

РУССКО-ИТАЛЬЯНСКОЕ ДВУЯЗЫЧИЕ В ДНЕВНИКАХ В.А. ЖУКОВСКОГО 1820–1830-х гг.

Исследуются особенности языкового сознания В.А. Жуковского, представленные в его дневниках и письмах 1820–1830-х гг. и формирующие основные черты художественной картины мира поэта в этот период. На основе трех путешествий В.А. Жуковского по Италии выявляются основные стратегии русско-итальянского культурного диалога, исследуется авторский мирообраз Италии. Итальянский мир в рецепции русского поэта неотделим от его «горной философии» и эстетики невыразимого, в качестве конструктивных элементов включает в себя наполеоновский и рафаэлевский сюжеты. На восприятие поэтом Италии повлияли его встречи с А. Мандзони и С. Пеллико, а также его обращение к переводам Горация, Овидия, Вергилия, Данте, Гольдони.

Ключевые слова: жуковскоеведение; языковое сознание; русско-европейские литературные связи; эстетика жизнестроительства.

Ситуация двуязычия чаще всего встречается в эпистолярной и дневниковой литературе В.А. Жуковского, в которых описываются его путешествия по странам Западной Европы. Феномен двуязычия (полиязычия) отражает особенности языкового сознания поэта, который воспринимает себя, прежде всего, как человека культуры, как создателя, носителя и реципиента русской и западноевропейской культуры. Языковое сознание поэта, представленное в его дневниках и письмах, преломляется в авторской художественной картине мира, в которой исключительная роль отводится формированию и интерпретации национальных мирообразов. Через использование поэтом двуязычной лексики происходит своеобразное «самовозрастание» субъекта действия, который одновременно оказывается в эгодокументах и субъектом речи. На этой основе создаются эстетические предпосылки для сближения слова и поступка, высказывания и поведения, определяющие особенности философии жизнестроительства в романтической культуре. Через ситуацию двуязычия осуществляется также открытый диалог двух национальных мирообразов – русского и итальянского, сосуществующих и взаимовосполняющих друг друга в художественном сознании русского поэта; диалог, охватывающий почти два десятилетия и важный как в аспекте национальной самоидентификации, так и в плане осмысления специфики других национальных мирообразов. Формирующаяся в дневниках Жуковского поэтика и типология двуязычных отношений [1. С. 76] в семантическом плане позволяет выявить основные стратегии русско-европейского культурного диалога поэта, передать особенности авторского моделирования итальянского сюжета и мирообраза.

Уже в первом путешествии Жуковского по Италии, которое, как известно, продолжалось в период с 10 по 23 августа 1821 г., складывается определенная система в восприятии и описании поэтом итальянских реалий. Эта система наиболее полно представлена в его записи от 11 августа, связанной с первым посещением Милана. Ср.: «Милан. В Дом: статуя святого Варфоломея; <...> Дворец: фрески Аппианиевы. Галерея Брера: Рафаэлево «Обручение святой Екатерины» (ошибка Жуковского. Речь идет о картине Рафаэля «Обручение Девы Марии» (1504). – *И.П.*); <...> – La biblioteca Ambroziana. <...> Манускрипты: Вергилия с замечаниями Петрарки; <...> В театре Opera buffa: «Clotild» [2. С. 202]. Как видим, в художественном сознании автора образ Италии неотделим от религиозно-эстетического дискурса, связанного с основными топосами ее северной столицы – Милана – и включающего в себя описа-

ние кафедрального собора, замка Сфорца, известной галереи Брера, библиотеки Амброзиана, театра Ла Скала. Здесь же выделяются и три типологических модели в использовании поэтом русско-итальянской лексики, которые сохраняются затем во всех его дневниковых записях. На итальянском языке чаще всего записываются автором географические названия (Isola Bella, Lago Maggiore), названия храмов, дворцов, театров (La Scala), гостиниц, в которых останавливался поэт (Aguila d'oro в Генуе, Donna Roza в Сорренто), улиц (Strada di Condotti в Риме), площадей, вилл, фонтанов (Fontana di Trevi в Риме), названия известных живописных и оперных произведений («Cenacolo» («Тайная вечеря») Леонардо да Винчи, находящаяся в монастыре Санта-Мария-делле-Грацие в Милане; «Cenerentola», опера Россини «Золушка» на сюжет сказки Ш. Перро); отдельные слова (cassine – домишки, Sasso di Dante – камень Данте во Флоренции, L'Annunciata – Благовещение). Некоторые названия Жуковский записывает одновременно и по-итальянски, и по-русски (Duomo – Дом, La Biblioteca Ambroziana – Библиотека Амброзиана, Domo d'Ossola – Домодосолла). Наконец, особо значимые реалии итальянского мира русский поэт записывает только по-русски – это само название страны – Италия; названия ее больших городов: Милан, Генуя, Неаполь, Рим, Флоренция, Венеция, Верона; природные и исторические реалии: Везувий, Тибр, Колизей.

