В.С. Киселев, Ю.Е. Пушкарева

НЕМЕЦКИЕ ИСТОЧНИКИ ИТАЛЬЯНСКОГО ТЕКСТА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЮБОМУДРОВ: В.-Г. ВАКЕНРОДЕР И В.Ф. ОДОЕВСКИЙ

Статья посвящена проблеме влияния эстетических этюдов В.-Г. Вакенродера на осмысление В.Ф. Одоевским итальянского искусства и культуры. Материалом анализа являются как статьи последнего, так и его художественная проза («Виченцио и Цецилия», «Русские ночи» и др.). Показано, как мотивы и образы Вакенродера преобразуются в поэтике Одоевского, сохраняя реминисцентную связь с первоисточником. Делается вывод о посреднической роли немецкого романтика для формирования «итальянского текста» Любомудров.

Ключевые слова: русский романтизм; немецкий романтизм; итальянский текст; Любомудры.

Проблему диалога культур в творческом наследии Любомудров, как и более узкий ее аспект – итальянский текст, целесообразно рассматривать, опираясь на процессы рецепции и переосмысления. И в философии, и в художественной словесности Любомудры ориентировались на западноевропейскую традицию (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 «Серapiоновых 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 (М.А. Турьян, П.Н. Сакулин, 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 в. – о вымышленном Иозефе Берглингере у Вакенродера и о реальном Себастьяне Бахе у Одоевского). Соответственно, на наш взгляд, необходимы анализ этой рецепции и вычленение ее специфики, что позволит особо рассмотреть и специфику итальянского текста, воспринятого через посредничество немецкого автора.

Вакенродер состоял в кружке молодых литераторов, философов и ученых, который сложился вокруг братьев Шлегелей; помимо него, их дом посещали Тик, Шеллинг, молодой Гёте [1. С. 10]. Этот кружок и изданный им в 1797 г. первый номер журнала «Атенеи» 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 йенских романтиков познание мира – это прежде всего самопознание. Тайны универсума сокрыты в глубинах духовного мира отдельной личности» [Там же. С. 14]. Подобное «познание-самопознание» мыслилось романтиками неразрывным с преобразующей ролью творчества как личностного самостроительства, что обусловило ключевую роль эстетики, постижения искусства. Неслучайно в наследии Вакенродера основное место занимают тексты об искусстве; оно – центр его концепции мироздания, в том числе 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.

Отметим эти категории, значимые в рецепции текстов Вакенродера русскими романтиками – Любомуд-

рами и, в частности, их лидером В.Ф. Одоевским. Во-первых, и для Вакенродера и йенцев, 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 живет в вечном стремлении к высокой реальности, томится по ней (характерно, что категорию романтического *томления по идеалу* исследователи используют применительно к самому Вакенродеру [1. С. 15]), однако не находит воплощенный идеал 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 ждет гения в эпоху филистерства, далекую 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 все 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»* (этюда «О двух удивительных языках и их таинственной силе») [1. С. 68]. Также Одоевский не встраивает искусство в один смысловой ряд с верой, и иногда они, напротив, вступают в открытый конфликт: религиозность Виченцио приводит к его психологическому «распадению», приверженность Баха к гармоничной церковной музыке – к запоздалому осознанию своего одиночества и разрыва с реальной жизнью (в том числе любовью). 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: «Искусство не мыслится... вне связи с религией вообще и католицизмом в частности <...> Вакенродер преклоняется перед средневековым искусством, не разобщенным, а связанным с религией» [1].

