

## КОНЦЕПТ «ИТАЛЬЯНСКОЕ» В ПЕРЦЕПЦИИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Анализируется воплощение концепта «итальянский» в художественных и литературно-критических работах Ф.М. Достоевского. Выявляется особая связь образа Италии с инфернальным началом в художественных текстах Достоевского. Реконструируется отношение писателя к итальянской опере и степень ее возможного влияния на художественные произведения. Понятие «римский» отделяется от понятия «итальянский» в связи со своей религиозно-политической характеристикой.

**Ключевые слова:** Достоевский; Италия; Рим; инфернальное начало; музыка; Петербург.

Мировая тенденция к формированию единого и глобального культурного пространства обосновывает необходимость исследования межкультурных взаимоотношений. Русско-итальянские связи в этом контексте приобретают особую значимость не только ввиду своей богатейшей истории, но и потому, что являют собой образец крайне продуктивных для обеих сторон отношений. Актуальность данной темы подтверждает и большое количество работ как отечественных, так и зарубежных ученых, прежде всего в области культурологии и литературоведения, среди которых особенно можно выделить исследования Л.М. Коваль [1], З.М. Потаповой [2], Э. Ло Гатто (Ettore Lo Gatto) [3]. В них подробно разработан вопрос о русско-итальянских культурных взаимодействиях в самом общем отношении. Особый интерес в рамках настоящего исследования представляют работы более узкого характера, затрагивающие функционирование конкретных локальных текстов в творчестве русских писателей. Это работы Н.Е. Меднис [4], О.Б. Лебедевой [5], Р. Джулиани [6] и др., а также сборники, вышедшие по итогам международных научных конференций Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия» в 2009 и 2011 гг. «Образы Италии в русской словесности» [7, 8]. В данных исследованиях ключевым вопросом для рассмотрения становятся проблема взаимодействия русского культурного сознания с иноментальной реальностью и ее влияния на художественный мир того или иного русского писателя.

Италия представляет собой уникальный культурный феномен, в том числе и в силу особенностей ее государственного устройства. Как единая политическая общность Италия возникла лишь во второй половине XIX в. в ходе революционного процесса во главе с Джузеппе Гарибальди, до этого же на Апеннинском полуострове существовали автономные политические образования вокруг таких городов, как Венеция, Флоренция, Рим, Неаполь. Кроме того, сильнейшее влияние на сознание русской интеллигенции оказывало античное прошлое, связанное с историей Древнего Рима и его богатейшим культурным наследием.

Думается, указанный факт во многом повлиял на формирование особой миссии Италии в мире в целом, о которой рассуждает Н.А. Бердяев в небольшом очерке «Чувство Италии» [9]. Автор указывает на то, что Италия – страна, где творческий дух возоблада над всеми остальными человеческими стремлениями и выразился именно на итальянской земле наиболее полно

и свободно. В связи с этим Бердяев отмечает, что именно для русского сознания Италия обретает особую ценность и притягательность, в первую очередь потому, что оно непрестанно ощущает свою различность с итальянским мирозерцанием. «Мы любим в итальянцах дар переживания радости жизни, которого мы, русские, почти лишены. Мы – тяжелые, всегда ощущающие бремя жизни и мировую ответственность, любим легкость итальянцев. Мы – люди севера, любим близость итальянцев к солнцу. Так тяжела была наша история и так труден характер нашей расы, что мы почти не знаем свободной игры творческих сил человека. И нас пленяет в итальянском народе этот избыток свободных творческих сил», – пишет автор [9].

«Исключительная эстетичность» итальянской души, о которой говорит Бердяев, в невероятной полноте воплотилась в эпохе Возрождения, настоящем культурном взрыве, оказавшем сильнейшее влияние на другие европейские страны. Особое место занимает своеобразный предшественник Возрождения, творчество которого уже нельзя отнести всецело к эстетике Средних веков – поэт Данте Алигьери. И.Н. Голенищев-Кутузов [10], М.П. Алексеев [11] и А.А. Асоян [12] пишут о его удивительном успехе у русской публики, проявившем себя, как только в XVIII в. появились первые переводы «Божественной комедии» на русский язык.

Исследование восприятия русскими классиками творчества Данте является, пожалуй, одним из наиболее разработанных вопросов русско-итальянских компаративистских исследований, в рамках которого особо можно выделить работы, посвященные темам «Пушкин и Данте», «Гоголь и Данте», «Ахматова и Данте» [13–15]. Все эти исследования характеризуются значительным объемом, фундаментальным подходом и в основном охватывают большую часть творческого наследия того или иного писателя.

Именно к данному направлению обширной темы «Достоевский и Италия» относится наибольшее количество исследований, которые чаще всего представляют собой небольшие статьи, посвященные определенному вопросу. Это работы Е.И. Волковой [16], Т.А. Касаткиной [17], В.К. Кантора [18], Е.А. Акелькиной [19], А. Тоичкиной [20]. Кроме того, необходимо отметить масштабное исследование Н.Е. Меднис «Венеция в русской литературе», где отдельная глава посвящена пребыванию Достоевского в Венеции [21], а также статью М.И. Брусовани и Р.Г. Галь-

периной «Заграничные путешествия Ф.М. Достоевского 1862 и 1863 гг.» [22].

Русский писатель трижды посещал Италию, дольше всего он находился во Флоренции с женой Анной Григорьевной в 1868 г. Большая часть непосредственных впечатлений Достоевского о его путешествии, конечно, обнаруживается в письмах, для которых, однако, характерна некая скупость в описании переживаний и размышлений, связанных с Италией. В связи с этим фактом актуализируется значимость рассмотрения не только свидетельств писателя, выраженных в эпистолярном жанре, но всего корпуса его текстов. В данном контексте понимание Италии концентрируется в особом концепте, в который, кроме непосредственных впечатлений, включаются размышления и представления писателя о данном феномене. Перцепция тогда представляется определенным типом восприятия, представленным совокупностью высказанных суждений, сквозных мотивов в художественных произведениях и даже детских впечатлений.