Эти три типа отношений, складывающиеся в двуязычном (полиязычном) тексте, типологически соотносятся с такими художественными тропами, как метафора и метонимия. И метонимия, и метафора в дневнике поэта оформляют его синтагматическую и парадигматическую структуру внутри самого текста. Например, синтагматические отношения активно участвуют в формировании сюжетной основы путешествия, в оформлении его пространственной и временной организации. И ситуация двуязычия играет здесь конструктивную роль. Так, в записи поэта от 16 августа 1821 г. читаем: «Из Милана в Sesto. Озером в Izola Bella: несравненное путешествие; вечер, трактир в Izola Bella. <...> Вечер на Lago Maggiore: полумесяц над холмом как колесница. <...> Чай в Belgirato. <...> Огни в Лавенне и Паланце. Даль между гор разноцветная» [2. С. 202–203]. Присутствующее здесь последовательное чередование русской и итальянской лексики, связанное с номинацией и сменой географических объектов, передает пространственную и временную динамику путешествия, рождающуюся из внутритекстовых метонимических отношений, из буквального «переименования» географических реалий. Оно фиксирует эмо-

ционально-созерцательную позицию субъекта речи и совмещение в ней внешней и внутренней точек зрения, что получает отражение и на языковом уровне. Метафорическая же образная структура лежит в основе парадигматических внутритекстовых связей и оформляется в результате параллельного использования русской и иноязычной лексики в номинации одного объекта. В первом итальянском путешествии подобная вариативная номинация встречается, в частности, при описании горной вершины Монблан. Ср. запись от 22 августа 1821 г.: «Montblanc весь в свету; <...> Все прочие вершины только темные, а Montblanc уже светел. <...> Монблан все задавил и сияет. <...> Две зари, одна на востоке, другая на вершине Монблана. <...> На Монблане вихорь пламенных туч. <...> Вечернее освещение Montblanc» [2. С. 205–206]. В этом фрагменте самая высокая альпийская вершина упоминается шесть раз, из них три раза поэт записывает ее название по-итальянски и три раза по-русски, актуализируя тем самым особую семантику и номинацию гор в своем дневнике.

Такое детальное описание горных ландшафтов неотделимо от формирования его оригинальной «горной философии». Как известно, в основе этой философии лежит стремление Жуковского осмыслить важнейшие историософские понятия с позиции естественной эволюции природы и места человека в ней, осмыслить ход мировой истории с высшей, трансцендентальной и одновременно с эстетической точки зрения [3. С. 142]. Так, в дневнике от 22 августа 1821 г. поэт записывает: «Над огромною горою три облака, озаренные венцом из лучей. Величие гор, когда стоишь посреди большой равнины, окруженной горами, так что каждая вся видна, и на вершинах тучи; чистые вершины без облаков более тихого величия» [2. С. 206]. Здесь чувство «великости» рождается из соотносительности макро- и микрокосмоса, из субъективного ощущения бессмертия души перед лицом вечности. Впечатления от этого путешествия находят отражение и в письме Жуковского к великой княгине Александре Федоровне от 23 августа. В нем он отмечает: «Шамуни есть пленительный уголок природы: нигде нет такого слияния великости, возвышающей мысли, с сельскою прелестию, трогающую сердце» [4. С. 346]. В этом отрывке образ горной долины и деревушки, носящей то же название, воспринимаются в единстве ментального и эмоционального планов, в единстве высокого и интимного начал, придавая складывающейся «горной философии» поэта черты эстетической завершенности.

Романтическая философия поэта включает в себя и размышления о современной истории и личности Наполеона. Так, 12 августа Жуковский осматривает триумфальные ворота Наполеона в Милане, воздвигнутые в честь его победы над австрийцами при Маренго 2 (14) июня 1800 г., а также знаменитую Симплонскую дорогу, которая должна была примыкать к этим воротам. В письме же к великой княгине Александре Федоровне от 2 (14) октября 1821 г. из Штутгарта он подробно описывает лежащую на этой дороге мраморную колонну. Ср.: «...эта колонна лежит неподвижно на чудесной дороге Наполеоновой, а <...> дорога <...> примыкает к развалинам. Вот жребий Наполеона в од-

ном мраморном обломке» [4. С. 345]. Данный фрагмент получает символический смысл, в котором горные развалины и лежащая колонна соотносятся с образом «поверженного кумира» и его историческим «жребием». Наполеоновский сюжет встречается ранее и в письме Жуковского к Александре Федоровне от 17 (29) июня 1821 г. из Карлсбада. В нем одинокая беседка в Саксонской Швейцарии, окруженная горами, утесами и остатками «минувшей бури», напоминает «бурное, разлетевшееся величие Наполеона» [2. С. 179].

