любомудров. Прямо или косвенно она стала причиной отражения итальянского образа у многих авторов; при этом он мог основываться на биографическом опыте (у Шевырёва) либо только на умозрительном восприятии (у Веневитинова). Во многом благодаря ей началось вхождение Италии в русское культурное сознание наравне с более «освоенными» Францией и Германией. Пропустив образ *«отчизны вдохновенья»* (Веневитинов) сквозь призму немецкой философской рефлексии, любомудры по-новому поставили проблему итальянской культуры, совместили в её восприятии лирический восторг с объективным анализом, всерьёз задумались о русско-итальянских культурных связях.

Первая условно выделенная форма реализации итальянского текста в творчестве любомудров – Италия как культурный миф, соответствующий традиции европейского романтизма. Образам, темам, мотивам и аллюзиям, связанным с Италией, в их творчестве сопутствуют устойчивые смысловые сферы – искусство, красота, куртуазная любовь, южная природа и т.д. Так, «душа» любомудров, рано умерший поэт-романтик Д. В. Веневитинов, выстроил в своём творчестве подобную систему итальянских смыслов. В его лирике Италия воплотилась как романтический «земной рай», поэтическая мечта, одновременно прекрасная и трагичная из-за своей недостижимости; часто её образ сопрягается с образом возлюбленной или даже сливается с ним. В статьях и образцах философской прозы Веневитинов осмысляет Италию, с одной стороны, более объективно – как реальную страну с собственными законами исторического развития, подлежащими анализу (перевод исторического эссе Герена «Европа»), с другой – как эстетический идеал, воспринятый в контексте античного Рима и Ренессанса («Три эпохи любви», «Скульптура, живопись и музыка»). Драматургические тексты Веневитинова, содержащие итальянские образы, являются переводами из Гёте, что указывает на контраст и в то же время внутреннюю связь итальянской и немецкой культур в сознании любомудров.

Отдельным этапом в осмыслении Италии стали поэтические послания княгине Волконской, в основном посвящённые её отъезду. Стихотворения любомудров (Киреевского, Шевырёва) и близких к ним авторов (Баратынского, Павлова), проникнутые искренним лирическим чувством, выводят Италию за пределы умозрительного восприятия. Её образ в них «осердечивается», обретая наряду с клишированными романтическими чертами новые, окрашенные личностной интенцией.

Особого внимания заслуживают историк, издатель «Московского вестника» М. П. Погодин и Н. Ф. Павлов, примыкавший к любомудрам на раннем этапе творчества. В беллетристике обоих авторов 20-х–30-х гг. явно просматривается итальянский текст, реализующий, в первую очередь, романтические представления об Италии как о культурном знаке. Этот культурный знак

наделяется широким спектром значений: Италия воспринимается как родина европейской культуры, страна красоты и куртуазного поклонения женщине, благодатной природы и искусства, наследница Древнего Рима и Эпохи Возрождения, центр христианства (в первую очередь, живописи на христианские сюжеты), но – и как мертвенное, застывшее прошлое, воплощение власти телесного, материального начало, и как «чужое», далёкое пространство с враждебными чертами. При этом и Павлов, и Погодин включают итальянский текст в сложные со- и противопоставления с русской современностью, дворянским бытом, показывая, как именно он «уживается» с высокой культурой. Это порождает разные авторские модальности по отношению к Италии: пиетет и иронию Погодина (повести «Сокольницкий сад», «Адель», «Преступница» и др.), сатиру и трагический психологизм Павлова («Маскарад», «Демон», «Миллион» и др.). Кроме того, оба прозаика включают Италию в контекст мировой культуры, часто обращаясь к авторам-«посредникам» (Гёте, Шекспиру, Руссо) в её восприятии.

Ко второму аспекту репрезентации Италии в наследии любомудров (Италия как реальное пространство) можно отнести вариации итальянского текста у В. Ф. Одоевского, С. П. Шевырёва и И. В. Киреевского. В. Ф. Одоевский, председатель Общества любомудрия и один из его главных идеологов, не мог проигнорировать образ Италии в своей философской прозе. Италия входит в его повести и новеллы 30-х гг. («Сильфида», «Imbroglio», «Виченцио и Цецилия», «Княжна Мими»), а также во вставные новеллы итогового романа «Русские ночи» («Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi», «Себастиян Бах»). Итальянский мир создаётся в них на разных уровнях – не только в хронотопе и персонажах, но и на уровне мотивов, символов, подтекста. В романтическом ключе образ Италии остаётся скорее самостоятельным культурным кодом, чем фоном для происходящих событий. Можно выделить пять основных аспектов, в которых осмысляется Италия: исторический, гуманистический, эстетический, авантюрный и общественно-политический. Все они соотносятся с философскими и психологическими концепциями Одоевского, а также с имагологическим текстом Германии (её философией, словесностью, музыкой), имеющим для него

первостепенную важность. Ведущим аспектом, однако, остаётся эстетический: при всей сложности понимания, Италия для Одоевского – в первую очередь, воплощение и родина европейского искусства.

Тем не менее, вершиной в формировании итальянского образа у любомудров можно назвать творчество С. П. Шевырёва, который провёл в Италии несколько лет и сделал её центром своих духовных исканий. Его лирика, научные работы («Дант и его век», «История поэзии»), путевые «Журналы» и «Письма», выстроенные с явной ориентацией на традицию «Писем русского путешественника» Карамзина, позволяют считать Шевырёва своего рода первым «энциклопедистом» итальянского текста в русской литературе. Не утратив самобытных, русских черт своего культурного сознания, он приблизился к Италии вплотную, наделив её природной, культурной, социально-политической, исторической конкретикой. В травелогах Шевырёва «обрели плоть» имагологически значимые итальянские топосы (Рим, Неаполь, Флоренция и т.д.), культурные реалии (Помпеи, Колизей, Собор Святого Петра, римский карнавал), национальные традиции и черты характера, особенности итальянского католицизма. Романтическая экзальтация в его текстах сменяется объективностью, попыткой не только зафиксировать впечатления, но и понять их, выстроив в систему. Особенно эти тенденции очевидны в эволюции Шевырёва как поэта; однако, обретая в его лирике имагологический, завершённый смысл, образ Италии в то же время постепенно отступал на второй план перед образом России – по мере того, как автор проникался славянофильскими настроениями. Три поездки Шевырёва в Италию (рубежа 20-30-х, конца 30-х и рубежа 50-60-х гг.) разграничили три вехи в его философски-художественном развитии и три «лика» Италии в его поэзии.

Славянофильство стало также итоговой концепцией И. В. Киреевского, что проиллюстрировал его итальянский текст. Вожделенное путешествие в Италию, запланированное для Киреевского его наставником В. А. Жуковским, не состоялось; возможно, поэтому образ южной страны остался для Ивана Васильевича загадкой, своего рода не достигнутым раем. От романтической

идеализации Италии в юношеских письмах Киреевский пришёл к её осмыслению в аспекте эстетических (статьи «Нечто о характере поэзии Пушкина», «Обозрение русской словесности 1829 года», «О стихотворениях г. Языкова», «О русских писательницах») и историософских («Обозрение современного состояния литературы», «Девятнадцатый век») проблем современности. В отличие от других любомудров, Киреевский воспринял Италию прежде всего как мыслитель. Отдаляясь от литературной критики, он углублялся в философские обобщения, вписывая Италию в свои размышления о просвещении, о европейском культурном и религиозном сознании, о месте России в истории человечества. Однако в поздних статьях (например, «В ответ А.С. Хомякову») наблюдаются уже чрезмерная категоричность оценок и славянофильский дидактизм, при котором Италия предстаёт лишь безликой частью Европы – чужой, в чём-то враждебной для России культуры, избравшей, по мнению автора, ложный исторический путь.

Наконец, третья форма итальянского текста любомудров – сближение и (часто) отождествление Италии с итальянским искусством. Особенно показателен этот аспект в путевых «Журналах» и письмах С. П. Шевырёва, который изучил и осмыслил итальянское искусство как единый эстетический феномен с собственными этапами исторического развития, внутренними законами, вписанностью в социальную и природную среду Италии, неразрывной связью между разными видами искусств (например, живописью и литературой). При столь глубоком осмыслении итальянского искусства оно уже не является частью Италии как романтического мифа и не ограничивается «буквальным», историко-географическим восприятием Италии как реального пространства, но обретает самостоятельную значимость – как философски-эстетическую, так и экзистенциально-психологическую (для автора, познающего это искусство самостоятельно, хоть и с опорой на «готовые» знания и стереотипы). Наиболее репрезентативной частью единого феномена итальянского искусства для Шевырёва, как и для остальных любомудров, стала живопись, совместившая в себе духовные, метафизические смыслы и визуальную красоту, которая в творческом сознании европейских (в т. ч. русских) романтиков традиционно ассоциировалась с Италией.

На осмысление итальянской живописи как единого эстетического феномена в творчестве любомудров повлияли эстетические этюды немецкого романтика В.-Г. Вакенродера, переведённые Шевырёвым, Мельгуновым и Титовым в 1826 г. В этюдах Вакенродера представлена романтическая концепция искусства и художника, основные черты которой – конфликт мира искусства и прозаической действительности, трагическая судьба творца, восприятие итальянского Ренессанса как ретроспективной утопии и вершины мирового искусства, мифологизация образов ключевых итальянских художников, скульпторов и т.д. – отражаются и в творчестве любомудров, в частности, в прозе В. Ф. Одоевского. Помимо сходства эстетических концепций, заметны аналогии на уровне поэтики – в сюжете (схожее сюжетное построение повести Вакенродера об Иозефе Берглингере и повести Одоевского «Себастиян Бах»), образах (роль живописных образов Мадонны и святой Цецилии), системе персонажей (образ умирающего или теряющего рассудок художника, отвергнутого миром). Тем не менее, воспринимая концепцию Вакенродера, Одоевский насыщает её новым философским и психологическим содержанием, усложняет (что очевидно, например, в трактовке образа святой Цецилии и её живописного изображения, образа Рафаэля как идеального творца).