При рассмотрении темы «Достоевский и Италия» представляется важным проанализировать не только моменты непосредственной встречи писателя с иноментальной реальностью, но и понять, какие феномены и явления в его сознании связывались с этой реальностью. То есть необходимо реконструировать в возможной степени семантическую ячейку «Италия и итальянское» в сознании писателя, чтобы актуализировать концепты, группирующиеся в его текстах вокруг данной семантической ячейки и имеющие отношение к «итальянскому» как феномену культурной реальности. Основным материалом для такого анализа может послужить полный корпус художественных и критических текстов писателя, при этом художественные тексты стоит выделить дополнительно, поскольку в их пространстве автор в известной степени отделяется от собственного «я», передавая слово героям.

Письма Достоевского, отправленные из Италии и повествующие о жизни писателя за границей, представляется необходимым исследовать отдельно, поскольку в них есть определенная нацеленность на конкретного адресата и зачастую отсутствует некоторое объективное отстранение от объекта описания. Данная же работа предполагает исследование текстов Достоевского на предмет присутствия в них основных семантических единиц, тем или иным образом относящихся к ячейке значений, связанных с темой «Италия». Это, в первую очередь, такие понятия, как «итальянский», «Италия», «римский», «итальянец». Статистический словарь языка писателя дает ясно понять, что данные лексические единицы выходят далеко за пределы писем, отправленных из Италии, и распространяются на весь массив писательского наследия Достоевского, включая художественные произведения и критику.

Впервые эпитет «итальянский» встречается в первом произведении 1-го тома Полного собрания сочинений писателя, романе «Бедные люди», и относится к литературному произведению некоего литератора Ратазьева, сочинения которого переписывает герой романа Макар Девушкин. Данное сочинение имеет заглавие

«Итальянские страсти», вызывает настоящий восторг Девушкина, и герой включает следующий отрывок, несомненно, наиболее репрезентативный, в письмо к Вареньке: «...Владимир вздрогнул, и страсти бешено заклокотали в нем, и кровь вскипела... – Графиня, – вскричал он, – графиня! Знаете ли вы, как ужасна эта страсть, как беспредельно это безумие? Нет, мои мечты меня не обманывали! Я люблю, люблю восторженно, бешено, безумно! Вся кровь твоего мужа не зальет бешеного, kloчущего восторга души моей! Ничтожные препятствия не остановят всеразрывающего, адского огня, бороздящего мою истомленную грудь. О Зинаида, Зинаида!...» [23. Т. 1. С. 52].

В приведенном отрывке явно прочитывается ироническая тональность, важно отметить при этом, что роман «Бедные люди» полностью составляют письма двух героев, следовательно, фигура повествователя как таковая в его пространстве отсутствует. Это дает основания полагать, что источником иронии является автор, сам Достоевский, поскольку простосердечный Девушкин выражает явную симпатию к опусу Ратазьева. Герой с восхищением говорит о литературных собраниях, где зачитывались произведения Ратазьева, и участником которых он стал, но самым сильным, в его представлении, аргументом, говорящим о неподдельной ценности вышеописанных сочинений, является цена, которую устанавливает для них автор. «Вот хоть бы и Ратазьев, – как берет! Что ему лист написать? Да он в иной день и по пяти писывал, а по триста рублей, говорит, за лист берет. Там анекдотец какой-нибудь или из любопытного что-нибудь – пятьсот, дай не дай, хоть тресни, да дай!» [Там же. С. 51].

По авторскому разумению, сочинения Ратазьева не имеют отношения к настоящей художественной литературе. И примечательно, что произведение его озаглавлено «Итальянские страсти», хотя герои его вовсе не итальянцы, и действие, очевидно, происходит в России. Следовательно, тот особенный, сильнейший тип сентиментального переживания, который испытывают герои, есть именно итальянский, выраженный в крайней степени.

Однако, несмотря на ироническую тональность, в отрывке удивителен эпитет, которым герой описывает свое душевное состояние, он говорит, что его «истомленную грудь», бороздит «всеразрывающий адский огонь». Очевидно, что любовная страсть, истязаящая душу до последнего предела, ассоциируется в сознании человека с адским горением. И в то же время такая страсть называется именно итальянской, а никакой другой. Насколько возможно судить по приведенному Девушкиным отрывку, его героев скорее можно соотнести с носителями обывательского сознания. И если некоторое суждение проникло на уровень обывательского обихода, следовательно, оно уже давно закрепилось в коллективном сознании, формируя стереотип.

Заданная инфернальная тематика получает продолжение, уже не в ироническом ключе, в повести «Двойник». Следующий отрывок из текста повести представляет интерес с точки зрения заявленной темы: «Какая-то затерянная собачонка, вся мокрая и

издрогшая, увязалась за господином Голядкиным и тоже бежала около него бочком, торопливо, поджав хвост и уши, по временам робко и понатливно на него поглядывая. Какая-то далекая, давно уж забытая идея, – воспоминание о каком-то давно случившемся обстоятельстве, – пришла теперь ему в голову, стучала, словно молоточком, в его голове, досаждала ему, не отвязываясь прочь от него. “Эх, эта скверная собачонка!” – шептал господин Голядкин, сам не понимая себя. Наконец, он увидел своего незнакомца на повороте в Итальянскую улицу. Только теперь незнакомец уже шел не навстречу ему, а в ту же самую сторону, как и он, и тоже бежал, несколько шагов впереди» [23. Т. 1. С. 142].