Историософский наполеоновский сюжет в дневниках и письмах поэта 1821 г. соседствует с другим сюжетом – рафаэлевским, который связан с посещением поэтом Милана и галереи Брера, а еще ранее – с описанием Сикстинской Мадонны в известном письме к Александре Федоровне. Изложенная в нем философия искусства как вдохновенного прозрения художника в сущность бытия [5. С. 22] соотносится с романтической интерпретацией и самой личности Рафаэля, и его картины как божественного созерцания «верховного назначения души человеческой», созерцания небесного мира с пределов земли. Ср.: «Рафаэль прекрасно подписал свое имя на картине: внизу ее, с границы земли, один из двух ангелов устремил задумчивые глаза в высоту; важная, глубокая мысль царствует на младенческом лице: не таков ли был и Рафаэль в то время, когда он думал о своей Мадонне?» [2. С. 189]. Встречающиеся в письме образ гения чистой красоты и автоцитата из стихотворения «Лалла Рук», созданного в январе 1821 г., органично вписывают лирическую тему Лалла Рук и связанный с ней образ великой княгини Александры Федоровны в итальянский текст поэта. «Несравненный праздник» с его музыкальной и живыми картинами, состоявшийся в Берлине 15 (27) января 1821 г. с участием русской великокняжеской четы, соотносится с музыкальными впечатлениями, живописными полотнами и ландшафтами Италии, получившими отражение в дневниках и эпистолярной авторе. И не случайно в художественном восприятии поэтом Италии преобладает визуальная образность, которая в этот период органично дополняется образностью акустической, передающей «язык» природы этой страны и ее «божественной музыки». Так, Жуковский записывает в дневнике названия всех оперных и балетных постановок, увиденных им в театрах Милана. При описании же природы Северной Италии он использует выразительные акустические образы, объединяющие три природные стихии: воздух, воду и землю. Это многократно упоминаемые поэтом «эхо», «шум весел и ветра», «шум воды», «гром волны», «треск глетшера», «падение камней», «пастьух с рогом», «стук цепов».

Во время второго путешествия, которое длилось около двух месяцев, с 1 (13) апреля по 28 мая (9 июня) 1833 г., сложившаяся в дневнике система двуязычных отношений сохраняется и моделирует оригинальный авторский сюжет об Италии. Основу этого сюжета составляет описание Италии и ее городов – Генуи, Ливорно, Пизы, Неаполя, Рима, Флоренции – как колоссальной движущейся панорамы в единстве природного, архитектурного, живописного и бытового дискурсов. Само это описание дается в традициях панорамной романтической элегии с подвижной, незафиксированной

точкой зрения. Так, плывя на корабле из Марселя в Геную, поэт видит Генуезский залив, который «представляет цепь зданий и вилл». При приближении к Неаполю взору открывается «магическая смена видов: Гаета на утесе; постепенное явление <...> Везувия, Капри». В записи от 5 (17) мая Жуковский описывает свою прогулку по Капитолию: «В 5 часов началось наше странствие через Капитолий. Выход мимо статуй Кастора и Поллукса к коню Марка Аврелия <...> Любовавшись видом Рима из окон Бунзена (прусского посланника в Риме. – *И.П.*), живущего на скале Тарпейской в виду всех памятников Рима. <...> По дороге Триумфальной сошли к воротам Септимия Севера; вид на весь форум. <...> Отсюда между Палатинской горой вдоль по *Via Appia*. <...> Поворотив влево к храму Вакха или Калликста, <...> от него в уединенную долину к гроту Эгерии, <...> потом назад и опять по Аппианской дороге к великолепному гробу Сесилии Метеллы» [2. С. 372]. В этом отрывке перекрещиваются вертикальная и горизонтальная точки зрения, которые «скрепляются» отдельными статичными образами-видами. Представленная здесь движущаяся панорама Рима и его окрестностей получает своего рода естественное продолжение в созерцании другой панорамы – уникального «живописного пространства» Италии, связанного с посещением русским поэтом знаменитой виллы Боргезе, Сикстинской капеллы и Ватиканской пинакотеки в Риме, галерей Питти и Уффици во Флоренции. Можно сказать, что в художественном сознании автора формируется в это время особое «двойное» видение, в результате которого образ Италии и ее столицы Рима получает высокую степень эстетизации. Своеобразной метафорой такого «двойного» созерцания становится «образ развешивания», который поэт использует при знакомстве с папирусами в одном из музеев Неаполя. Благодаря такому «двойному» взгляду, становится возможной трансформация визуального текста в словесный и, наоборот, становится возможным прочтение его как в прямом смысле «двуязычного» текста. Не случайно в дневнике Жуковского возникают в это время такие эстетические параллели: Сикстинская капелла – «это поэма Данта», «взгляд на Станцы – тоже великая поэма».