Комплекс образов, мотивов и аллюзий, связанных с итальянской живописью, присутствует в прозе Одоевского и вне прямой связи с этюдами Вакенродера. Этот комплекс выходит за рамки романтического мифа об Италии и соотносится с философским осмыслением искусства (проблема рационального и иррационального, созидательного и гибельного в красоте искусства в «Виченцио и Цецилии»; идеалистическая трактовка категории правдоподобия в дискуссиях «Русских ночей»; идея гармоничного синтеза и деструктивного анализа при рецепции искусства в «Импровизаторе» и т.д.). Однако в большинстве случаев присутствие итальянской живописи в прозе Одоевского имплицитно (точечные упоминания Рафаэля и Микеланджело, Мадонны в живописи, возможные типологические аналогии с сюжетами и идеями отдельных картин) – в отличие от эксплицитной и «энциклопедически» полной репрезентации итальянской живописи в путевых дневниках Шевырёва.

Все рассмотренные авторы и тенденции позволяют говорить об итальянском тексте в творческом наследии любомудров как особом и пока малоизученном феномене, о системе смыслов и художественных средств для их воплощения. Несмотря на разнообразие индивидуально-авторских художественных стратегий, эта система целостна: «сюжет» итальянского текста един для всех любомудров, и его можно определить как сюжет познания, «приближения» к реальной стране и её искусству при движении от умозрительных романтических построений (культурных мифов, стереотипов, клише) к личному экзистенциальному опыту. Проблемы познания (в гносеологическом и эстетическом ключе), волновавшие любомудров, отразились и на их итальянском тексте: через путешествие в Италию и переводы (у С. П. Шевырёва), осмысление Италии как реального и историко-культурного пространства (у В. Ф. Одоевского, И. В. Киреевского), личный любовный и творческий «итальянский» сюжет (у Д. В. Веневитинова), переосмысление Италии и её искусства в контексте русской культуры и русского быта (у М. П. Погодина, Н. Ф. Павлова) любомудры «приближались» к Италии, формируя её в своём творческом сознании. Процессы «философизации» и «психологизации» итальянского текста, происходящие при этом, усложняли изначальный субстрат романтического мифа, на котором он основывался, – при сохранении этого субстрата.

Именно любомудры во многом ввели Италию в русское культурное сознание, способствуя глобальному диалогу с Европой в отечественной словесности: русско-итальянские связи в их произведениях постоянно взаимодействуют с русско-французскими, русско-английскими и, в первую очередь, русско-немецкими. Любомудрам принадлежит сразу два открытия – «философизация» и «психологизация» имагологического итальянского текста, повлиявшие в дальнейшем на всю русскую литературу: на образы и мотивы Италии у И. С. Тургенева, Д. С. Мережковского, А. А. Блока, О. Э. Мандельштама, И. А. Бродского и многих других авторов. В творчестве любомудров оформился сюжет поиска Италии, познания Италии, духовного пути к ней – сюжет, пронизывающий русскую культуру вплоть до современности.

Дальнейшая разработка темы исследования может осуществляться в нескольких направлениях. Во-первых, представляется целесообразным комплексное изучение имагологических текстов других европейских стран (Германии, Франции, Англии, Испании) в творчестве любомудров. Такое изучение позволило бы реконструировать и осмыслить специфику русско-европейского диалога культур, сформировавшегося в их творчестве. Во-вторых, исследование намечает возможность сопоставления итальянского текста любомудров с вариациями итальянского текста других русских авторов их эпохи (Н. В. Гоголя, А. С. Пушкина и др.): это позволит более отчётливо вписать итальянский текст любомудров в культурный и литературный контекст эпохи, осмыслить его специфику на фоне итальянского текста русского романтизма и русской словесности в целом. В-третьих, важной исследовательской задачей является рассмотрение итальянского текста в творчестве тех авторов последующих эпох, на которых мог явно или имплицитно повлиять итальянский текст любомудров (например, И. С. Тургенева, Д. С. Мережковского, А. А. Блока, И. А. Бродского); это позволит реконструировать и осмыслить единую линию преемственности, сформировавшую «итальянистику» русской литературы.

Список использованных источников и литературы

Художественные произведения.
Собрания сочинений, сборники, хрестоматии

1. Аксаков С. Т. «Внучатый племянник, или Остановка дилижанса». Комедия в пяти действиях, в прозе, Пикара, перевод А.И. Писарева. «Чудные приключения и удивительное морское путешествие Пьетро Дандини». Волшебная опера-водевиль в трёх действиях, перевод с французского г. Ленского, и разнохарактерный дивертисман. Бенефис г-жи Львовой-Синецкой 16 января // С. Т. Аксаков // Собрание сочинений : в 4 т. / С. Т. Аксаков. – М., 1955–1956; 1956. – Т. 3 : Воспоминания. Статьи, рецензии, заметки. Избранные стихотворения. – С. 512–516.

2. Боккаччо Дж. Декамерон ; пер. с ит. А. Н. Веселовского; стихи в пер. П. И. Вейнберга / Дж. Боккаччо. – М. : НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2003. – 749 с.

3. Боратынский Е. А. Поэзия. Проза. Публицистика / Е. А. Боратынский, Ф. И. Тютчев / сост. С. Г. Бочаров. – М. : СЛОВО/SLOVO, 2001. – 677 с.

4. В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг. : сборник / сост.: В. Б. Муравьёв. – М. : Московский рабочий, 1987. – 573 с. – (Литературная летопись Москвы).

5. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве ; пер. с нем. А. С. Дмитриева / В.-Г. Вакенродер ; вступ. статья А. С. Дмитриева, коммент. Ал. В. Михайлова. – М. : Искусство, 1977. – 263 с. – (История эстетики в памятниках и документах).

6. Веневитинов Д. В. Полное собрание сочинений Д. В. Веневитинова, изданное под редакциею А. П. Пятковского / Д. В. Веневитинов ; сост., ред., вступ. ст. А. П. Пятковского. – СПб. : тип. О. И. Бакста, 1862. – 260 с.

7. Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов ; изд. подгот. Е. А. Маймин, М. А. Чернышев. – М. : Наука, 1980. – 607 с.

8. Волконская З. А. Отрывки из путевых воспоминаний / З. А. Волконская [Электронный ресурс] // Литература и жизнь / Библиотека ; произведения

З. А. Волконской. – URL: http://dugward.ru/library/zolot/volkonskaya_otryvki.html (дата обращения: 10.10.2014).

9. Гёте И. В. Песня Миньоны / И. В. Гёте // Собрание стихотворений / М. Л. Михайлов ; вступ. статья, подг. текста и примеч. Ю. Д. Левина. – Л., 1969. – С. 199–200.

10. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / гл. ред. Н. Л. Мещеряков. – М. : Изд-во АН СССР, 1937–1952; 1938. – Т. 3 : Повести. – 728 с.

11. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / ред.: Н. Ф. Бельчиков [и др.]. – М. : Изд-во АН СССР, 1937–1952; 1952. – Т. 11 : Письма. 1836–1841. – 484 с.

12. Гораций Флакк Квинт. Оды. Эподы. Сатиры. Послания / Квинт Гораций Флакк. – М. : Художественная литература, 1970. – 478 с.

13. Данте Алигьери. Новая жизнь : пер. с итал. И. Голенищева-Кутузова / Данте Алигьери // Собрание сочинений : в 2 т. / Данте Алигьери. – М. : Литература; Вече, 2001. – Т. 2. – С. 5–64. – (Всемирная литература).

14. Жуковский В. А. Мина. Романс / В. А. Жуковский // Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. / В. А. Жуковский / ред. О. Б. Лебедева, А. С. Янушкевич. – М., 1999–2019; 2000. – Т. 2 : Стихотворения 1815–1852 гг. – С. 71.

15. Итальянские мотивы в русской поэзии XIX века : сборник текстов / сост. О. С. Крюкова. – М. : Эдиториал УРСС, 2002. – 192 с.

16. Киреевский И. В. Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. – М. : Искусство, 1979. – 438 с. – (История эстетики в памятниках и документах).

17. Киреевский И. В. Полное собрание сочинений : в 2 т. / И. В. Киреевский ; под ред. М. Гершензона. – М. : Типография Императорского Московского университета, 1911. – Т. 1. – 288 с.

18. Киреевский И. В. Полное собрание сочинений : в 2 т. / И. В. Киреевский ; под ред. М. Гершензона. – М. : Типография Императорского Московского университета, 1911. – Т. 2. – 302 с.

19. Макиавелли Н. Избранные сочинения : пер. с ит. / Н. Макиавелли ; вступ. статья К. Долгова, сост. Р. Хлодовского. – М. : Художественная литература, 1982. – 503 с.

20. Мережковский Д. С. Франциск Ассизский [Электронный ресурс] / Д. С. Мережковский // RoyalLib.Com : электронная библиотека. Философия / Лица святых от Иисуса к нам / Д. С. Мережковский. – М. : АСТ, 2000. – URL: http://royallib.com/read/meregkovskiy_dmitriy/frantsisk_assizskiy.html (дата обращения: 15.03.2017).

21. Одоевский В. Ф. Виченцио <и> Цецилия. <Фрагменты незавершённой повести> / В. Ф. Одоевский ; публ. М. А. Турьян // Новые безделки : сборник статей к 60-летию В. Э. Вацуро. – М., 1995–1996. – С. 198–210.

22. Одоевский В. Ф. Повести / В. Ф. Одоевский. – М. : Правда, 1987. – 480 с.

23. Одоевский В. Ф. Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский ; вступ. ст. В. Муравьёва. – М. : Эксмо, 2007. – (Русская классика). – 640 с.

24. Одоевский В. Ф. Сочинения : в 2 т. / В. Ф. Одоевский. – М. : Художественная литература, 1981. – Т. 2 : Повести. – 365 с.

25. Павлов Н. Ф. Сочинения / Н. Ф. Павлов ; сост., авт. послесл. и примеч. Л. М. Крупчанова. – М. : Сов. Россия, 1985. – 303 с.

26. Платон. Пир : пер. С. К. Апта [Электронный ресурс] // История Древнего Рима. Античная литература. – URL: http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1450200000#002 (дата обращения: 05.12.2017).

27. Петрарка Ф. Лирика : пер. с ит. и лат. / Ф. Петрарка ; вступ. статья, сост. и примеч. Н. Томашевского. – М. : Художественная литература, 1980. – 381 с. – (Классики и современники. Поэтическая библиотека).