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. [3. С. 109–110]) образ Богородицы 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 [1. С. 31]. 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-четвертых, с ремесленничеством в текстах Вакенродера и Любомудров связан бесплодный анализ, а с вдохновением и, соответственно, истинным творчеством – синтез. Идеалом становится синтез искусств (живописи, музыки, поэзии) и порождение ими новых духовных смыслов, способных нравственно преобразить человечество (можно вспомнить не только прозу Одоевского, но и философские размышления Вакенродера: тексты «Скульптура, живопись и музыка», «Письма к графине NN»). Еще шире и значимее для Любомудров проблема синтеза искусства с наукой, т.е. 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). Рафаэль он рассматривает как художника-«интуитивиста», который не отравляет свои шедевры чрезмерной рефлексией и бесплодным анализом, а творит, повинувшись целостному божественному дару; например, в этюде «Ученик и Рафаэль» Вакенродер открыто отождествляет попытки рационального анализа красоты с «ремесленным» подходом к искусству, над которым иронизирует.

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. Неслучайно 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 (профессиональное музыковедение; преклонение перед немецкой церковной музыкой – Бахом, Бетховеном, Генделем; интерес к опере), уже рассмотренную исследователями (М.А. Турьян, М.И. Медовым, П.Н. Сакулиным 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 К.П. 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 (с их точки зрения – в безумца).

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 ручей»* [1. С. 89]); готовность жертвовать «прозаической» жизнью ради искусства (о Доменикино: *«когда брался он за кисть, то... по целым дням оставался прикованным к мольберту»* [Там же. С. 91]); исключительность творческого дара, не зависящего от социальных условностей (*«Джотто... был в юности всего лишь пастухом»* [Там же. С. 92]); наконец, доходящую до аскетизма богобоязненность (о Фра Джованни да Фьезоле: *«Живопись была для него святым упражнением в покаянии»* [Там же. С. 95]). Именно с точки зрения такой утопии Одоевским обычно прочитывается Италия: культурные коды итальянского Ренессанса как единства красоты, любви и духовной свободы заметны в «Себастьяне Бахе» (образ венецианца Франческо, линия Магдалины), «Виченцио и Цецилии» (полотно с изображением римской 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 «Imbroglia»: 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 переключку их творческих сознаний. Если в философии любомудров (их субъективным идеализме, постановке проблемы выработки «языка русской метафизики») очевидно влияние Шеллинга, Фихте и Канта, то в вопросах, связанных с искусством, «архивные юноши» обращались именно к Тику и Вакенродеру. В «Литературной энциклопедии» обозначены несколько аспектов такого обращения: «борьба против классической теории»; «идеализация родной старины», позже легшая в основу «антизападнического» патриотизма русских славянофилов [2]. Просматриваются и другие аспекты, затронутые выше. На наш взгляд, особенно важно, что любомудры (не только Одоевский) воспринимают и переосмысливают романтические представления Вакенродера об Италии как ретроспективной утопии. В определенной мере к книгам Вакенродера, вероятно, восходит их понимание образов Рафаэля, Микеланджело, Данте, Дюрера, а также музыки (что особенно важно для Одоевского). Можно предположить, что этюды Вакенродера наметили уникальную ситуацию взаимодействия итальянского и немецкого текстов в творчестве любомудров. Неслучайно «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...» [5. С. 144]. 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.

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», «Imbroglia». 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 распространенном 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 свое 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 подделку ремесленника» [1. С. 36–37]); 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 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 («Долго боролся Виченцио с новым чувством, <...> как борется страдалец, <...> силою искусства снова воззываемый к мучительной жизни» [6]). С ними же, на наш взгляд, связан сам образ Виченцио – как «отшельника, любителя изящного» (аналог восторженно-го 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 жизне-творческую стратегию. По ходу повествования усиливается рефлексия героя, направленная на разные аспекты бытия: природу красоты как философского феномена («Виченцио не разделял всеобщего восторга и... спрашивал самого себя: в самом ли деле прекрасна картина? Если она прекрасна – то зачем она?» [Там же]); вопрос о разграничении нравственного долга и социальных условий, утративших подлинное содержание (в диалоге с Цецилией герой упрекает ее: «Неужли я могу подумать, что ты... идолопоклонствуешь перед алтарями, которые... людские предрассудки воздвигают и опрокидывают?» [Там же]); наконец – проблему веры в Бога в сочета-