Целостный образ Италии, складывающийся в это время в дневниках и эпистолярных Жуковского, во многом конкретизируется через поэтику контрастов и эстетику невыразимого. Так, при описании Генуи поэт отмечает «контраст великолепия и бедствия человеческого». Сравнивая Ливорно и Пизу, он противопоставляет их друг другу. Ср.: «Ливорно не замечательна зданиями, но живой город», Пиза «город прекрасный, но как будто вымерший». В Риме поэт наблюдает «развалины папства и римского величия рядом», а также «разницу видов неаполитанских и римских». Эстетика невыразимого получает в это время воплощение в картинах природы и произведениях искусства, служащих прообразом небесной красоты, увиденных внутренним зрением поэта. Например, запись в дневнике от 17 (29) апреля посвящена описанию Неаполитанского залива. Ср.: «Цвет неба, моря, соединяющий их пар, приятность и неопределенность форм, голубой цвет гор и янтарный цвет снега, гармония всего невыразимы»

[Там же. С. 365]. Здесь весь залив и вид Неаполя «с одиноким посреди Везувием», данный в обрамлении трех природных стихий, воспринимаются как «зрелище единственное в мире». В дневниковых записях Жуковского этого периода сохранилось также подробное описание трех картин, две из которых находятся в церкви Святого Януария в Неаполе и принадлежат итальянскому художнику болонской школы Доменикино (1581–1641), третья же картина – «Торжество религии в искусствах» современного немецкого художника-назарейца И.Ф. Овербека [6. С. 341]. Двухчастная композиция картины Овербека, действие которой совершается одновременно на облаках и на земле, воспринимается русским поэтом как отражение божественного света в земной красоте, как «присутствие Создателя в созданыи». В этом смысле прозаический текст Жуковского «Взгляд на землю с неба» (1831) с идеей прозрения в земном конечном бытии бесконечного, высшего смысла [7. С. 289] оказывается эстетически созвучным живописной образности немецкого художника. Представленная в нем философская рефлексия небесного создания о людях земли, которые не могут постигнуть «всеобъемлющего Промысла», но чувствуют его, и вера которых «есть победа, одерживаемая душою и возвышающая душу» [8. С. 26], органично «переводится» с языка прозы Жуковского на язык живописи немецкого художника и формирует особый «двуязычный» словесно-живописный текст. В этот ряд вписывается и творчество Рафаэля, которое оценивается поэтом в следующих формулах: «великолепная картина», «превосходные картины», «величайшее наслаждение», «великая поэма», «все великое человеческое». Можно сказать, что художественная натурфилософия и философия искусства Жуковского приобретают особую значимость именно на страницах его итальянских дневников, которые дополняются множеством рисунков поэта, становящихся «своеобразной живописной энциклопедией видов Италии» [6. С. 362].

Во втором итальянском путешествии получает дальнейшее развитие историософский сюжет Жуковского, он раскрывается через соотношение истории Рима и одного из его символов – Колизея – с судьбой Наполеона. На следующий день после приезда в Рим в дневнике поэта от 4 (16) мая появляется следующая запись: «...в Колоссеях: тут весь Рим. Этого впечатления огромности угадать невозможно, не видевши, так же, как и впечатления развалин Рима и пустыни, его окружающей. То же должен произвести гроб Наполеона на Святой Елене» [2. С. 371]. Здесь тысячелетняя судьба Рима и его руин персонифицируется в судьбе «изгнанника вселенной» Наполеона. Поверженное величие Древнего Рима и Наполеона свидетельствует не только о превратности судеб мира и человека, но и о роли провидения в истории, о «памяти истории», материализованной в образах руин и одинокой гробницы. В этой связи не случайно в культурном сознании европейцев Рим воспринимается как «город-зеркало», в котором другие народы пытаются разглядеть и собственное лицо, и собственное историческое призвание [9. С. 210].