В данном отрывке определение «итальянский» возникает в связи с названием улицы – Итальянская. Такая номинация, конечно, не была установлена Достоевским, но в его правах было использовать указание на данную улицу или не включать его в текст повести. Однако Итальянская улица возникает в один из переломных, трагичных и мистических моментов повествования, когда господин Голядкин встречает своего двойника. Следует заметить, что Достоевский известен как автор, удивительно топографически точный в своих художественных текстах, поэтому поворот Голядкина на Итальянскую улицу нельзя назвать случайностью.

Название улице было присвоено в 1739 г. по находящемуся недалеко Итальянскому дворцу, построенному по образу итальянских увеселительных домов. То есть ее номинация имела непосредственное соотношение с культурой Италии. Особое значение этот факт приобретает в контексте уже обозначенной в связи с романом «Бедные люди» темы. Итальянская улица образует перекресток с Шестилавочной – улицей, на которой находился дом господина Голядкина. Перекресток имеет в культуре совершенно определенное символическое значение как место, где могут являться потусторонние силы и происходить мистические события, поэтому появление двойника на перекрестке вполне закономерно. В данном же контексте важно, что двойник является Голядкину именно на перекрестке Шестилавочной и Итальянской. Кроме того, образ мокрой собачонки, увязавшей за господином Голядкиным, и появившийся в этот же момент двойник ассоциируются с фигурой Мефистофеля у Гете, который явился Фаусту в обличье черного пуделя.

Образ двойника в повести имеет определенную соотнесенность с инфернальным пространством, которая явным образом прослеживается в деталях повествования, что снова дает основание включить в один ассоциативно-семантический ряд образ Италии и инфернальное начало. Это, на первый взгляд, противоречивое соотношение имеет специфическое отношение именно к представлениям Достоевского об Италии.

В черновых набросках к переработке повести «Двойник», которую задумывал Достоевский, предполагалось, что Голядкин в новом варианте повести будет обвинен в том, что он Гарибальди, в результате интриг вероломного двойника. Голядкин же будет

«справляться о Гарибальди» в разных министерствах [23. Т. 1. С. 436]. Идея эта явно соотносится с произведением Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего», где чиновник Поприщин вообразил себя испанским королем и справлялся об «испанских делах». Этот же сюжет о чиновнике-Гарибальди будет звучать в фельетоне «Петербургские сновидения в стихах и прозе» Достоевского [Там же. Т. 19. С. 67–85].

Далее Италия напоминает о себе на первых же страницах повести «Неточка Незванова». Героиня начинает рассказ о своем отчине Ефимове, который свел особую дружбу со скрипачом итальянцем. Именно это знакомство становится роковым для Ефимова, поскольку, как он сам выразится, итальянец окажется сущим дьяволом.

«Теперь я и за себя отвечать не могу: уж вы лучше, сударь, оставьте меня. Это всё с тех пор, как тот дьявол побратался со мною...

– Кто? – спросил помещик.

– А вот, что издох как собака, от которой свет отступился, итальянец.

– Это он тебя, Егорушка, играть выучил?

– Да! Многому он меня научил на мою погибель. Лучшее б мне никогда его не видеть.

– Разве и он был мастер на скрипке, Егорушка?

– Нет, он сам мало знал, а учил хорошо. Я сам выучился; он только показывал, – и легче, чтоб у меня рука отсохла, чем эта наука. Я теперь сам не знаю, чего хочу. Вот спросите, сударь: “Егорка! чего ты хочешь? всё могу тебе дать”, – а я, сударь, ведь ни слова вам в ответ не скажу, затем что сам не знаю, чего хочу. Нет, уж вы лучше, сударь, оставьте меня, в другой раз говорю. Уж я что-нибудь такое над собой сделаю, чтоб меня куда-нибудь подальше спровадили, да и дело с концом!» [Там же. Т. 2. С. 147].

Очевидна в приведенном отрывке семантика образа дьявола, с которым человек входит в особые отношения, заключает сделку, а взамен получает что-либо, недоступное остальным людям. В данном случае герой приобретает невиданное доселе умение играть на скрипке и сам инструмент, принадлежащий ранее итальянцу. Таинственная кончина его также вызывает определенные ассоциации, особенно если иметь в виду то, что именно после смерти итальянца начались перипетии в судьбе Ефимова.

В целом же в повести формируется некий собирательный романтический образ музыканта, для которого искусство становится способом выражения дисгармоничности мира и страданий собственной души. И еще одним звеном в этом образе, вместе с Ефимовым и итальянским капельмейстером, становится скрипач С-ц. Есть основания полагать, что образ его навеян выступлениями Уле Булля и Эрнста в начале 1840-х гг., которые сильнейшим образом впечатлили Достоевского. Кроме того, образ гениального скрипача соотносится с личностью Никколо Паганини, известнейшего итальянского музыканта. И не только фигура С-ца дает основания для сопоставления с Паганини, но и образ итальянского капельмейстера, прочно связанный с дьявольской символикой. А.А. Гозенпуд в книге «Достоевский и музыка» заме-

чает, что существует определенное соотношение между описанием игры С-ца, которую видит Неточка, и образом Паганини в произведении Гейне «Флорентийские ночи» [24. С. 44–45].

Известно, что личность Никколо Паганини и тайна его гениальной игры были окружены множеством легенд, которые сам Паганини охотно поддерживал. Его необычная внешность: мертвенно бледная кожа, впалые глазницы, невероятно длинные пальцы и худощавая фигура, только распаляли слухи о том, что гениальный талант скрипача имеет нечеловеческое происхождение. Очевидно, что Достоевскому, интересовавшемуся музыкой, было известно имя Паганини, и он поддержал романтизированный миф об итальянском музыканте в повести «Неточка Незванова», придав образу скрипача С-ца и капельмейстеру-итальянцу черты Паганини.