28. Петрарка Ф. Лирика. Автобиографическая проза : пер. с ит. и лат. / Ф. Петрарка ; сост. и предисл. Н. Томашевского; прим. Н. Томашевского, В. Бибихина. – М. : Правда, 1989. – 478 с.

29. Погодин М. П. Повести. Драма / М. П. Погодин ; сост., вступ. ст. и примеч. М. Н. Виролайнен. – М. : Сов. Россия, 1984. – 432 с.

30. Хождение на Флорентийский собор // Библиотека литературы Древней Руси : в 19 т. – СПб., 1997–2004; 1999. – Т. 6 : XIV – середина XV века. – С. 465–487.

31. Шевырёв С. П. Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, подг. текста, состав., примеч. М. И. Медового. – СПб. : Академический проспект, 2006. – 648 с.

32. Шевырёв С. П. Прогулка Русского путешественника по Помпее в 1829 году. Письмо 1 [Электронный ресурс] / С. П. Шевырёв // Литература и жизнь / Библиотека ; произведения С. П. Шевырёва. – URL: http://dugward.ru/library/shevyrev/shevyrev_progulka.html (дата обращения: 10.10.2014).

33. Шевырёв С. П. Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. – Л. : Советский писатель, 1939. – 240 с.

34. Goethe J. W. Kennst du das Land [Die elektronische Ressource] / J. W. Goethe. – LyricsTranslate.com. – URL: http://lyricstranslate.com/ru/johann-wolfgang-von-goethe-kennst-du-das-land-lyrics.html (das Datum des Zuganges: 17.10.2017).

35. Tasso T. La Gerusalemme Liberata / T. Tasso ; Per cura di G. A. Scartazzini. – Leipzig : F.A. Brockhaus, 1871. – 411 p. – (Biblioteca d’autori italiani; T. XII).

Литература по проблемам травелога, локального текста, итальянского текста, диалога культур

36. Абашев В. В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века / В. В. Абашев. – Пермь : Изд-во Пермского университета, 2000. – 404 с.

37. Аникст А. А. Творческий путь Гёте / А. А. Аникст. – М. : Художественная литература, 1986. – 544 с.

38. Асоян А. А. Данте и русская литература / А. А. Асоян. – Свердловск : Изд-во Уральского ун-та, 1989. – 171 с.

39. Базанкур О. Г. Переводчик Пушкина – Риччи / О. Г. Базанкур // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии : в 6 т. – М.–Л.,1936–1941; 1941. – Т. 6. – С. 424–429.

40. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди / Л. М. Баткин. – М. : РГГУ, 1995. – 448 с.

41. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М., 1975. – С. 234–407.

42. Веселовский А. Н. Противоречия итальянского Возрождения [Электронный ресурс] / А. Н. Веселовский // Литература и жизнь : Библиотека. – URL: http://dugward.ru/library/veselovskiy_alexandr/veselovskiy_alexandr_protivorechia_italyanskogo.html (дата обращения: 15.09.2017).

43. Володина И. П. Заметки о восприятии творчества А. Мандзони в России (1820–1960) / И. П. Володина // Итальянская традиция сквозь века. Из истории итальянской литературы XVI–XX вв. / И. П. Володина. – СПб., 2004. – С. 190–230.

44. Генина Н. Е. Итальянский травелог князя В. Ф. Одоевского / Н. Е. Генина // Россия – Италия – Германия: литература путешествий : коллективная монография по материалам Третьей Международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск, 26–28 сентября 2012 г. – Томск, 2013. – С. 160–169.

45. Горохова Р. М. Образ Тассо в русской романтической литературе / Р. М. Горохова // От романтизма к реализму: из истории международных связей русской литературы / отв. ред. академик М. П. Алексеев. – Л., 1978. – С. 117–189.

46. Гребнева М. П. Концептосфера флорентийского мифа в русской словесности : автореф. дис. … д-ра филол. наук : 10.01.01 / Гребнева Марина Павловна. – Томск, 2009. – 33 с.

47. Деотто П. Русские путешественники в Милане: три взгляда на город / П. Деотто // Диалог культур: «Итальянский текст» в русской литературе и «русский текст» в итальянской литературе : материалы международной научной конференции. Москва, 09–11 июня 2011 г. – М., 2013. – С. 232–238.

48. Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай : Материалы и исследования : пер. с итал. А. Ямпольской / Р. Джулиани. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 288 с.

49. Жирмунский В. М. Гёте в русской поэзии / В. М. Жирмунский // Литературное наследство : в 111 т. – М., 1931–2019; 1932. – Т. 4–6 : И. В. Гёте. – С. 505–650.

50. Жирмунский В. М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур / В. М. Жирмунский // Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский ; отв. ред. М. П. Алексеев, Ю. Д. Левин, Б. Н. Путилов. – Л., 1979. – С. 66–83.

51. Жирмунский В. М. Средневековые литературы как предмет сравнительного изучения / В. М. Жирмунский // Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский ; отв. ред. М. П. Алексеев, Ю. Д. Левин, Б. Н. Путилов. – Л., 1979. – С. 158–174.

52. Журова Л. И. К вопросу о топике древнерусских хождений. «Хождение на Флорентийский собор» / Л. И. Журова // Образы Италии в русской словесности : коллективная монография по итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск – Новосибирск, 01–07 июня 2009 г. – Томск, 2011. – С. 302–316.

53. Казакова Н. А. Хождение во Флоренцию 1437–1440 гг. (Списки и редакции) / Н. А. Казакова // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) ; отв. ред. Д. С. Лихачев. – Л., 1976. – Т. 30 : Историческое повествование Древней Руси. – С. 73–94.

54. Кара-Мурза А. А. Знаменитые русские о Неаполе / А. А. Кара-Мурза. – М. : Издательство Ольги Морозовой, 2016. – 576 с.

55. Киселев В. С. Итальянский период жизни Гоголя: парадоксы безместности / В. С. Киселев // Образы Италии в русской словесности : коллективная монография по итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск – Новосибирск, 01–07 июня 2009 г. – Томск, 2011. – С. 160–181.

56. Киселев В. С. Немецкие источники итальянского текста в творчестве любомудров: В.-Г. Вакенродер и В. Ф. Одоевский / В. С. Киселев, Ю. Е. Пушкарева // Вестник Томского государственного университета. – 2019. – № 447. – С. 28–37.

57. Крюкова О. С. Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века : автореф. дис. … д-ра филол. наук : 10.01.01 / Крюкова Ольга Сергеевна. – М., 2007. – 43 с.

58. Крюкова О. С. Италия в русской поэзии XIX века / О. С. Крюкова ; с предисл. проф. А. П. Лободанова. – М. : Эдиториал УРСС, 2002. – 144 с.

59. Лаппо-Данилевский К. Ю. Из истории знакомства с Петраркой в России / К. Ю. Лаппо-Данилевский // Русская литература. – 1991. – № 3. – С. 68–75.

60. Лаппо-Данилевский К. Ю. Итальянский маршрут Н. А. Львова в 1781 г. / К. Ю. Лаппо-Данилевский // XVIII век. – СПб., 1995. – Сб. 19. – С. 102–113.

61. Лебедева О. Б. В. А. Жуковский и А. В. Никитенко о Сикстинской Мадонне Рафаэля: типология экфрасиса как репрезентант эстетического сознания / О. Б. Лебедева, А. С. Янушкевич // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2017. – № 46. – С. 124–151.

62. Лебедева О. Б. Неаполитанский период в жизни и творчестве Н. В. Гоголя / О. Б. Лебедева // Образы Италии в русской словесности : коллективная монография по итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск – Новосибирск, 01–07 июня 2009 г. – Томск, 2011. – С. 139–159.

63. Лебедева О. Б. Образы Неаполя в русской словесности XVIII – первой половины XIX веков / О. Б. Лебедева, А. С. Янушкевич. – Salerno: Europa Orientalis, 2014. – 436 с.

64. Лебедева О. Б. Сикстинская Мадонна Рафаэля в русской словесной культуре первой половины XIX века: жизнетворческий экфрасис / О. Б. Лебедева, А. С. Янушкевич // Paralleli: studi di letteratura e cultura russa ; per A. D'Amelia, a cura di C. Diddi, D. Rizzi. – Salerno, 2014. – P. 93–122.

65. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПБ, 1994. – 399 с.

66. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман // Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб., 2000. – С. 150–334.

67. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман // Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб., 2000. – С. 12–149.

68. Луцкер П. В. Карьера Гольдони – оперного либреттиста / П. В. Луцкер // Искусствознание. – 2012. – № 1–2. – С. 410–422.

69. Маньянини Э. Италия Степана Шевырёва / Э. Маньянини // Образы Италии в русской словесности XVIII–XIX вв. : сборник статей ; под ред. О. Б. Лебедевой, Н. Е. Меднис. – Томск, 2009. – С. 363–372.

70. Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе / Н. Е. Меднис ; отв. ред. Т. И. Печерская. – Новосибирск : НГУ, 1999. – 392 с.

71. Меднис Н. Е. Тютчев и Италия / Н. Е. Меднис // Италия в русской литературе : сборник статей ; под ред. Н. Е. Меднис. – Новосибирск, 2007. – С. 70–85.

72. Муратов П. П. Образы Италии / П. П. Муратов. – М. : Республика, 1994. – 592 с.

73. Пильщиков И. А. Батюшков и литература Италии: филологические разыскания / И. А. Пильщиков ; под ред. М. И. Шапира. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 321 с. – (Philologica russica et speculativa; т. 3).

74. Платоне Р. Образ итальянца в прозе В. К. Кюхельбекера и В. Ф. Одоевского / Р. Платоне // Образы Италии в русской словесности XVIII–XIX вв. : сборник статей ; под ред. О. Б. Лебедевой, Н. Е. Меднис. – Томск, 2009. – С. 240–255.

75. Пуришев Б. И. Литература Эпохи Возрождения. Идея «универсального человека» : курс лекций / Б. И. Пуришев. – М. : Высшая школа, 1996. – 368 с.