нии с познанием и личностной свободой. Во сне о Венеции и запретной любви к Цецилии-монахини 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 нее (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 как раз 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?» [6]. Характерно противопоставление «немецкого порядка» как мертвой, схоластической рациональности и свободы саморазвития, которая в подтексте, на наш взгляд, приобретает отчетливые «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. Все это позволяет соотнести «Виченцио и Цецилию» с этюдами Вакенродера не только в сюжетно-фабульном аспекте (портрет Цецилии, отсылающий в том числе 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. Обостренная 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. Неслучайно Италия ни разу не обозначена прямо как место действия, не выстраивается вокруг Виченцио как полноценное художественное пространство (даже Венеция в его сне – скорее обобщенный 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 [4]. Оба являются итальянскими художниками и, возможно, вошли в рецепцию Одоевского через посредничество Вакенродера. Однако в таком случае личность Рафаэля резко переосмысливается 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 (хотя в «Хронике художников» возникает ассоциативно близкий ему образ фра Фьезоле – личности «на стыке» живописи и религии). Кроме того, его метания между творчеством и верой (под влиянием проповедей Савонаролы фра Бартоломео сжег собственные работы) отличаются от тех противоречий, которыми Вакенродер наделяет гения-творца: искусство в его душе должно сражаться с прозаической действительностью, а никак 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, воплощающей в произведении искусства и приносящей смертным душевное потрясение. Сложные смыслы, которыми Одоевский наделяет ее образ (проблемы искусства, познания, долга и страсти, рационального и иррационального в человеке), связывают ее скорее с общим идейным спектром «Русских ночей», чем с этюдами Вакенродера. Все это позволяет говорить и о рецепции идей и образов немецкого романтика в «Виченцио и Цецилии», и о полемике с ним.

Образ Мадонны в прозе Одоевского, как мы уже отмечали, не может быть возведен непосредственно к этюдам Вакенродера. Его прочтение в большинстве случаев аллюзивно, осуществляется на уровне подтекста и идей. Так, в повести «Себастьян Бах» чертами Мадонны (чистотой, духовной красотой, женственностью, ярко выраженным материнским началом) наделяется жена Баха, Магдалина [7]. Однако имя героини, ее «чуждое» для Германии итальянское происхождение, сюжет трагической страсти к Франческо и смерти заставляют искать ее культурный прототип скорее в образе Марии Магдалины и возводить мотивы текста к соответствующим сюжетам мировой литературы и живописи (сюжет покаяния грешницы, в том числе собственно евангельский). Единственное произведение, где образ Мадонны прочитан абсолютно в ключе Вакенродера, – новелла «Импровизатор». Главный герой, Киприяно, обращается к изображению Мадонны как к духовному ориентиру, но это уже

не спасает его: после договора с демоническим доктором Сегелиелем восприятие мира начинает распадаться, становится механизированным. В тексте не указано, чьей кисти Мадонна вдохновляла Киприяно, но итальянское происхождение героя и известность работ Рафаэля позволяют предполагать, что подразумевается именно он. Отметим и смысловое, и текстовое сходство образов: порыв к Мадонне как к спасению перекликается с «молитвенным» отношением отшельника Вакенродера к Рафаэлю: «*В ближнем доме находилось изображение Мадонны, к которой прибегал Киприяно в минуты отчаяния, которой гармонический облик успокаивал его страждущую душу*» [7. С. 174]. Борьба тщетности земной жизни с гармонией жизни духа, мотивы света и успокоения сопутствуют итальянской живописи и, в частности, образу Мадонны у обоих авторов.