Далее в тексте повести мотив, связанный с музыкальным творчеством, возникает снова в контексте итальянской темы. Однако он уже не имеет той мистическо-инфернальной коннотации, которая была связана с фигурой скрипача итальянца. Именно итальянская мелодия пробуждает в героине дар пения, избавляет от прежнего стеснения, так намечается ее дальнейшая судьба, связанная с музыкальным творчеством: «Однажды вечером, перед сумерками, я рассеянно читала книгу в кабинете Александры Михайловны. Она сидела за фортепьяно, импровизируя на тему одного любимейшего ею мотива итальянской музыки. Когда она перешла наконец в чистую мелодию арии, я, увлекшись музыкою, которая проникла мне в сердце, начала робко, вполголоса, напевать этот мотив про себя. Скоро увлекшись совсем, я встала с места и подошла к фортепьяно; Александра Михайловна, как бы угадав меня, перешла в аккомпанемент и с любовью следила за каждой нотой моего голоса. Казалось, она была поражена богатством его» [23. Т. 2. С. 237].

Музыкальная тема в повести развивается: для Неточки решено нанять учителя пения, «известнейшего и наилучшего», и он оказывается итальянцем: «На другой же день к нам приехал итальянец Д., выслушал меня, повторил мнение Б., своего приятеля, но тут же объявил, что мне будет гораздо более пользы ходить учиться к нему, вместе с другими его ученицами, <...> и с этих пор я ровно по три раза в неделю отправлялась по утрам, в восемь часов, в сопровождении служанки в консерваторию» [Там же. С. 238]. Так возникает своеобразный параллелизм судеб Неточки и ее отчима Ефимова, который тоже постигал тайны музыкального искусства через учителя итальянца. В случае Неточки же, мистический подтекст отсутствует, и сама героиня, в отличие от Ефимова, не ощущает губительности своего дара.

Одним из важнейших аспектов взаимодействия Достоевского с культурой Италии явилась музыка, что ярче всего проявляется в его ранних произведениях, особенно показательны в этом отношении повести «Неточка Незванова» и «Белые ночи». В этих произведениях отразились переживания молодого Достоевского, связанные с частым посещением итальянской оперы, дружескими музыкальными вечерами и даже детскими впечатлениями.

А.А. Гозенпуд в книге «Достоевский и музыка» отмечает: «Одно из немногих развлечений детей лекаря Московской больницы для бедных Михаила Достоевского заключалось в посещении гуляний на праздниках “под Новинским”. <...> В балаганах разыгрывались пантомимы с участием традиционных персонажей итальянской комедии масок...» [24. С. 6–7]. И если учесть, что посещение таких балаганных представлений было чуть ли не единственным развлечением для маленького Федора, то, думается, сильным было и впечатление, оставленное им в душе будущего писателя.

Более осознанный характер имело пристрастие Достоевского к итальянской опере в начале 1840-х гг. В эти годы среди слушателей оперы сформировались две оппозиционные партии, каждая из которых отдавала предпочтение и поддерживала одну из солисток: Джули-Борси или же Фреццолини. Достоевский, несомненно, принадлежал к партии Борси, исполнение которой ему импонировало в гораздо большей степени. Газетные фельетоны тех лет хранят упоминания о соперничестве двух партий. И сам Достоевский, несмотря на собственную приверженность Борси, включает в повесть «Чужая жена и муж под кроватью» иронический комментарий о поклонниках Борси и Фреццолини: «Нужно заметить, что в то время процветали две партии и каждая стояла за свою примадонну. Одни назывались \*\*\*зисты, другие \*\*\*нисты. Обе партии до того любили музыку, что капельдинеры наконец решительно стали опасаться какого-нибудь очень решительного проявления любви ко всему прекрасному и высокому, совмещавшемуся в двух примадоннах» [23. Т. 2. С. 62]. Есть основания полагать, что Достоевский тогда был вхож и за кулисы, был осведомлен о причинах отмены некоторых спектаклей.

Однако в 1845–1847 гг. интерес к итальянской опере в петербургском обществе начинает спадать. Достоевский так пишет в «Петербургской летописи» 1847 г.: «Петербург встает зевая, зевая исполняет обязанности, зевая отходит ко сну. Но всего более зевает он в своих маскарадах и в опере. Опера между тем у нас в совершенстве. Голоса дивных певцов до того звучны и чисты, что уже начинают приятно отзываться по всему пространному государству нашему, по всем городам, городкам, весям и селам. Уже всякий познал, что в Петербурге есть опера, и всякий завидует. А между тем Петербург все-таки немножко скучает, и под конец зимы опера ему становится также скучна, как... ну, как например последний зимний концерт» [Там же. Т. 18. С. 21]. Так писатель иронически развенчивает петербургскую и собственную оперную итальяноманию.

Далее встречаем отсылку к Италии в произведении «Маленький герой», на первый взгляд представляющуюся незначительной: «М-ме М была тоже очень хороша собой, но в красоте ее было что-то особенное, резко отделявшее ее от толпы хорошеньких женщин; было что-то в лице ее, что тотчас же неотразимо влекло к себе все симпатии, или, лучше сказать, что пробуждало благородную, возвышенную симпатию в

том, кто встречал ее. Есть такие счастливые лица. Возле нее всякому становилось как-то лучше, как-то свободнее, как-то теплее, и, однако ж, ее грустные большие глаза, полные огня и силы, смотрели робко и беспокойно, будто под ежеминутным страхом чего-то враждебного и грозного, и эта странная робость таким унынием покрывала подчас ее тихие, кроткие черты, напоминавшие светлые лица итальянских мадонн, что, смотря на нее, самому становилось скоро так же грустно, как за собственную, как за родную печаль» [23. Т. 2. С. 273].