76. Пушкарева Ю. Е. Зинаида Волконская как вдохновительница итальянского текста в поэзии любомудров / Ю. Е. Пушкарева, Д. Ю. Гаврилов // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения : сборник материалов II (XVI) Международной конференции молодых ученых. Томск, 09–11 апреля 2015 г.). – Томск, 2015. – Вып. 16. – С. 229–231.

77. Пушкарева Ю. Е. Итальянская живопись в творческом наследии любомудров : магистерская диссертация по направлению подготовки: 45.04.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2018. – 190 с. – URL:

http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:6440/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

78. Пушкарева Ю. Е. Итальянская живопись в творчестве В.Ф. Одоевского: образ Мадонны / Ю. Е. Пушкарева // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). – 2017. – Вып. 7 (184). – С. 134–139.

79. Пушкарева Ю. Е. Итальянская живопись в творчестве В.Ф. Одоевского: рецепция, мотивы, аллюзии (на материале новелл и романа «Русские ночи») / Ю. Е. Пушкарева // Современная наука: тенденции развития : материалы XVIII Международной научно-практической конференции. Краснодар, 27 апреля 2017 г. – Краснодар, 2017. – С. 22–35.

80. Пушкарева Ю. Е. Итальянская живопись в травелогах С.П. Шевырёва / Ю. Е. Пушкарева // Имагология и компаративистика. – 2019. – № 11. – С. 174–192.

81. Пушкарева Ю. Е. Итальянский католицизм в осмыслении И.В. Киреевского и Д. С. Мережковского: сопоставление (на материале статей И.В. Киреевского и книги Д. С. Мережковского «Франциск Ассизский») / Ю. Е. Пушкарева, В. С. Киселев // Південний архів. Філологічні науки : збірник наукових праць (Южный архив. Филологические науки : сборник научных трудов). – Херсон, 2017. – Вып. LXX. – С. 64–70.

82. Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в критическом наследии и переписке И.В. Киреевского / Ю. Е. Пушкарева // Имагология и компаративистика. – 2017. – № 7. – С. 26–52.

83. Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в повестях М. П. Погодина 1820–1830-х гг. / Ю. Е. Пушкарева // STUDIUM JUVENIS : межвузовский сборник трудов молодых ученых. – Челябинск, 2015. – Вып. 8. – С. 139–148.

84. Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в прозе Н. Ф. Павлова (на материале «Трех повестей» и «Новых повестей») / Ю. Е. Пушкарева // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). – 2019. – Вып. 6 (203). – С. 63–70.

85. Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии любомудров : выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 45.03.01 – Филология / Пушкарева Юлия Евгеньевна. – Томск, 2016. – 188 с. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:2800/SOURCE01 (дата обращения: 02.12.2019).

86. Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830) / Ю. Е. Пушкарева // Имагология и компаративистика. – 2015. – № 1 (3). – С. 29–42.

87. Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст русского любомудрия в творчестве Д.В. Веневитинова / Ю. Е. Пушкарева // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения : сборник материалов III (XVII) Международной конференции молодых ученых. Томск, 18–23 апреля 2016 г. – Томск, 2016. – Вып. 17. – С. 399–402.

88. Пушкарева Ю. Е. Культурный код итальянской живописи в новелле В. Ф. Одоевского «Последний квартет Бетховена» / Ю. Е. Пушкарева // Филологическое образование в 21 веке: проблемы и способы их решения : сборник научных статей IX Международной научно-практической конференции. Новокузнецк, 19 апреля 2017 г. – Новокузнецк, 2017. – С. 246–252.

89. Пушкарева Ю. Е. Культурный код итальянской живописи в прозе Д. В. Веневитинова / Ю. Е. Пушкарева // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения : сборник материалов V (XIX) Международной конференции молодых ученых. Томск, 19–21 апреля 2018 г. – Томск, 2018. – Вып. 19. – С. 243–244.

90. Пушкарева Ю. Е. Образ Италии в творчестве В. Ф. Одоевского (на материале рассказа «Imbroglio») / Ю. Е. Пушкарева // STUDIUM JUVENIS : межвузовский сборник трудов молодых ученых. – Челябинск, 2014. – Вып. 7. – С. 132–136.

91. Пушкарева Ю. Е. Образ Италии в творчестве Д. В. Веневитинова как явление культурного диалога / Ю. Е. Пушкарева // Литература в диалоге культур : межвузовский научный сборник. – Ростов-на-Дону, 2015. – Вып. 2. – С. 287–297.

92. Пушкарева Ю. Е. Рецепция и осмысление итальянской живописи в травелогах С. П. Шевырёва в аспекте диалога культур / Ю. Е. Пушкарева // Полилингвизм и поликультурность в коммуникационно-образовательном пространстве университета в эпоху постграмотности: накопленный опыт и перспективы развития : сборник статей Международной научно-практической конференции. Екатеринбург, 16–17 ноября 2018 г. – Екатеринбург, 2019. – С. 239–246.

93. Пушкарева Ю. Е. Рецепция и осмысление итальянской природы в травелогах С. П. Шевырёва / Ю. Е. Пушкарева // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). – 2018. – Вып. 2 (191). – С. 175–179.

94. Пушкарева Ю. Е. Русско-итальянский культурный диалог в травелогах С. П. Шевырёва / Ю. Е. Пушкарева // V Всероссийский фестиваль науки. Наука и образование : материалы XIX Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых : в 5 т. Томск, 20–24 апреля 2015 г. – Томск, 2015. – Т. II : Филология, ч. 1 : Русский язык и литература. – С. 243–248.

95. Ромащенко С. А. Итальянский вариант «тургеневской девушки» (повесть «Вешние воды») / С. А. Ромащенко // Италия в русской литературе : сборник статей; под ред. Н. Е. Меднис. – Новосибирск, 2007. – С. 86–95.

96. Рощина О. С. Италия и Россия в дневнике С. П. Шевырёва (1829–1832) / О. С. Рощина // Образы Италии в русской словесности XVIII–XIX вв. : сборник статей ; под ред. О. Б. Лебедевой, Н. Е. Меднис. – Томск, 2009. – С. 373–384.

97. Таборисская Е. М. Италия в поэзии Пушкина / Е. М. Таборисская // Русская литература. – 2004. – № 2. – С. 30–50.

98. Томашевский Н. Б. Франческо Петрарка / Н. Б. Томашевский // Лирика. Автобиографическая проза : пер. с ит. и лат. / Ф. Петрарка. – М. : Правда, 1989. – 478 с.

99. Тополова О. С. «Письма из третьего заграничного путешествия» Д. И. Фонвизина: К вопросу о жанровом взаимодействии эпистолярной и путевой литературы во второй половине XVIII века / О. С. Тополова // Михаил Муравьёв

и его время : сборник статей и материалов IV Всероссийской научно-практической конференции. Казань, 06–07 апреля 2013 г. – Казань, 2013. – С. 101–106.

100. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы : избранные труды / В. Н. Топоров. – СПб. : «Искусство – СПб», 2003. – 616 с.

101. Фарафонова О. А. Италия в дневниках русских путешественников XVIII в. («Журнал путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии» В. Н. Зиновьева) / О. А. Фарафонова // Образы Италии в русской словесности : коллективная монография по итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск – Новосибирск, 01–07 июня 2009 г. – Томск, 2011. – С. 317–332.

102. Шатин Ю. В. Жанровая специфика травелога в «Записной книжке» П. А. Вяземского / Ю. В. Шатин // Образы Италии в русской словесности : коллективная монография по итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск – Новосибирск, 01–07 июня 2009 г. – Томск, 2011. – С. 357–362.

103. Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840 : пер. с англ. Д. Соловьёва / А. Шёнле. – СПб. : Академический проспект, 2004. – 272 с.

104. Янушкевич А. С. Итальянская общественно-философская мысль в русской рецепции 1800–1840-х гг. / А. С. Янушкевич // Италия в русской литературе : сборник статей ; под ред. Н. Е. Меднис. – Новосибирск, 2007. – С. 59–69.

105. Янушкевич А. С. Ментальные особенности и нарративные стратегии немецких и итальянских травелогов В. А. Жуковского / А. С. Янушкевич // Россия – Италия – Германия: литература путешествий : коллективная монография по материалам Третьей Международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск, 26–28 сентября 2012 г. – Томск, 2013. – С. 18–39.

106. Янушкевич А. С. Н. В. Гоголь в Риме: по материалам дневника и рисунков В. А. Жуковского / А. С. Янушкевич // Образы Италии в русской

словесности : коллективная монография по итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Томск – Новосибирск, 01–07 июня 2009 г. – Томск, 2011. – С. 70–101.

107. Янушкевич А. С. «Прочтение» и изображение мирообраза Рима в русской поэзии 1800–1840-х гг. / А. С. Янушкевич // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2013. – № 5 (25). – С. 98–115.

108. Ясюнас С. В. Типология русско-итальянских культурных связей (Ренессанс – «серебряный век») : дис. … канд. культурологии : 24.00.01 / Ясюнас Сергей Викторович. – М., 2000. – 171 с.

109. Lawrence J. «When Despotism kept genius in chains»: Imagining Tasso's Madness and Imprisonment, 1748–1849 // Studies in Romanticism. – 2011. – Vol. 50, № 3. – P. 475–503.

Литература по философии и творчеству любомудров и близких им авторов

110. Аронсон М. Поэзия С. П. Шевырёва / М. Аронсон // Стихотворения / С. П. Шевырёв ; вступ. статья, ред. и прим. М. Аронсона. – Л., 1939. – С. I–XVII.

111. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 512 с.

112. Бернштейн Д. И. Погодин, Михаил Петрович [Электронный ресурс] Д. И. Бернштейн // Русская литература и фольклор : фундаментальная электронная библиотека. Словари, энциклопедии / Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. – М. : 1962–1978; 1968. – Т. 5 : Мурари – Припев. – Стб. 822. – URL: http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke5/ke5-8221.htm (дата обращения: 20.04.2015).

113. Буслаев Ф. И. Мои досуги: Собранные из периодических изданий мелкие сочинения Фёдора Буслаева : в 2 ч. / Ф. И. Буслаев – М. : В Синод. тип., 1886. – Ч. 2. – 480 с.