Еще 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 омертвлению (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 нем нет эксплицитного итальянского текста, ее идейный уровень и поэтика, на наш взгляд, повлияли на произведение Одоевского, в котором итальянский текст играет ключевую роль как антипод тексту немецкому, – на повесть «Себастьян Бах», тоже представляющую собой жизнеописание композитора. Кроме того, рецепция сюжетных ситуаций, персонажей, идеи повести о Берглингере обнаруживаются 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 – подается в ироническом, сниженном колорите, что соответствует романтизму Вакенродера. В повести о Берглингере реальность, окружающая героя, темна и убога, полна болезней (неслу-

чайню его отец – врач), нищеты, греха. В обеих главах (первая посвящена детству и юности Иозефа, вторая – его зрелости, творческому расцвету и смерти) «низкая», темная реальность и высокое, светлое искусство постоянно сопологаются, причем 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 смеялся с толпой и разделил всеобщее убожество?»* [1. С. 102]). 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., – еще и бюргерская, *мещанская*, в негативно-оценочном смысле слова) действительность ограничивает полет 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 неудовлетворенностью, 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»* [1. С. 99]). Напротив, предвкушая наслаждение музыкой, герой всякий раз возрождается духовно: неслучайно нагнетание образов души, крыльев, полета и света, которые в живописных этюдах Вакенродера сопутствуют Рафаэлю (о восприятии церковной музыки Иозефом-ребенком: *«До того как начиналась музыка <...>, ему казалось, что он слышит... беспорядочное гудение... низменной жизни <...>, как на большой ярмарке <...> Он... ожидал первого звучания инструментов и <...> чувствовал, что у его души вдруг выросли... крылья»* [Там же. С. 98–99]). Отметим ассоциации, сопутствующие прозаической действительности: тьма и страдание, пошлость, власть материальной выгоды над духом (неслучайно регулярное введение темы денег, образа ярмарки).

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-отшельнику (*«Но самое отвратительное – это все внешние обстоятельства, в какие запутан художник. Я умолчу об омерзительной зависти <...>, подчинении искусства воле двора»* [Там же. С. 107]). В таком контексте смерть Иозефа прочитывается как освобождение, что, однако, не отменяет скорби рассказчика: после повествования об участии героя он задается 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 <...>?»* [Там же. С. 111]). Финал повести подводит итог ее лейтмотивам – антитезе духа (включаю-

щего 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: *«С изумлением и досадою следовали... за безобразными порывами ослабевшего гения»* [7. С. 152]). Непонятый гений, как и Берглингер Вакенродера, у Одоевского отчуждается от реальности, но она более агрессивна: герои-творцы сталкиваются с притеснением и моральным насилием. Еще 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 *«ишута»*, потешающего сельского помещика [Там же. С. 177].

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 погружается в животный сон, я с отчаянием вспоминаю то время, когда... прелестное существо слетало ко мне из невидимого мира»* [Там же. С. 338]. 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 питье, значимые и в повести Вакенродера: *«окровавленный ростбиф»*, *«несколько бутылок... лафита»*; иронический эпилог: *«мой приятель... зашёл псарную охоту <...>, выиграл несколько тяжёб <...>; у него... румянец во всю щёку и препорядочное брюшко»* [Там же. С. 339]). На наш взгляд, все это соотносится с ироническими 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 отдалиться искусству в той мере, в какой ему это необходимо (как и Иозефу Берглингеру). Так, безумец, представляющий Пиранези, прямо называет себя бессмертным: пока грандиозные замыслы не будут воплощены в постройках (т.е. пока искусство не найдет материального выражения), ему суждено жить и страдать [Там же. С. 78–92]. Слишком большой масштаб дара Пиранези явно переключается 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 нее (например, бедный поэт-импровизатор Киприано мечтает о вполне материальных благах – богатстве и славе). Такая зависимость способна привести к трагедии – смерти дара, «поглощению» бытом (судьбы Киприано и Михаила Платоновича). Не менее трагичен итог, при котором художник на исходе жизни обнаруживает, что в погоне за идеалом упустил нечто ценное, но обретаемое лишь в той самой «низкой» повседневности. К таким выводам приходит Бах, со смертью жены остро осознавший свое одиночество, впервые ощутивший свою музыку не как гармонию, но как трагедию (*«Он всё нашёл в жизни: наслаждение искусством, славу, обожателей – кроме самой жизни <...> Половина души его была мёртвым трупом!»* [7. С. 227–228]). Именно в «Себастьяне Бахе» оценка прозаической действительности усложняется, ее смыслы начинают «мерцать», что для текстов Вакенродера не так характерно.