Примечательно, что герой-повествователь сравнивает лицо прекрасной женщины именно с итальянским изображением Мадонны и говорит о нем во множественном числе. Именно итальянская Мадонна удивительным образом связана одновременно с земным и небесным. В католической культуре вообще больше приняты скульптурные изображения святых и Девы Марии, что, несомненно, придает им больший объем, трехмерность, реалистичность, а значит, и приближенность к земному миру. Возможно, именно поэтому у итальянского народа складываются особые отношения со своими святыми, они непременно устанавливают с ними в действительном смысле дружеские отношения. Этим стремлением можно объяснить и характерную особенность итальянских городов: на их улицах, в стенах домов расположены многочисленные скульптурные изображения Девы Марии, их может заметить любой путешественник по Италии. Конечно, они не могли ускользнуть от внимательного взора Достоевского, он не единожды мог созерцать те самые «светлые лица итальянских мадонн». Однако произведение «Маленький герой» было написано Достоевским во время заключения в Петропавловской крепости в 1849 г., а опубликовано в 1857, т.е. он писал о лицах итальянских мадонн, еще не увидев их воочию. Посещение Италии было для Достоевского заветной мечтой еще с юношеских лет, и, возможно, что некоторые итальянские реалии были известны ему еще до непосредственной встречи с ними.

Далее, вплоть до 18-го тома собрания сочинений Достоевского, Италия и итальянское непосредственно в текстах писателя возникают в связи с отсылками к итальянской опере, присутствуют единичные случаи упоминания итальянской архитектуры и живописи. Значительно чаще в указанных сочинениях встречается понятие «римский», и стоит отметить, что в целом по корпусу текстов Достоевского лексема «римский» используется 128 раз, из них 100 – в критике [25. С. 135]. В сравнении с тем, что слово «итальянский» употребляется всего 33 раза, цифра представляется достаточно значительной [Там же. С. 350].

Подавляющее число употреблений понятия «римский» можно разделить на две основные группы: использование его в контексте древнеримской истории и культуры или же в контексте рассуждений Достоевского или его героев о католичестве, папстве, при этом второй тип употребления является наиболее частотным. Именно этим объясняется столь выраженное внимание Достоевского к понятию «римский», которое, насколько можно судить по текстам и статисти-

ческим данным, связывалось в его сознании исключительно с религиозно-политическими вопросами. Неоднозначное отношение писателя к институту папской власти и католической религии в целом порождает частотность звучания понятий, связанных с данной проблематикой.

Другой общественно-политической темой, непосредственно связанной с Италией и широко представленной в критических текстах Достоевского, стал процесс объединения Италии и деятельность Джузеппе Гарибальди. Итальянские события этого периода подробно освещались в русской публицистике, и Достоевский тоже откликнулся на происходящее в своих критических заметках и так комментирует союз нового единого итальянского государства с Германией и Австрией: «Расставшись навеки с колоссальной римской идеей всемирного владычества папы, унаследованной прямо от идеи всемирного владычества древнего Рима, итальянцы смотрят теперь хотя и безмерно уменьшенным взглядом на судьбы свои, но зато позитивно и материально и, несмотря на прозаичность занятия, неуклонно хлопочут устроить свое будущее мещанское счастье под знаменем Италии, соединенной во единое конституционное королевство. Очень может быть, что они избрали благую часть. Тут всё зависит от народного гения и во сколько он сам ценит и сознает себя» [23. Т. 21. С. 192–193].

В приведенном отрывке возникает важнейшее понятие «римской идеи», которое довольно отчетливо сформулировано в критических заметках Достоевского и заключается в мысли о тяготении папской власти с центром в Риме к всемирному владычеству. Согласно Достоевскому, она произрастает из идеи всемирного господства Древнего Рима и подразумевает прежде всего светскую власть. В случае же папского владычества в руках главы католической церкви сосредотачиваются и светская, и религиозная власть, что, по мысли Достоевского, недопустимо для духовного лица.

Думается, Италия и итальянский народ в глазах Достоевского и, возможно, не только его, представляла особый феномен, выделялась некоторым образом из остальных европейских государств. Папское владычество Рима делает Италию центром западного христианства, что подразумевает огромную власть, сосредоточенную в рамках одного небольшого государства. Отношение же Достоевского к католичеству в целом и к институту папства в частности было сложным, его нельзя назвать положительным. Возможно, поэтому Достоевский был так заинтересован фигурой Джузеппе Гарибальди, который стремился объединить раздробленную Италию, что, несомненно, повлияло бы на власть римского папы, поскольку после присоединения Рима к Итальянскому королевству в 1870 г. светская власть папы перестала существовать. Лишь в 1929 г. по Латеранскому соглашению была восстановлена светская власть папы над ограниченным районом Рима и создано государство Ватикан. В целом же вопрос отношения Достоевского к католичеству и папству представляется слишком обширным для осмысления в контексте данной работы, поэтому остановимся на уже сделанных замечаниях.

При дальнейшем исследовании текстов Достоевского, в материалах «Дневника писателя» за 1873 г., в заметке «Маленькие картинки» Италия обнаруживает себя в интереснейшем противопоставлении с Петербургом. Писатель, анализируя архитектурный облик Санкт-Петербурга, замечает: «Архитектура всего Петербурга чрезвычайно характеристична и оригинальна и всегда поражала меня, — именно тем, что выражает всю его бесхарактерность и безличность за всё время существования» [23. Т. 21. С. 106].

Каждый город является не только и столько географическим объектом, сколько репрезентантом культуры, он несет в себе основные значения и смыслы, присущие определенной национально-культурной парадигме. Ю.М. Лотман в статье «Символика Петербурга и проблемы семиотики города» утверждает, что «город — это сложный семиотический механизм, генератор культуры», но может выполнять эту функцию только потому, что представляет собой сложную систему взаимодействия текстов и кодов, «разноуровневых и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням» [26. С. 13]. При этом очевидно, что неперменным фактором действующей семиотической системы, которой и является город, становится наличие истории. И город, созданный «вдруг», согласно лишь человеческой воле, подчиненный единому плану, не может существовать. Но именно таким и был замысел Петербурга.