114. Вацуро В. Э. В преддверии пушкинской эпохи / В. Э. Вацуро // Арзамас : сборник : в 2 кн. – М., 1994. – Кн. 1 : Мемуарные свидетельства. Накануне «Арзамаса». Арзамасские документы. – С. 5–27.

115. Виролайнен М. Н. Молодой Погодин / М. Н. Виролайнен // Повести. Драма / М. П. Погодин ; сост., вступ. ст. и примеч. М. Н. Виролайнен. – М., 1984. – С. 3–18.

116. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / М. Л. Гаспаров. – М. : Фортуна Лимитед, 2000. – 352 с.

117. Дмитриев А. С. В.-Г. Вакенродер и ранние немецкие романтики / А. С. Дмитриев // Фантазии об искусстве : пер. с нем. / В.-Г. Вакенродер ; вступ. статья А. С. Дмитриева, коммент. Ал. В. Михайлова. – М., 1977. – С. 9–24. – (История эстетики в памятниках и документах).

118. Долгушин Д. В., священник. В. А. Жуковский и И. В. Киреевский: Из истории религиозных исканий русского романтизма / Д. В. Долгушин. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2009. – 352 с. – (Коммуникативные стратегии культуры).

119. Еремеев А. Э. И. В. Киреевский. Литературные и философско-эстетические искания (1820–1830) / А. Э. Еремеев ; лит. ред. Л. Н. Маляренко. – Омск : ОмГПУ, 1996. – 170 с.

120. Иезуитова Р. В. Пути развития романтической повести / Р. В. Иезуитова // Русская повесть XIX в.: история и проблематика жанра / под ред. Б. С. Мейлаха. – Л., 1973. – С. 77–108.

121. Иезуитова Р. В. Светская повесть / Р. В. Иезуитова // Русская повесть XIX в.: история и проблематика жанра / под ред. Б. С. Мейлаха. – Л., 1973. – С. 169–199.

122. Измайлов Н. В. Фантастическая повесть / Р. В. Иезуитова // Русская повесть XIX в.: история и проблематика жанра / под ред. Б. С. Мейлаха. – Л., 1973. – С. 134–168.

123. Каменский З. А. Московский кружок любомудров / З. А. Каменский. – М. : Наука, 1980. – 327 с.

124. Канунова Ф. З. Пушкин в «Московском вестнике»: некоторые проблемы истории / Ф. З. Канунова // Пушкин в XXI веке: вопросы поэтики, онтологии, историцизма : сборник статей к 80-летию профессора Ю. Н. Чумакова / отв. ред. Т. И. Печерская. – Новосибирск, 2003. – С. 59–65.

125. Киселев В. С. Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века / В. С. Киселев ; науч. ред. А. С. Янушкевич. – Томск : Том. гос. ун-т, 2006. – 542 с.

126. Комаров А. И. «Московский вестник» / А. И. Комаров // Очерки по истории русской журналистики и критики : сборник статей ; редкол.: проф. В. Е. Евгеньев-Максимов [и др.]. – Л., 1950–1965; 1950. – Т. 1 : XVIII век и первая половина XIX века. – С. 300–310.

127. Крупчанов Л. М. Н. Ф. Павлов / Л. М. Крупчанов // Сочинения / Н. Ф. Павлов ; сост., авт. послесл. и примеч. Л. М. Крупчанова. – М., 1985. – С. 279–290.

128. Лаппо-Данилевский К. Ю. Шевырёв и Винкельман (статья первая) / К. Ю. Лаппо-Данилевский // Русская литература. – 2002. – № 2. – С. 3–27.

129. Луткова Е. А. Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Луткова Елена Александровна. – Томск, 2008. – 26 с.

130. Маймин Е. А. Дмитрий Веневитинов и его литературное наследие / Е. А. Маймин // Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов. – М., 1980. – С. 403–459.

131. Манн Ю. В. Гоголь. Книга вторая. На вершине: 1835–1845 / Ю.В. Манн. – М. : РГГУ, 2012. – 552 с.

132. Манн Ю. В. Общество любомудрия / Ю. В. Манн // Русская литература и фольклор : фундаментальная электронная библиотека. Словари, энциклопедии / Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. – М. : 1962–1978; 1968. – Т. 5 : Мурари – Припев. – Стб. 374–375. – URL: http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke5/ke5-3742.htm (дата обращения: 20.04.2015).

133. Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы) / Ю. В. Манн. – М. : Искусство, 1969. – 302 с.

134. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – М. : Худож. лит., 1988. – 413 с.

135. Манн Ю. В. Эстетическая эволюция И. Киреевского / Ю. В. Манн // Критика и эстетика / И. В. Киреевский ; сост., вступ. статья и примеч.

Ю. В. Манна. – М., 1979. – С. 7–39. – (История эстетики в памятниках и документах).

136. Медовой М. И. Вечно обязан Риму / М. И. Медовой // Итальянские впечатления / С. П. Шевырёв. – СПб., 2006. – С. 5–37.

137. Медовой М. И. Изобразительное искусство и творчество В. Ф. Одоевского (печ. по изданию в сборнике «Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века». – Л. : Наука, 1988) [Электронный ресурс] / М. И. Медовой // ImWerden : некоммерческая электронная библиотека. – 2007. – 11 с. – URL: http://imwerden.de/pdf/medovoj_iskusstvo_v_tvorchestve_odoevskogo.pdf (дата обращения: 15.09.2016).

138. Моисеев Д., священник. И. В. Киреевский и Д. С. Мережковский о католической мистике (печ. по изданию в Богословско-историческом сборнике Калужской духовной семинарии. «Юбилейный выпуск-2016») [Электронный ресурс] / Д. Моисеев, священник // // Калужская духовная семинария : официальный сайт. – URL: http://kalugads.ru/i-v-kireevskij-i-d-s-merezhkovskij-o-katolicheskoj-mistike (дата обращения: 26.03.2017).

139. Мордовченко Н. И. Веневитинов и поэты-любомудры / Н. И. Мордовченко // История русской литературы : в 10 т. / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). – М.; Л., 1941–1954; 1953. – Т. 6 : Литература 1820–1830-х годов. – С. 448–459.

140. Морозов В. Д. «Московский вестник» и его роль в развитии русской критики / В. Д. Морозов. – Новосибирск : Изд-во Новосиб. ун-та, 1990. – 263 с.

141. Московский вестник [1827–1830] [Электронный ресурс] // Русская литература и фольклор : фундаментальная электронная библиотека. Словари, энциклопедии / Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. – М. : 1962–1978; 1967. – Т. 4 : Лакшин – Мураново. – Стб. 991–992. – URL: http://feb-web.ru/feb/kle/KLE-abc/ke4/ke4-9913.htm (дата обращения: 10.10.2014).

142. Муравьёв В. С. Русский Фауст / В. С. Муравьёв // Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки / В. Ф. Одоевский ; вступ. ст. Вл. Муравьёва. – М., 2007.– С. 5–44. – (Русская классика).

143. Погодин М. П. О «Кавказском пленнике» / М. П. Погодин // Пушкин в прижизненной критике. 1820–1827 : сборник ; сост., подгот. текстов, коммент. В. Э. Вацуро [и др.]; под общ. ред. В. Э. Вацуро, С. А. Фомичева. – СПб., 1996. – С. 131–143. – (Пушкинская премьера).

144. Полиевктов М. А. Погодин Михаил Петрович // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. – СПб., 1890–1907; 1898. – Т. XXIV : Повелительное наклонение – Полярные координаты. – С. 31–33.

145. Попкова Н. А. «Московский вестник». Журнал, издаваемый М. Погодиным. 1827–1830 : указ. содерж. / Н. А. Попкова. – Саратов : Зональная научная библиотека Саратовского университета, 1991. – 112 с.

146. Пятковский А. П. Биографический очерк / А. П. Пятковский // Полное собрание сочинений Д. В. Веневитинова, изданное под редакциею А. П. Пятковского / Д. В. Веневитинов ; сост., ред., вступ. ст. А. П. Пятковского. – СПб., 1862. – С. 1–60.

147. Ратников К. В. Особенности славянофильства и западничества в интерпретации С. П. Шевырёва / К. В. Ратников // Русская литература и журналистика в движении времени. – 2016. – № 2. – С. 46–60.

148. Сайкина Н. В. Московский литературный салон княгини Зинаиды Волконской / Н. В. Сайкина. – М. : Наука, 2005. – 295 с.

149. Сахаров В. И. О жизни и творениях Одоевского (вступ. статья) / В. И. Сахаров // Повести / В. Ф. Одоевский. – М., 1987. – С. 3–32.

150. Смиренский Б. В. Веневитинов, Дмитрий Владимирович [Электронный ресурс] / Б. В. Смиренский // Русская литература и фольклор : фундаментальная электронная библиотека. Словари, энциклопедии / Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. – М. : 1962–1978; 1962. – Т. 1. – URL: http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke1/ke1-9104.htm?cmd=2&istext=1 (дата обращения: 26.10.2014).

151. Трифонов Н. А. Павлов, Николай Филиппович / Н. А. Трифонов // Русская литература и фольклор : фундаментальная электронная библиотека. Словари, энциклопедии / Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. / гл. ред.

А. А. Сурков. – М. : 1962–1978; 1967. – Т. 5 : Мурари – Припев. – Стб. 527–529. – URL: http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke5/ke5-3742.htm (дата обращения: 26.10.2014).

152. Турьян М. А. «Странная моя судьба…» О жизни Владимира Фёдоровича Одоевского / М. А. Турьян. – М. : Книга, 1991. – 398 с.

153. Умбрашко К. Б. М. П. Погодин: Человек. Историк. Публицист / К. Б. Умбрашко. – М. : Российская академия наук; Ин-т российской истории, 1999. – 292 с.

154. Файнштейн М. Ш. Писательницы пушкинской поры (историко-литературные очерки) / М. Ш. Файнштейн. – Л. : Наука, 1989. – 173 с.

155. Федорова О. А. Эстетическое и поэтическое своеобразие философской лирики С.П. Шевырёва: автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Федорова Оксана Александровна. – Абакан, 2010. – 22 с.