Вообще в повести «Себастьян 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 еще и в аспекте хронотопа: реальность, окружающая героя-композитора, – бюргерская Германия XVIII в. 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»* [7. С. 198–199]; отметим сопутствующие музыке мотивы полета, «воздушной» природы звуков, а также «глухоты» героя к эмпирической реальности, – все 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»* [1. С. 98] – о Себастьяне, более покорном и терпеливом, но в детстве тоже пережившем драму одиночества: после смерти родителей мальчик остается на руках старшего брата, который так и не становится духовно родным для него человеком: *«Он написал на нотном листочке прелюдию и заставил Себастьяна играть её по несколько часов в день, не показывая ему никакой другой музыки»* [7. С. 195]). Как и Вакенродер, Одоевский иронично использует детали быта – например, в эпизодах обучения героя у органного мастера Банделера, доброго, но

расчетливого и приземленного человека. Банделер не приближается к подлинному искусству, несмотря на опыт и мастерство – подобно «ремесленникам» Франча и Ученику у Вакенродера; Энхен, дочь Банделера, является женским дублером отца и антиподом Магдалины: *«Энхен... умильно поглядывала на Себастьяна <...>, с большим рачением начала крахмалить и выглаживать свои манжеты и... больше времени... проводить на кухне»* [7. С. 204].

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»* [1. С. 101]); у Себастьяна – 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; Себастьян остается 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»* [7. С. 217]. 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 переломной ситуации с Магдалиной он живет 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 все же не в эстетической, а в этической и экзистенциальной сфере: Одоевский сосредотачивается на преображении его души в ситуации любви к жене, Магдалине, и ее утраты.

Введение любовной линии, которая заостряет конфликт искусства и быта, отличает повесть Одоевского от повести Вакенродера. Берглингер, избегающий всего земного, остается свободным и от чувства к женщине, тогда как Бах понимает, что все же любит Магдалину (хотя и далеко не сразу – она долго остается 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, далекого 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 (характерно описание дивного голоса Франческо, который смущает Баха и очаровывает Магдалину: «от этого выражения... благоговение переставало быть целомудренным; духовная, легкокрылая молитва тяжелела» [7. С. 220]). Драма Магдалины выражается именно через музыку: итальянское искусство контрастирует с немецким, несет коннотации хаоса, страсти – в противоположность концепции Вакенродера, вопрошающего: «не на одной ли земле находятся Рим и Германия?» [1. С. 60]. Так, пение Франческо и его типично «венецианский» образ (мотивы карнавала, игры, разрушительной внутренней свободы) заставляют Магдалину вспомнить песни матери-итальянки: происходит пробуждение и национальной, и женской сущности, ранее подавленных социальными нормами. Важна и смена ее музыкальных вкусов: «Брось в огонь все твои фуги, все твои каноны; пиши, бога ради, пиши итальянские канцонетты» [7. С. 223]. В пении как символе абсолютной свободы творчества открывается темное начало (например, старый Албрехт противопоставляет орган человеческому голосу, на котором «лежит ещё печать первого грешного вопля» [Там же. С. 216]). Потеря Магдалины становится первым событием, по-настоящему надломившим Баха; герой осознает, сколь от многого отказался ради искусства. Одоевский делает это этической проблемой, вопросом, остающимся без окончательного ответа.

Именно любовный конфликт, явно связанный с итальянским текстом (Италией как любовью, свободой, стихией жизни и красотой), 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 Берглинггер тоже переживает драму одиночества, неизбежного при закрытости от реального мира. Он не рассматривает «земную», «прозаическую» жизнь как нечто сугубо отрицательное. Пример ее глубины – отношения Иозефа с отцом, честным «человеком дела», который выведен в тексте далеко не в гротесково-иронических тонах, подобно героям-обывателям «Себастьяна Баха». Неслучайно 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 счете) тяги к абсолютной, внеземной красоте.