Это подтверждается и словами Достоевского о Петербурге: «...в архитектурном смысле он отражение всех архитектур в мире, всех периодов и мод; всё постепенно заимствовано и всё по-своему перековеркано. В этих зданиях, как по книге, прочтете все наплывы всех идей и идеек, правильно или внезапно залетавших к нам из Европы и постепенно нас одолевавших и полонивших» [23. Т. 21. С. 106–107]. И все же неоценимый вклад в создание архитектурного облика новой столицы внесли именно итальянские архитекторы, в их творчестве воплощался не только артистический талант, но и многовековая традиция. Это делает Петербург действительно причастным к европейской и в первую очередь итальянской культуре, но в то же время, по словам Достоевского, архитектура его не выглядит органично, поскольку возникла одновременно и была заимствована. Это позволяет говорить о некоторой театральности внешнего облика Петербурга, поскольку здания на берегах Невы напоминают скорее величественные декорации.

И часто эти декорации были именно итальянскими: «Вот потом дома, или почти дворцы, иных наших дворянских фамилий, но гораздо позднейшего времени. Это уж на манер иных итальянских палаццо <...>. Но там, в венецианских или римских палаццо, отжили или еще отживают жизнь свою целые поколения древних фамилий, одно за другим, в течение столетий. У нас же поставили наши палаццы всего только в

прошлое царствование, но тоже, кажется, с претензией на столетия <...>. Мне очень грустно будет, если когда-нибудь на этих палаццах прочту вывеску трактира с увеселительным садом или французского отеля для приезжающих» [23. Т. 21. С. 107].

Однако ни в коем случае нельзя утверждать, что Достоевский считал Петербург городом бесхарактерным, безличным, напротив, писатель утверждает, что разнохарактерность архитектуры города свидетельствует «о единстве мысли и единстве движения <...>». Это здание в расстреллевском вкусе напоминает екатерининский век, это, в греческом и римском стиле, — позднейшее время, но всё вместе напоминает историю европейской жизни Петербурга и целой России. И до сих пор Петербург в пыли и в мусоре; он еще создается, делается; будущее его еще в идее; но идея эта принадлежит Петру I, она воплощается, растет и укореняется с каждым днем не в одном петербургском болоте, но во всей России, которая вся живет одним Петербургом» [24. С. 28]. Достоевский рассматривает многочисленные вторжения иноментальной культуры в пространство Петербурга как нечто, что составляет его сущность и отражает определенный этап его истории, составляющий и часть истории всей России.

Так постепенно выстраивается противопоставление Петербурга и Италии, которое прослеживается в том числе и внутри самого пространства Петербурга, поскольку в нем сосуществуют одновременно приметы итальянской и русской культуры.

Последовательный анализ художественных и критических текстов Достоевского позволяет говорить о том, что концепт «итальянское» в его сознании удивительным образом связывался с инфернальной семантикой. Италия, которая для многих русских писателей была образом рая на земле, для Достоевского представляла скорее некоторое мистическое пространство, в котором все стремится к крайней точке бытия и выходит за границу обыденных человеческих представлений и возможностей. Характерно, что контексты, репрезентирующие образ Италии в художественных произведениях, источником своим имеют в основном внутреннюю повествовательную логику того или иного текста, а не точку зрения какого-либо из героев, а значит, наиболее приближены к авторской позиции, и инфернальность образа Италии произрастает из непосредственного суждения Достоевского о ней. Примечательно, что указанная инфернальная символика формируется в ранних произведениях писателя, т.е. задолго до путешествия в Италию и последующего флорентийского «заточения», которое Достоевский сравнивал с сибирской каторгой. Сопротивопоставление Петербурга и Италии возникает закономерно в связи с самой сущностью города на Неве и его уникальной способностью к порождению фантастических ситуаций.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Коваль Л.М. Русско-итальянские общественные связи: Россия. Италия. Книга. М.: Наука, 1981. 109 с.
2. Потапова З.М. Русско-итальянские литературные связи. Вторая половина XIX в. М.: Наука, 1973. 288 с.
3. Lo Gatto. E. Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi. Roma: Editori riuniti, 1971. 332 p.
4. Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск: Изд-во ННПУ, 2003. 169 с.

5. Лебедева О.Б. Образы Неаполя в творческом сознании А.С. Пушкина // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2010. № 10.
6. 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.
7. Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв. : сб. ст. / Томский государственный университет; под ред. О.Б. Лебедевой, Н.Е. Меднис. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2009. 560 с., [15] с.: ил.
8. Образы Италии в русской словесности: По итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия», Томск – Новосибирск, 1–7 июня 2009 / ред. О.Б. Лебедева, Т.И. Печерская. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2011. 664 с.
9. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. М. : Искусство, 1994. 541. Т. 1. [2] с.
10. Голищев-Кутузов И.Н. Творчество Данте и мировая культура / Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М. : Наука, 1971. 550. [1] с.: ил.
11. Алексеев М.П. Первое знакомство с Данте в России // От классицизма к романтизму: Из истории международных связей русской литературы. Л. : Наука, 1970. С. 16–22.
12. Асоян А.А. Данте и русская литература. Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1989. 171 с.
13. Вацура В.Э. Пушкинская пора. СПб. : Академ. проект, 2000. С. 235–253.
14. Лотман Ю.М. К проблеме «Данте и Пушкин» // Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л. : Наука, 1980. С. 90–91.
15. Хлодовский Р.И. Анна Ахматова и Данте // Тайны ремесла: Ахматовские чтения. М. : Наследие, 1992. Вып. 2. С. 75–92.
16. Волкова Е.И. Русский Дант (Ад и Рай в художественном мире Ф.М. Достоевского) // Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. М. : Изд-во МГУ, 2002. № 2. С. 40–47.
17. Касаткина Т.А. Рай и ад в произведениях Ф.М. Достоевского 1860-х гг. // Достоевский и современность. Материалы XX Международных Старорусских чтений 2005 года. Великий Новгород: [б. и.], 2006. С. 191–213.
18. Кантор В.А. Инферно: две ипостаси («Отец Горио» и «Преступление и наказание») // Гефтер. М. : [б. и.], 2014. № 17. С. 1–32.
19. Акелькина Е.А. Данте и Достоевский (Рецепция дантовского опыта организации повествования в «Божественной комедии» при создании «Записок из мертвого дома») // Вестник Омского университета : Изд-во Омского ун-та, 2012. № 2 (64). С. 394–399.
20. Тоичкина А. Поэтика символа в «Божественной комедии» Данте и в «Записках из Мертвого дома» Достоевского // Достоевский и мировая культура. № 30 (1). М. : [б. и.], 2013. С. 83–108.
21. Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск : Изд-во Новосиб. ун-та, 1999. 391 с.
22. Брусовани М.И., Гольперина Р.Г. Заграничные путешествия Ф.М. Достоевского 1862 и 1863 гг. // Достоевский: материалы и исследования. Л. : Наука, 1988. Т. 8. С. 272–292.
23. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1971–1985.
24. Гозенпуд А.А. Достоевский и музыка. Л. : Музыка, 1971. С. 44–45.
25. Статистический словарь языка Достоевского / Рос. акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова. М. : Языки славянской культуры, 2003. 880 с.
26. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Избранные статьи : в 3 т. Таллин : Александра, 1992. Т. 2. С. 9–21.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 21 апреля 2016 г.