156. Фризман Л. Г. Иван Киреевский и его журнал «Европеец» / Л. Г. Фризман // «Европеец», журнал И. В. Киреевского. 1832 ; изд. подгот. Л. Г. Фризман. – М., 1989. – С. 385–479. – (Литературные памятники).

157. Фризман Л. Г. Шевырёв, Степан Петрович [Электронный ресурс] / Л. Г. Фризман // Русская литература и фольклор : фундаментальная электронная библиотека. Словари, энциклопедии / Русская литература и фольклор : фундаментальная электронная библиотека. Словари, энциклопедии / Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. – М. : 1962–1978; 1975. – Т. 8 : Флобер – Яшпал. – Стб. 654—655. – URL: http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke8/ke8-6542.htm (дата обращения: 30.09.2015).

158. Цветкова Н. В. С. П. Шевырев – критик, историк и теоретик литературы (1830-е годы) / Н. В. Цветкова. – Псков : ПГПУ, 2008. – 203 с.

Искусствоведческие источники, литература о живописи

159. Антонова И. А. Паоло Веронезе / И. А. Антонова. – М. : Искусство, 1957. – 58 с.

160. Арт Планета Small Bay : виртуальный художественно-исторический музей [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – [Б. м.], 2004–2017. – URL: http://smallbay.ru/ (дата обращения: 16.10.2017).

161. Белоусова Н. А. Искусство Италии [Электронный ресурс] / Н. А. Белоусова // Арт компания «ПРОМЕТЕЙ.РУС» & ARTPROJEKT.RU : офиц. сайт. Библиотека : Электронные книги по искусству и культуре / Всеобщая история искусств : в 6 т. / редкол. : Б. В. Веймарн [и др.]. – М., 1956–1966; 1963. – Т. 4 : Искусство 17–18 веков. – URL: http://www.artprojekt.ru/library/arthistory4/13.htm (дата обращения: 30.11.2017).

162. Волков Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1965. – 215 с.

163. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – М., 2009–2017. – URL: http://www.arts-museum.ru/ (дата обращения: 03.12.2017).

164. Государственный Эрмитаж [Электрон. ресурс]. – Электрон. дан. – СПб., 1998–2017. – URL: http://www.hermitagemuseum.org/ (дата обращения: 10.12.2017).

165. Государственный Эрмитаж. Итальянская живопись XVII века : каталог коллекции / С. Н. Всеволожская. – СПб. : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2013. – 344 с.

166. Джорджоне «Спящая Венера» (по материалам «Сто великих картин» Н. А. Ионина, издательство «Вече», 2002) [Электронный ресурс] // Музеи Европы. О художниках и картинах / Рассказы о шедеврах. 100 картин : Художники Европы. – URL: http://www.nearyou.ru/100kartin/100karrt_9.html (дата обращения: 01.11.2017).

167. Ипполитов А. В. «Тюрьмы» и власть. Миф Джованни Баттиста Пиранези / А. В. Ипполитов. – СПб. : Арка, 2013. – 368 с.

168. Краткий словарь терминов изобразительного искусства / под ред. Г. Г. Обухова. – М. : Советский художник, 1961. – 192 с.

169. Ламбер Ж. Караваджо / Ж. Ламбер ; подг. к печати Ж. Нере. – М. : АРТ-РОДНИК, 2004. – 96 с.

170. Леонардо да Винчи – биография [Электронный ресурс] // Русская историческая библиотека / Мировое искусство. – URL: http://rushist.com/index.php/world-art/2287-leonardo-da-vinchi-biografiya (дата обращения: 20.10.2017).

171. Махов А. Б. Микеланджело / А. Б. Махов. – М. : Молодая гвардия, 2014. – 598 с. – (Жизнь замечательных людей).

172. Мировое искусство [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – [Б. м.], 2017. – URL: https://mirovoeiskusstvo.ru/ (дата обращения: 29.11.2017).

173. Музеи Мира [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – [Б. м.], 2017. – URL: https://muzei-mira.com/ (дата обращения: 28.11.2017).

174. Описания картин художников [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – [Б. м.], 2017. – URL: http://opisanie-kartin.com (дата обращения: 17.10.2017).

175. Петрочук О. К. Сандро Боттичелли / О. К. Петрочук. – М. : Искусство, 1984. – 224 с. – (Жизнь в искусстве).

176. Помпеи глазами итальянских художников 19 века [Электронный ресурс] // LiveJournal.Ru : сетевое сообщество / Профиль punto_di_vista. – URL: https://punto-di-vista.livejournal.com/75987.html (дата обращения: 02.12.2017).

177. Рафаэль. «Три грации». 1504–1505 [Электронный ресурс] // Русская историческая библиотека / Мировое искусство. – URL: http://rushist.com/index.php/world-art/2304-rafael-tri-gratsii (дата обращения: 08.12.2017).

178. Рафаэль Санти. Фреска «Станца делла Сеньятура». «Парнас» [Электронный ресурс] // LiveInternet.Ru : интернет-портал / Профиль Art_Impress. – URL: http://www.liveinternet.ru/community/geo_club/post118212154 (дата обращения: 15.10.2017).

179. Фролова М. М. Московский художественный класс: создание и основные вехи развития (1833–1843) / М. М. Фролова // Диалог со временем. – 2010. – Вып. 30. – С. 157–182.

180. Шедевры итальянской живописи [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – [Б. м.], 2017. – URL: http://www.artita.ru/ (дата обращения: 29.11.2017).

181. Чамина Н. Ю. О роде Боргезе и истории создания знаменитой галереи в Риме (по изданию: Чамина Н. Ю. Рим. Галерея Боргезе. – М. : Слово/Slovo,

2017. – 447 с.) [Электронный ресурс] / Н. Ю. Чамина // ARTANDHOUSES : интернет-издание / Архив за день: 20.07.2017. – URL: http://art-and-houses.ru/2017/07/20/o-rode-borgeze-i-istorii-sozdaniya-znamenitoj-galerei-v-rime/ (дата обращения: 08.12.2017).

182. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике : пер. с итал. А. Шурбелева / У. Эко. – М. : Corpus, 2014. – 352 с.

183. Allpainters.ru : все художники. Онлайн галерея живописи. Картины классиков и современников [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – М., 2010–2017. – URL: http://allpainters.ru/ (дата обращения: 08.12.2017).

184. Gallerix : онлайн-музей [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – [Б. м.], 2009–2017. – URL: https://gallerix.ru/ (дата обращения: 28.11.2017).

185. The Metropolitan Museum of Art [Electronic recourse]. – Electron. date. – [S. l.], 2000–2017. – URL: https://www.metmuseum.org/ (access date: 10.12.2017).

Справочные источники

186. Античный мир : современный словарь-справочник [Электронный ресурс] / сост. М. И. Умнов. – М. : Олимп, АСТ, 2000. – URL: http://enc-dic.com/ancient_world/Saturn-794.html (дата обращения: 30.09.2015).

187. Ваккенродер Вильгельм Гейнрих // Литературная энциклопедия : в 11 т. – [Б. м.], 1929–1939; 1929. – Т. 2. – Стб. 79–80.

188. Венера Медичи из галереи Уффици [Электронный ресурс] // Художественные галереи мира / Галерея Уффици : история коллекции Уффици. – URL: http://www.worldmuseum.ru/galereya-uffici/istoriya-kollekcii-uffici/venera-medichi-iz-galerei-uffici (дата обращения: 26.10.2014).

189. Википедия : свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – [Б. м.], 2016–2018. – URL: https://ru.wikipedia.org/ (дата обращения: 07.03.2018).

190. Гаспаров М. Л. Сонет / М. Л. Гаспаров // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М., 2001. – Стб. 1008.

191. История всемирной литературы : в 8 т. [Электронный ресурс] / АН СССР ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; гл. ред. Г. П. Бердников. –

М. : Наука, 1983–1994. – URL: http://feb-web.ru/feb/ivl/default.asp?/feb/ivl/vl0.html (дата обращения: 07.06.2016).

192. История Италии [Электронный ресурс] // Википедия : свободная энциклопедия. – URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/История_Италии (дата обращения: 10.10.2014).

193. История русской литературы : в 4 т. [Электронный ресурс] / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) ; гл. ред. Н. И. Пруцков. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1980–1983; 1981. – Т. 2 : От сентиментализма к романтизму и реализму. – URL: http://feb-web.ru/feb/irl/default.asp?/feb/irl/rl0/rl2/rl2.html (дата обращения: 07.06.2016).

194. История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век : в 2 т. / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) ; отв. ред. Ю. Д. Левин. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. – Т. 1 : Проза. – 316 с.

195. Кирсанов Н. Декабрист Фёдор Скарятин и его семья [Электронный ресурс] / Н. Кирсанов // LiveInternet.Ru : интернет-портал. – URL: http://www.liveinternet.ru/users/4000579/post374674253 (дата обращения: 03.09.2017).

196. Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. [Электронный ресурс]. – М. : Сов. энцикл., 1962–1978. – URL: http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp (дата обращения: 07.03.2018).

197. Линтнер В. Италия. История страны : пер. А. Дёмина / В. Линтнер. – М. : Эксмо, 2007. – 384 с.

198. Ожегов С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. – М. : Сов. энциклопедия, 1973. – 846 с.

199. Олива [Электронный ресурс] // Мифологическая энциклопедия / Растения и миф. – URL: http://myfhology.info/planta/oliva.html (дата обращения: 30.11.2017).

200. Помпеи – город, погребённый под пеплом [Электронный ресурс] // LiveJournal.Ru : сетевое сообщество / Профиль galkadan. – URL: https://galkadan.livejournal.com/31516.html (дата обращения: 03.12.2017).

201. Помпеи: шаг за шагом [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – [Б. м.], 2006–2017. – URL: http://pompeii.ru/ (дата обращения: 02.12.2017).

202. Русские писатели. 1800–1917 : биографический словарь : в 7 т. / гл. ред. П. А. Николаев. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1999–2019; 1999. – Т. 4 : М – П. – 704 с.

203. Святая Агнесса (Агния), дева и мученица. Память [Электронный ресурс] // Сибирская католическая газета : издание римско-католической Преображенской епархии в Новосибирске. – 2015. – 21 января. – URL: http://sib-catholic.ru/21-yanvarya-svyataya-agnessa-agniya-deva-i-muchenitsa-pamyat/ (дата обращения: 23.02.2018).