Также Одоевский, подобно Вакенродеру, рассматривает музыку как высшее и наиболее трансцендентное из искусств, путь к нравственному преобра-

жению человека. В повести о Берглингере мысли о гармонии музыки, ее трансцендентальной роли и «царственном» статусе среди искусств принадлежат либо нарратору-отшельнику, либо самому герою (в его письме), причем эта концепция явно близка автору. Не менее характерны мысли этюда «Чудеса музыки» из «Фантазий об искусстве»: «музыку я считаю самым чудесным из всех этих изобретений (искусств. – Ю.П.), потому что она описывает человеческие чувства сверхчеловеческим языком <...> она говорит на языке, которого мы не знаем <...> обывденной жизни» [1. С. 163]. У Одоевского идея о музыке как уникальном языке прямо высказана в монологах мастера Албрехта, чье 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» [7. С. 213].

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 Себастьян, наоборот, от духовной изоляции гения приходит к человечности, к мысли о том, что искусству нужен адресат, а творцу – любовь и отклик окружающих. Абсолютная погруженность в творчество, по Одоевскому, заманчива и прекрасна (в этом он остается романтиком), но несет 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 еще 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. По нашему мнению, аллюзией на этюды Вакенродера является образ Альпийских гор, возникающий в «Виченцио и Цецилии» (природный фон оттеняет состояние героя – его сосредоточенность, уединение при напряженной жизни духа: «Однообразные снега Альпов соглашались с его померкшим воображением <...> движение холодных равнин отвечало бурям... в пустыне его сердца» [6]). Схожий образ появляется в «Себастьяне Бахе», причем 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» [7. С. 213]). 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 вме-

сте с ними наигрывать их альпийские песни» [1. С. 108–109].

В этюдах Вакенродера Италия редко воплощается в конкретных топосах: она – феномен истории человечества, эстетический идеал, размещенный в прошлом, а также – обитель «великих мужей», гениев. В «Сердечных излияниях...» нарратор-отшельник открыто подчеркивает 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»* [1. С. 77]. 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 ее подлинные черты (например, обобщенный образ *«прекрасных светлых краёв»* из эссе «Тоска по Италии» [Там же. С. 32]). 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 (наиболее показательна в этом смысле новелла «Imbroglione»). 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 непревзойденного искусства, красоты: оперной и церковной музыки (пение Евлалии Грандини в «Imbroglione», Франческо – в «Себастьяне Бахе»), живописи (образы Рафаэля, а также Боттичелли и Да Винчи (в подтексте) в «Русских ночах»; портрет в «Виченцио и Цецилии»; полотна с Мадоннами в «Opere del Cavaliere...» и «Импровизаторе»), скульптуры (образы Микеланджело и Челлини в «Русских ночах»), 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 Св. Петра. Их фантазмагорическое искажение – один из главных мотивов в видениях гения-безумца; для Пиранези важно и величие архитектурного ансамбля в целом, и купол собора работы Микеланджело (*«часто в Риме ночью я приближаюсь к стенам, построенным этим счастливецем Микелем, и слабою рукою ударяю в этот проклятый купол»* [7. С. 96]). Автор использует биографическую черту прототипа: реальный Пиране-

зи 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 издалика 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 «Ореге...» 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... величание»* [1. С. 139]), но и с идейным подтекстом этюда. Во-первых, очевидно осмысление искусства (в данном случае – архитектуры) как служения и жертвы; Вакенродер многократно подчеркивает контраст эфемерности человека с бессмертием его творений (*«Как много жизней разбилось о твоё со-творение! А ты... бестрепетно глядишь... навстречу... векам»* [Там же. С. 140]). 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 преобразование ее грубой, изначально уродливой материи (*«бесформенные глыбы, подобные изувеченным членам, соединились в стройные колонны»* [Там же]). В-третьих, Вакенродер сопрягает материальную форму собора Св. Петра с духовными ценностями, которые она воплощает (*«сонмы людей прошлого осыпали своими молитвами эти стены»* [Там же. С. 141]). Подобное понимание церковной архитектуры характерно для Одоевского в «Себастьяне 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 податке 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 кода в эстетической системе; художественное пространство (в частности, образ Италии и конкретных ее топосов – Вакенродер, вероятно, стал одним из немецких «авторов-посредников» при конструировании итальянского текста Одоевским). Несмотря на важные отличия,