# THE CONCEPT “ITALIAN” IN THE PERCEPTION OF F.M. DOSTOEVSKY

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*, 2016, 408, 20–27.

DOI: 10.17223/15617793/408/3

**Kurgan Marina G.** Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: marina\_sunrise@mail.ru

**Keywords:** Dostoevsky; Italy; Rome; infernal origin; music; St. Petersburg.

The global trend towards the formation of a unified cultural space justifies the need to study intercultural relations. Russian-Italian ties in this context have a particular significance not only because of their rich history, but also because it is an example of an extremely productive relationship for both parties. Italy is a unique cultural phenomenon, and the ancient past, associated with the history of ancient Rome and its rich cultural heritage, probably had the strongest influence on the consciousness of the Russian intelligentsia. This fact largely influenced the formation of the special mission of Italy in the whole world, of which Berdyaev argues in his short essay “The Sense of Italy”. The author points out that Italy is a country where the creative spirit prevailed over all other human aspirations and expressed itself on the Italian soil more fully and freely. In this regard, Berdyaev notes that Italy had a special value and appeal for the Russian consciousness. A special place in the culture of Italy belongs to a kind of a precursor of the Renaissance, whose work can not be attributed entirely to the aesthetics of the Middle Ages: the poet Dante Alighieri. The study of the Russian classics’ perception of Dante’s creativity is perhaps one of the most developed issues of the Russian-Italian comparative studies. This area of the broad topic “Dostoevsky and Italy” includes the greatest number of studies, which often are small articles on a particular issue. F.M. Dostoevsky visited Italy three times, the longest visit was to Florence with his wife Anna Grigorievna in 1868. Most of Dostoevsky’s immediate impressions of his journey are found in the letters which, however, are short in the description of feelings and thoughts related to Italy. In connection with this fact the value of the consideration of not only the writer’s evidence expressed in the epistolary genre, but also of the entire body of his texts increases. When considering the topic “Dostoevsky and Italy”, it is necessary to reconstruct the semantic cell “Italy and the Italian” in the perception of Dostoevsky. The material for this analysis can be the artistic and critical texts of Dostoevsky. For the first time the epithet “Italian” is found in the novel *Poor People* and refers to an essay of a certain writer Ratazyaev. This essay has the title “Italian Passions” although its characters are not Italians and the action is obviously taking place in Russia. Consequently, the strongest type of sentimental feelings that the characters are experiencing is called “Italian”, expressed in an extreme degree. The essay has a surprising epithet which describes the hero’s state of mind, he said that his “worn out chest” is crisscrossed with the “all-disruptive hellfire”. It is obvious that the passion of love that tortures the soul is associated in the mind with the infernal combustion. At the same time such a passion is called Italian and no other. This infernal theme continues not in an ironic way in the story *The Double* where the definition “Italian” arises in connection with the name “Italian Street” at one of the crucial, tragic and mysterious narrative moments when Mr. Golyadkin meets his double. The image of the double in the story has a certain correlation with the infernal space, which again allows associating the image of Italy and the infernal beginning. Next, Italy reminds of itself in the first few pages of the story *Netochka Nezvanova*. The heroine begins the story of her stepfather Efimov who had a special friendship with an Italian violinist. This acquaintance becomes fatal for Efimov because, as he put it himself, the Italian is a real devil. In general, the story forms a collective image of a romantic musician whose art becomes a way of expressing the disharmony of the world and the suffering of his soul. The image of the brilliant violinist S-ts

refers to Niccolò Paganini, the famous Italian musician. One of the most important aspects of Dostoevsky's interaction with the culture of Italy was music, which is most evident in his early works that reflect the experiences of young Dostoevsky associated with frequent visits to the Italian Opera, friendly musical nights and even childhood impressions. The further study of Dostoevsky's texts in *A Writer's Diary* for 1873 shows the most interesting contrast of Italy and St. Petersburg. The successive analysis of the artistic and critical texts of Dostoevsky suggests that the concept "Italian" in his mind is wonderfully connected with the infernal semantics.