204. Сидорова С. Дмитрий Мережковский. Биография [Электронный ресурс] / С. Сидорова, Л. Сурис // Merezhkovsky.Ru : Мережковский Дмитрий Сергеевич. – URL: http://merezhkovsky.ru/biography/ (дата обращения: 27.03.2017).

205. Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л. Ф. Ильичев. – М. : Советская энциклопедия, 1983. – 839 с.

206. Young G. F. I Medici : Traduzione di G. T. Saltini / G. F. Young. – Milano : Adriano Salani Editore s.u.r.l., 2016. – 789 p.

Приложение А

Таблицы, иллюстрирующие функционирование итальянского текста в творчестве любомудров

Таблица А.1 – Итальянский текст в рецепции «Московского вестника» (на материале «Указателя содержания»)

Автор публикации (если указан)	Название публикации, стр.	Раздел	Номер журнала	Часть	Год	Номер в хронологической росписи
Р….	Яблонь и Лавра (с итал.), 123–124	Изящная словесность. Стихотворения	VI	II	1827	97
–	Валерио (житель Москвы). Стихотворение (итал.), 102	Смесь. Разные известия	IX	III	1827	181
Т. Тассо; пер. С. Е. Раича	Единоборство Арганта с Танкредом. (из шестой песни Освобождённого Иерусалима), 105–110	Изящная словесность. Стихотворения	X	III	1827	183
А. Глаголев	Италианцы. (Отрывок из путешествия по Италии), 319–331	Изящная словесность. Проза	XII	III	1827	212
–	О вновь найденном греко-египетском папирусе, 128	Смесь	XIII	IV	1827	237
Г. А. Ф. Аст; пер. М. П. [Погодина]	О Таците. Из курса филологии, 179–180	Науки. История литературы	XIV	IV	1827	242
–	О Ватиканской библиотеке, 218	Смесь. Разные известия	XIV	IV	1827	249
[В. Ф. Одоевский]	Об искусстве смотреть на художества по правилам Зульцера и Менгса, соч. Ф. Милиции. Пер. с итал. В. Лангера, 408–419	Критика	XVI	IV	1827	273
–	Сицилийские рассуждения Эберта. Т. I, 441–442	Критика. Иностранные книги	XX	V	1827	352
–	Жизнь Цезаря по историческим документам. Соч. Селтля, 442	Критика. Иностранные книги	XX	V	1827	353

Продолжение таблицы А.1

Автор публикации (если указан)	Название публикации, стр.	Раздел	Номер журнала	Часть	Год	Номер в хронологической росписи
Г. А. Ф. Аст; пер. М. П. [Погодина]	Греки и римляне. (Отрывок из курса филологии), 41–48	Науки. История	XXI	VI	1827	370
А. Манзони; пер. С. П. Шевырёва	Отрывок из нового романа. (из Journal des Debats), 178–182	Изящная словесность. Проза	XXII	VI	1827	388
А. Манзони; пер. S	Обручённые, миланская повесть XVII столетия, найденная и изданная А. Манзони. 3 ч. (итал., рус.), 219–227	Критика. Иностранные книги	XXII	VI	1827	393
М. П. [Погодин]	Освобождённый Иерусалим, поэма Т. Тассо, пер. с итал. А. Мерзляковым, 482	Критика. Русские книги	IV	VII	1828	518
Р. Шатобриан; пер. М. П. [Погодина]	Нечто об Освобождённом Иерусалиме (из сочинения Genie de Christianisme), 54–60	Науки. История литературы	V	VIII	1828	534
Овидий; пер. М. П. Погодина	Нарцисс (из Превращений, кн. III), 129–135	Изящная словесность. Стихотворения	VI	VIII	1828	542
Т. Тассо; пер. В. С-ва	Отрывок из первой песни Освобождённого Иерусалима, 362–368	Изящная словесность. Стихотворения	VIII	VIII	1828	580
[И. И. Данилевич]	Взгляд на историю дипломатии, 49–65	Науки. История	IX	IX	1828	601
М. Риччи; пер. Ш.	Лотос. (с итал.), 6–7	Изящная словесность. Стихотворения	XIII	X	1828	666
М. П. [Погодин]	Философия статистики. Соч. М. Джиойи, 83–85	Критика. Иностранные книги	XIII	X	1828	675
Тит Ливий; пер. N. N.	Софонизба (кн. XXX). С латин., 20–27	Изящная словесность. Проза	XXI–XXII	XII	1828	799
В. Орлов	К Венере (из Горация), 201–202	Изящная словесность. Стихотворения	XXIII–XXIV	XII	1828	822
Г. А. Ф. Аст; пер. N. N.	О Виргилиевой Энеиде (из курса филологии), 250–253	Науки. История литературы	XXIII–XXIV	XII	1828	825

Окончание таблицы А.1

Автор публикации (если указан)	Название публикации, стр.	Раздел	Номер журнала	Часть	Год	Номер в хронологической росписи
Овидий; пер. ?	Меркурий и Батт. Из Овидиевых Превращений, 226–228	Изящная словесность. Стихотворения	I	I	1829	889
С. П. Шевырёв	Отрывки из дневника. Прогулка русского путешественника по Помпее в 1829 году, 91–110	Смесь	I	I	1830	961
З. А. Волконская	Отрывки из путевых записок: Итальянский Тироль – Северная Италия – Тоскана – Ниоба, 140–151	Изящная словесность. Проза	II	I	1830	973
С. П. Шевырёв	Отрывки из дневника. Прогулка русского путешественника по Помпее в 1829 году (окон-е), 192–205	Смесь	II	I	1830	977
N. N.	Из частного письма, 206	Смесь	II	I	1830	978
С. А-в [С. Т. Аксаков]	Внучатый племянник, или Остановка дилижанса, комедия в 5 действиях, в прозе (Пикара), пер. А. И. Писарева; Чудные приключения и удивительное морское путешествие Пьетро Дандини, волшебная опера-водевиль в 3-х действиях. Пер. с фран. Ленского, и Разнохарактерный дивертисман. Бенефис г-жи Львовой-Синецкой 16-го января, 325–331	Русский театр	III	I	1830	997

Таблица А.2 – Хронология лирики С. П. Шевырёва, содержащей итальянские темы, образы и мотивы[1]

Стихотворение	Год написания и/или публикации, издание	Период творчества Шевырёва	Примечания
«Портреты живописцев»	1826, опубл. в переводе книги немецкого романтика В.-Г. Ваккенродера	Ранний период творчества (до поездок в Италию). Любомудрие	Перевод книги «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного» был сделан Шевырёвым совместно с В. П. Титовым и Н. А. Мельгуновым. В стихотворении важны образы Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонаротти и Рафаэля
«<Из В.-Г. Ваккенродера>» («О Цецилия святая!»)	[1825–1826], не опубликовано	Ранний период творчества (до поездок в Италию). Любомудрие	Перевод стихотворения из повести В.-Г. Ваккенродера «Музыкальная жизнь художника Иосифа Берлингера». В центре – образ католической святой, покровительницы церковной музыки (см. анализ в разделе о лирике Шевырёва)
«Четыре века (Из Шиллера)»	1827, опубл. в «Московском вестнике»	Ранний период творчества (до поездок в Италию). Любомудрие	Перевод стихотворения Шиллера «Die vier Weltalter». Содержит образы из римской мифологии
«Лотос (с италианского)»	1828, опубл. в «Московском вестнике»	Ранний период творчества (до поездок в Италию). Любомудрие	Перевод стихотворения Миньято Риччи – друга З. А. Волконской, певца, переводчика русских поэтов на итальянский (таблица А.1, раздел о «Московском вестнике»)
«К непригожей матери»	[1829], опубл. в «Телескопе» (1831)	Первая поездка в Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	Написано на о. Искья. Характерная для Шевырёва антитеза: Россия в образе *«непригожей матери»*, которой остаётся верен лирический герой, и Италия – *«полуизмученно-прелестная»* чужеземная *«красавица»*, способная похвастаться лишь *«гробами»* вместо *«живого племени»*

[1] При составлении использованы примечания М. Аронсона к собранию стихотворений С. П. Шевырёва (см. Список использованных источников и литературы).

Продолжение таблицы А.2

Стихотворение	Год написания и/или публикации, издание	Период творчества Шевырёва	Примечания
«Тибр (Песня)»	[1829], опубл. в «Московском вестнике» (1830)	Первая поездка в Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	Написано предположительно в Риме. Ценностная оппозиция «Россия – Италия» (Волга – Тибр) усложняется: *«тесный, мутный»* Тибр, в отличие от Волги, может гордиться *«свободой»*. Образный строй напоминает стихотворение «Ода Горация последняя»
«Храм Пестума»	[1829], опубл. в «Московском вестнике» (1830)	Первая поездка в Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	Посвящено храму Нептуна в Пестуме (окрестности Салерно), где Шевырёв побывал с З. А. Волконской. Идея человеческого творения, сохранившегося в вечности (близко стихотворениям «К Риму», «Форум» и др.)
«К Риму»	[1829], опубл. в «Московском вестнике» (1830)	Первая поездка в Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	См. анализ стихотворения в работе
«Стансы Риму»	[1829], опубл. в «Телескопе» (1831)	Первая поездка в Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	См. анализ стихотворения в работе. Характерны отклики на текст в России: послание Трилунного «Рим (К Шевырёву)» и пародия Н. Полевого (под псевдонимом Картофелина) «Рим»
«Стены Рима»	[Рубеж 1829–1830], опубл. в «Московском вестнике» (1830)	Первая поездка в Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	Образы, мотивы и смыслы отсылают к стихотворениям «Стансы Риму», «К Риму», «Храм Пестума» и др.
«<Педантам-изыскателям>»	[1830], опубл. в альманахе «Сиротка» (1831)	Первая поездка в Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	Написано в Риме. Ироническое размышление о том, как живой материал уничтожается мёртвым, схоластическим знанием. Рим фигурирует как метонимия для античного искусства и истории
«В альбом…»	1830, опубл. в украинском литературном сборнике «Молодик» (1843)	Первая поездка В Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	Написано в Риме – вероятно, в альбом З. А. Волконской (в центре – образ прекрасных *«дочерей»* России, в рыцарском *«рабстве»* у которых оказывается Рим)