концептуальные параллели свидетельствуют о том, что ряд мотивов, образов, фабульных ситуаций из произведений Одоевского мог генетически восхо-

дить к соответствующим элементам текстов Вакенродера или, по крайней мере, создаваться с учетом их рецепции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве / пер с нем., вступ. ст. А.С. Дмитриева; коммент. Ал.В. Михайлова. М. : Искусство, 1977 (История эстетики в памятниках и документах). 263 с.
2. Ваккенродер Вильгельм Гейнрих // Литературная энциклопедия: в 11 т. М. : Изд-во Ком. Акад., 1929. Т. 2. Стб. 79–80.
3. Лебедева О.Б., Янушкевич А.С. Сикстинская Мадонна Рафаэля в русской словесной культуре первой половины XIX века: житнетворческий экфрасис // *Paralleli: studi di letteratura e cultura russa*. Per Antonella D'Amelia / A cura di Cristiano Diddi e Daniela Rizzi. – Collana di "Europa Orientalis". Vol. 22. P. 93–122.
4. Медовой М.И. Изобразительное искусство и творчество В.Ф. Одоевского. Некоммерческая электронная библиотека «ImWerden». Мюнхен, 2000. 2016. URL: http://imwerden.de/pdf/medovoj_iskusstvo_v_tvorchestve_odoevskogo.pdf (дата обращения: 15.09.2016).
5. Турьян М.А. «Странная моя судьба...» О жизни Владимира Фёдоровича Одоевского. М. : Книга, 1991. 400 с.
6. Одоевский В.Ф. Виченцио и Цецилия <Фрагменты незавершённой повести> // Lib.ru : Библиотека Максима Мошкова. М., 1994. 2016. URL: http://az.lib.ru/o/odoevskij_w_f/text_0240.shtml (дата обращения: 25.09.2016).
7. Одоевский В.Ф. Русские ночи : Роман. Повести. Рассказы. Сказки / вступ. ст. Вл. Муравьёва. М. : Эксмо, 2007. (Русская классика). 640 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 20 мая 2019 г.

German Sources of the Italian Text in the Works of the Lyubomudry: W.-H. Wackenroder and V.F. Odoevsky
Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2019, 447, 28–37.
DOI: 10.17223/15617793/447/4

Vitaly S. Kiselev, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: kv-uliss@mail.ru

Yulia E. Pushkareva, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: j.e.pushkareva2016@yandex.ru

Keywords: Russian romanticism; German romanticism; Italian text; Lyubomudry.