## REFERENCES

1. Koval', L.M. (1981) *Russko-ital'yanskije obshchestvennyye svyazi: Rossiya. Italiya. Kniga* [Russian-Italian public relations: Russia. Italy. Book]. Moscow: Nauka.
2. Potapova, Z.M. (1973) *Russko-ital'yanskije literaturnye svyazi. Vtoraya polovina XIX v.* [Russian-Italian literary connections. The second half of the 19th century]. Moscow: Nauka.
3. Lo Gatto, E. (1971) *Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi* [Russians in Italy. From the 17th century to the present]. Rome: Editori riuniti.
4. Mednis, N.E. (2003) *Sverkhsteksty v russkoy literature* [Supratexts in Russian literature]. Novosibirsk: Izd-vo NNRU.
5. Lebedeva, O.B. (2010) The Image of Naples in A.S. Pushkin's creative consciousness. Article I. Political concept of Pushkin's Neapolitana: "No te v Neapole shajjat...". *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 4(12). pp. 65–85. (In Russian).
6. Giuliani, R. (2009) *Rim v zhizni i tvorchestve Gogolya, ili Poteryannyi ray: Materialy i issledovaniya* [Rome in the life and work of Gogol, or Paradise Lost: Materials and research]. Translated from Italian by A. Yampol'skaya. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
7. Lebedeva, O.B. & Mednis, N.E. (eds) (2009) *Obrazy Italii v russkoy slovesnosti XVIII–XX vv.* [Images of Italy in the Russian literature of the 18th–20th centuries]. Tomsk: Tomsk State University.
8. Lebedeva, O.B. & Pecherskaya, T.I. (eds) (2011) *Obrazy Italii v russkoy slovesnosti* [Images of Italy in Russian literature]. Tomsk: Tomsk State University.
9. Berdyayev, N.A. (1994) *Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva: v 2 t.* [The philosophy of creativity, culture and art: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Iskustvo.
10. Golenishchev-Kutuzov, I.N. (1971) *Tvorchestvo Dante i mirovaya kul'tura* [Works of Dante and World Culture]. Moscow: Nauka.
11. Alekseev, M.P. (1970) Pervoe znakovstvo s Dante v Rossii [The first acquaintance with Dante in Russia]. In: Alekseev, M.P. (ed.) *Ot klassitsizma k romantizmu: Iz istorii mezhdunarodnykh svyazey russkoy literatury* [From Classicism to Romanticism: From the history of international relations of Russian literature]. Leningrad: Nauka.
12. Asoyan, A.A. (1989) *Dante i russkaya literatura* [Dante and Russian literature]. Sverdlovsk: Ural State University.
13. Vatsuro, V.E. (2000) *Pushkinskaya pora* [Pushkin's time]. St. Petersburg: Akadem. proekt.
14. Lotman, Yu.M. (1980) K probleme "Dante i Pushkin" [On the problem of Dante and Pushkin]. In: Alekseev, M.P. (ed.) *Vremennik Pushkinskoy komissii* [Annals of Pushkin Commission]. Leningrad: Nauka.
15. Khlodovskiy, R.I. (1992) Anna Akhmatova i Dante [Anna Akhmatova and Dante]. In: Koroleva, N.V. & Kovalenko, S.A. (eds) *Tayny remesla: Akhmatovskie chteniya* [Secrets of the Craft: Akhmatova Readings]. Vol. 2. Moscow: Nasledie.
16. Volkova, E.I. (2002) Russkiy Dant (Ad i Ray v khudozhestvennom mire F.M. Dostoevskogo) [Russian Dante (Hell and Paradise in the art world of F.M. Dostoevsky)]. *Vestnik MGU. Ser. 19. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*. 2. pp. 40–47.
17. Kasatkina, T.A. (2006) [Heaven and hell in the works of F.M. Dostoevsky in the 1860s.]. *Dostoevskiy i sovremennost'* [Dostoevsky and modernity]. Proceedings of the XX International of the Old Russian Readings of 2005. Veliky Novgorod. pp. 191–213. (In Russian).
18. Kantor, V.A. (2014) Inferno: dve ipostasi ("Otets Gorio" i "Prestuplenie i nakazanie") [Inferno: two hypostases ("Father Goriot" and "Crime and Punishment")]. *Gefter*. 17. pp. 1–32.
19. Akel'kina, E.A. (2012) Dante and Dostoevsky (reception of Dante's experience of the organization of the narration in The Divine Comedy in the creation of The House of the Dead). *Vestnik Omskogo universiteta – Herald of Omsk University*. 2 (64). pp. 394–399. (In Russian).
20. Toichkina, A. (2013) Poetika simvola v "Bozhestvennoy komedii" Dante i v "Zapiskakh iz Mertvogo doma" Dostoevskogo [Poetics of symbols in The Divine Comedy by Dante in The House of the Dead by Dostoevsky]. *Dostoevskiy i mirovaya kul'tura*. 30 (1). pp. 83–108.
21. Mednis, N.E. (1999) *Venetsiya v russkoy literature* [Venice in Russian literature]. Novosibirsk: Novosibirsk State University.
22. Brusovani, M.I. (1988) *Zagranichnye puteshestviya F.M. Dostoevskogo 1862 i 1863 gg.* [Overseas travel of F.M. Dostoevsky in 1862 and 1863]. In: Fridlender, G.M. (ed.) *Dostoevskiy: materialy i issledovaniya* [Dostoevsky: materials and research]. Vol. 8. Leningrad: Nauka.
23. Dostoevsky, F.M. (1971–1985) *Poln. sobr. soch.: v 30 t.* [Complete Works: in 30 vols]. Leningrad: Nauka.
24. Gozenpud, A.A. (1971) *Dostoevskiy i muzyka* [Dostoevsky and music]. Leningrad: Muzyka.
25. RAS Vinogradov Institute of the Russian Language. (2003) *Statisticheskiy slovar' yazyka Dostoevskogo* [Statistical Dictionary of Dostoevsky]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
26. Lotman, Yu.M. (1992) Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda [Symbols of St. Petersburg and the problem of the city semiotics]. In: Lotman, Yu.M. *Izbrannye stat'i: v 3 t.* [Selected Articles: in 3 vols]. Vol. 2. Tallin: Aleksandra.

Received: 21 April 2016