Продолжение таблицы А.2

Стихотворение	Год написания и/или публикации, издание	Период творчества Шевырёва	Примечания
«К Фебу»	[1830], опубл. в альманахе «Северные цветы» (1831)	Первая поездка в Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	Написано в Риме. В размышлении о творчестве используются образы римской мифологии
«Чтение Данта»	[1830], опубл. в альманахе «Северные цветы» (1831)	Первая поездка в Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	Написано в Риме. Посвящено Данте Алигьери, поэзию которого Шевырёв изучал и переводил
«Тройство»	[1830], опубл. в альманахе «Северные цветы» (1831)	Первая поездка в Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	Написано в Риме. Посвящено Гомеру, Данте и Шекспиру, которых Шевырёв считал «тремя главными поэтами Европы»
«Широкко»	[1830], опубл. в альманахе «Северные цветы» (1831)	Первая поездка в Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	Написано в Риме. Стихотворение представляет собой итальянский пейзаж, схожий со словесными зарисовками из путевых дневников. Заглавие – вариант названия средиземноморского ветра сирокко
«Италии»	1830, опубл. в «Московском наблюдателе» (1835)	Первая поездка в Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	См. анализ стихотворения в работе. Италия как прекрасная «чужбина» вновь противопоставляется «матери»-России
«Послание к А. С. Пушкину»	1830, опубл. в альманахе «Денница» (1831)	Первая поездка в Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	Написано в Риме (что эксплицируется автором: *«в древний Рим отозвалась твоя / Гармония…»*). См. анализ стихотворения в работе
«[Пушкину]»	[1830], опубл. в «Литературной газете» (1830)	Первая поездка в Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	Написано в Риме. В отличие от «Послания…», это прямая эпиграмма на Пушкина (или, скорее, ответный выпад: «*Вменяешь в грех ты мне мой тёмный стих…*»). С образом «чистого» пушкинского стиха иронически соотносится вода, а для собственной поэзии Шевырёв выбирает образ Алеатико (сорт итальянского винограда и вино из него)

Продолжение таблицы А.2

Стихотворение	Год написания и/или публикации, издание	Период творчества Шевырёва	Примечания
«Русский соловей в Риме (В альбом А. М. В-ой)»	[1830], опубл. в альманахе «Альциона» (1832)	Первая поездка в Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	Написано, вероятно, в альбом М. А. Власовой – родственницы З. А. Волконской, жившей в Риме вместе с ней.
«Не в славу нам, не к чести невских жён…»	[1830], не опубликовано	Первая поездка в Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	Написано в Риме. Вероятно, это эпиграмма на С. Г. Волконскую, с которой Шевырёв конфликтовал. Эксплицированы время и пространство написания (*«Средь смуглых лиц гордясь недужной краской, / Танцуешь ты малёванною маской, / Предупредив зараней карнавал»*)
«Камень Данта (В альбом В. Д. П.)»	[1831], опубл. в альманахе «Альциона» (1833)	Первая поездка в Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	Написано в Риме, вероятно, в альбом В. Д. Прибылевской. Образ внешне неприметного камня Данте, за которым стоит огромное культурное содержание, соотносится с образом Терезы Гвиччиоли – возлюбленной Байрона, с которой Шевырёв познакомился в Италии (*«В ней полюбил не цвет, не красоту, / Но грешную Байронову мечту»*)
«Сонет (итальянским размером)»	[1831], опубл. в альманахе «Альциона» (1832)	Первая поездка в Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	См. анализ стихотворения в работе
«Седьмая песня «Освобождённого Иерусалима» Торквато Тассо»	[1830–1831], опубл. в «Телескопе» (1831)	Первая поездка в Италию. Зрелая лирика. Начальный период славянофильства	Перевод сделан в Риме и опубликован в сопровождении «Рассуждения о возможности ввести италианскую октаву в русское стихосложение». Сравнительный анализ оригинала и перевода отрывка песни см. в работе и таблице А.3
«К Г<оголю> (при поднесении ему от друзей нарисованной сценической маски в Риме, в день его рожденья)»	[1839], опубл. в «Москвитянине» (1842)	Вторая поездка в Италию. Поздняя лирика. Славянофильство	См. анализ в работе. Зимой 1839 г. Шевырёв побывал на римском карнавале вместе с Гоголем

Окончание таблицы А.2

Стихотворение	Год написания и/или публикации, издание	Период творчества Шевырёва	Примечания
«Мадонна»	1840, опубл. в «Отечественных записках»	Вторая поездка в Италию. Поздняя лирика. Славянофильство	Написано в Риме. См. анализ стихотворения в работе
«Романс Теклы (из Пикколомини)»	1856, не опубликовано	Между второй и третьей поездками в Италию. Поздняя лирика. Славянофильство	Перевод отрывка из трагедии Шиллера «Die Piccolomini» (в переводе П. И. Вейнберга – «Пикколомини»), где фигурируют персонажи-итальянцы
«К Италии»	[1859], опубл. посмертно, П. В. Шейном в «Русской старине» (1886)	Последняя поездка в Италию. Поздняя лирика. Славянофильство	См. анализ стихотворения в работе. Текст посвящён итальянской войне за независимость и кампании Гарибальди
«Специя»	1861, не опубликовано	Последняя поездка в Италию. Поздняя лирика. Славянофильство	Написано в Специи, где Шевырёв пробыл всё лето 1861 г., затем совершив поездку в Геную и Турин. Стихотворение является натурфилософской пейзажной зарисовкой (*«бесконечность моря»* и *«бесконечность неба»* соотносятся с божественной и человеческой мыслью)
«Покинув дом и в нём заботы…»	[1861], не опубликовано	Последняя поездка в Италию. Поздняя лирика. Славянофильство	Дополняется ряд стихотворений, в которых лирический герой, наслаждаясь Италией, с болью вспоминает о России (море напоминает ему *«вкус наших слёз»*)
«19 февраля»	[1861], последние три строфы опубл. в «Воспоминаниях о С. П. Шевырёве» М. П. Погодина (Журнал Министерства народного просвещения, 1868)	Последняя поездка в Италию. Поздняя лирика. Славянофильство	См. анализ стихотворения в работе. Написано, вероятно, во Флоренции. Как и следующий текст, оно является откликом Шевырёва на отмену крепостного права в России (19 февраля 1862 г.)
«Отклик»	1861, опубл. в «Воспоминаниях о С. П. Шевырёве» М. П. Погодина (Журнал Министерства народного просвещения, 1869)	Последняя поездка в Италию. Поздняя лирика. Славянофильство	См. анализ стихотворения в работе. Написано во Флоренции

Таблица А.3 – Сопоставление перевода «Освобождённого Иерусалима» Торквато Тассо, сделанного С. П. Шевырёвым, с оригиналом и подстрочником[1]

Оригинал	Подстрочник	Перевод Шевырёва
117. L’acqua in un tempo, il vento e la tempesta Negli occhi ai Franchi impetuosa fere: E l’improvvisa violenza arresta Con un terror quasi fatal le schiere. La minor parte di esse accolta resta (Che veder non le puote) alle bandiere. Ma Clorinda, che quindi alquanto e lunge, Prende opportuno il tempo, e il destrier punge.	117. Дождь в миг, ветер и буря В глаза франков неистово поражают, И внезапная ярость сковывает Ряды почти гибельным ужасом. Меньшая их часть остаётся вместе (Та, которую не разглядеть) возле знамён. Но Клоринда, что уже немного дальше, Не теряет времени и погоняет коня.	117. Ливень, ветер, гроза одним порывом В очи франкам неистовые бьют: Объятые нежданной бури дивом, Стали войска – и дале не текут. Немногие лишь, верные призывам Своих вождей, от стягов не бегут. Клоринда издали всё это зрела И к ним с копьем вовремя подоспела.
118. Ella gridava ai suoi: “Per noi combatte, Compagni, il cielo, e la giustizia aita: Dall’ira sua le facce nostre intatte Sono, e non la destra indi impedita: E nella forte solo irato ei batte Della nemica gente impaurita, E la scote dell’arme, e della luce La priva: andianne pur, che il fato e duce”.	118. Она кричала своим: «За нас бьётся, Товарищи, небо, и справедливость [нам] помогает: Его гневом наши лица не тронуты, И потому десница свободна: И в чело лишь разгневанная [буря] бьёт Испуганным врагам, И [?] оружия, и света Лишённым: идёмте же, ибо судьба – вождь».	118. Кричит своим: «Небо за нас сражается, Товарищи! Рука его видна, – И грозный гнев лиц наших не касается, Десница мощная рубить вольна: В чело врагам лишь буря ударяется, И их душа уж страхом смятена, Доспехи вихрь обил – и в очи дождь, Вперед, друзья, вперед! Судьба нам вождь!»

[1] Рассматривается отрывок VII песни поэмы. Текст оригинала приводится по изданию: Tasso T. La Gerusalemme Liberata; Per cura di G. A. Scartazzini. Leipzig : F.A. Brockhaus, 1871. 411 p. (Biblioteca d’autori italiani; T. XII). Подстрочный перевод выполнен автором работы.

Окончание таблицы А.3

Оригинал	Подстрочник	Перевод Шевырёва
119. Cosi spinge le genti, e recivendo Sol nelle spalle l’impeto d’inferno, Urta I Francesi con assalto orrendo, E i vani colpi lor si prende a scherno. Ed in quel tempo Argante anco volgendo Fa de’ gia vincitori aspro governo: E quei, lasciando il campo, a tutto corso, Volgono al ferro, alle procelle il dorso.	119. Так она побуждает людей и, принимая Только на свои плечи натиск ада, Атакует французов с ужасным напором И напрасные их удары принимает с насмешкой. И в это время Аргант снова возвращается И уже победителями сурово управляет, И они, покинув поле, все бегом Устремляются к оружию, к несчастным в тыл.	119. Так воздвигает полчища – и, бремя Напора адского плечьми приемля, Натиснула на крестоносно племя, Ударам праздным их почти не внемля. Аргант ворочается в то же время И губит их, победу зло отъемля, И верных полк рассыпан по полям – Дает хребет и бурям и мечам.