The article examines the issue of the German sources of the Italian text in the works of Russian authors, the Lyubomudry. This issue is insufficiently studied, but topics, images and motives of Italy constitute an important stage of the cultural dialogue between Russia and Italy, Russia and Europe in the 19th-century romanticism. In the creation of the imagological phenomenon of Italy, the Lyubomudry often focused on the philosophical and aesthetic conceptions of German romanticists, in particular, W.-H. Wackenroder. The aim of the article is the comprehension of such a “double” reception of Italy and Italian art in the works of V.F. Odoevsky, the leader of the Lyubomudry. The material of the study includes Odoevsky’s prosaic works containing analogies with Wackenroder’s aesthetic etudes translated by the Lyubomudry: novellas, stories, the novel *Russian Nights*. The methods of the study are comparative analysis and comprehensive text analysis. The study reveals common features of Wackenroder’s and Odoevsky’s art conceptions: the romantic duality of the world with aesthetic and religious accents, the central role of the image of an artist, the conflict between art and everyday life, the specificity of the aesthetic category of inspiration, the ideal of the synthesis of arts, the leading position of music in the system of arts. Italian Renaissance is important for both authors as an aesthetic retrospective utopia. The analysis of Odoevsky’s novella *Vicenzio and Cecilia* with its numerous Italian motives demonstrates that the image of the portrait of Saint Cecilia is connected with the comprehension of Raphael’s same-name painting in Wackenroder’s etudes. Another Italian image influenced by Wackenroder’s texts on Italian art is the image of Madonna shown explicitly or implicitly in several Odoevsky’s works (*Silphide*, *Improviser*, etc.). The image of a genius involved in the conflict between spiritual and material realities is particularly important in the Italian texts of both authors; the comparative analysis of Wackenroder’s story about the composer Joseph Berglinger and Odoevsky’s texts about artists containing numerous allusions to Wackenroder confirms it. In addition, the German romanticist’s influence is noticeable in the organization of Odoevsky’s fictional Italian space (images of the Alps, Saint Peter’s Cathedral). Nevertheless, there are some significant differences between the Italian texts of Wackenroder and of the Russian author: Odoevsky does not idealize the aesthetics of Italian Catholicism, includes images of Madonna and Saint Cecilia in the philosophical issues and psychological collisions of the 19th century, comprehends the conflict between the artist and the material world in a different way. The study allows concluding that Wackenroder, with his romantic conception of art and interest in Italian Renaissance, affected substantially the imagological phenomenon of Italy in Odoevsky’s works. In spite of some differences, this influence is obvious in the problem set and the poetics of Odoevsky’s works about art and artists.

REFERENCES

1. Wackenroder W.-H. (1977) *Fantazii ob iskusstve* [The fantasy about art]. Translated from German. Moscow: Iskusstvo.
2. Friche, V.M. (ed.) (1929) Vakenroder Vil'gel'm Geynrikh [Wilhelm Heinrich Wackenroder]. In: *Literaturnaya entsiklopediya: v 11 t.* [Literary Encyclopedia: in 11 vols]. Vol. 2. Moscow: Izd-vo Kom. Akad. Columns 79–80.
3. Lebedeva, O.B. & Yanushkevich, A.S. (2014) Sikstinskaya Madonna Rafaelya v russkoy slovesnoy kul'ture pervoy poloviny XIX veka: zhiznetvorcheskiy ekfrazis [The Sistine Madonna of Raphael in Russian literary culture of the first half of the 19th century: life-creating ecfrasis]. In: D'Amelia, A. *Paralleli: studi di letteratura e cultura russa*. Vol. 22. Salerno: "Europa Orientalis". pp. 93–122.
4. Medovoy, M.I. (2016) *Izobrazitel'noe iskusstvo i tvorchestvo V.F. Odoevskogo* [Fine art and works by V.F. Odoevsky]. [Online] Available from: http://imwerden.de/pdf/medovoj_iskusstvo_v_tvorchestve_odoevskogo.pdf. (Accessed: 15.09.2016).
5. Tur'yan, M.A. (1991) “Strannaya moy sud'ba...” O zhizni Vladimira Fedorovicha Odoevskogo [“My strange fate . . .” On the life of Vladimir Odoevsky]. Moscow: Kniga.
6. Odoevskiy, V.F. (1994) *Vichentsio i Tsetsiliya* <Fragmenty nezavershennoy povesti> [Vicenzio and Cecilia <Fragments of an unfinished story>]. [Online] Available from: http://az.lib.ru/o/odoevskij_w_f/text_0240.shtml. (Accessed: 25.09.2016).
7. Odoevskiy, V.F. (2007) *Russkie noch: Roman. Povesti. Rasskazy. Skazki* [Russian Nights: A Novel. Stories. Fairy tales]. Moscow: Eksmo.

Received: 20 May 2019