В образ «большой» Италии, представленной в дневнике поэта, вписывается и образ «малой» Италии, свя-

занный с присутствием в ней русских, с которыми он тесно общается. К ним относятся прежде всего русские художники, живущие в Риме: А.А. Иванов, «живописец с добрым сердцем», О.А. Кипренский, К.П. Брюллов, Ф.А. Бруни. Посещая их мастерские, поэт-романтик видит уже вторичные, эстетизованные образы самой Италии, России и русских в Италии. Так, после посещения мастерской К. Брюллова он записывает в своем дневнике: «У Брюллова: Гибель Помпеи, портрет Самойловой, Демидова, множество начатого, и нет ничего конченного» [2. С. 373]. В мастерской Ф. Бруни он упоминает о замысле его картины «Крещение Ольги», в галерее Питти во Флоренции в переходе, украшенном историческими картонами, он «между прочими заметил принятие русских посланников Иоанна Васильевича» [2. С. 380]. Особая роль в формировании этого образа России и русских в Италии отводится и З.А. Волконской, на виллах которой в Неаполе, в Риме и в окрестностях Рима поэт бывает неоднократно. Важно отметить, что на вилле З.А. Волконской возле Сан-Джованни-ин-Латерно, которая, по замыслу хозяйки, должна была символизировать встречу западноевропейского и русского миров [10. С. 498], Жуковский проводит вечер 12 (24) мая накануне своего отъезда из Рима.

Во втором итальянском путешествии поэта складывается и особый внутренний сюжет, который начинается с посещения могилы А.А. Воейковой на кладбище в Ливорно. См. запись от 12 (26) апреля 1833 г.: «Я отправился на кладбище. Долг свой милому праху Саши заплатил только биением сердца при приближении. <...> Я срисовал милый гроб наш. Место тихое и ясное. <...> Случай меня привел остановиться в трактире (в Пизе. – *И.П.*) окнами против окна, в коем сидела Саша, и против той башни, которая своим звоном оживила ее последнюю ясную минуту» [2. С. 363]. В этой записи появляется значимый и для лирики, и для дневниковой прозы Жуковского мотив оживотворения, воскрешения минувшего, который развивается в итальянском тексте на пересечении словесного и живописного, биографического и эстетического дискурсов. Далее этот мотив получает визуальное воплощение в образах эстетизованной смерти, ассоциативно соотносясь с описанием увиденной в тот же день в Пизе кладбищенской церкви *Campro Santo*, с «множеством древних гробов, урн, барельефов и бюстов» и с мавзолеем графини Шуваловой, с посещением Помпеи, этого, по выражению Жуковского, «города теней без тени», с упоминанием многочисленных римских развалин. В это же время, описывая дорогу в окрестностях Рима, поэт говорит о преодолении смерти как преobraжении телесности вещественностью, о растворении телесного начала в природном. См. запись от 5 (17) мая: «Дорога идет между стен и виноградников, и всюду гробы, одетые прелестною зеленью и кажущиеся густыми деревьями» [2. С. 372]. Завершает сюжет о смерти А.А. Воейковой фрагмент от 22 мая (3 июня), который вписывается в концентрическую композицию второго итальянского путешествия поэта. Ср.: «Ливорна. Сильный дождь и ветер. <...> На кладбище. Погода задержала отъезд. Вечеру опять на кладбище, где рисовали» [Там же. С. 381]. Как известно, это путешествие началось и закончилось в Генуе, а посещения поэтом клад-

бища в Ливорно прочитываются как своего рода вторая, внутренняя, экспозиция и второй, внутренний, финал этого путешествия.

Внутренний сюжет во втором итальянском путешествии представляет собой особое психологическое повествование, поэтика которого во многом определяется и ранней смертью А.А. Воейковой, и интимно-дружескими отношениями, сложившимися между Жуковским и А.И. Тургеневым, с которым поэт встречается в Чивитавеккье и вместе с которым посещает Неаполь, Рим, Флоренцию. Так, уже начало этого путешествия кажется «довольно печальным от разлуки и беспоконья». И далее психологический рисунок текста формируется за счет описания вечерних прогулок по окрестностям Неаполя, когда «сверху только небо, но и оно печалит, а когда выйдешь на воздух, оно уже темно, мрачно и свободно, как смерть» [Там же. С. 369], и упоминания о «жизни меланхолической», полной «глубоким ощущением» после посещения собора Св. Петра и Колизея. В этом ряду находятся и «сентиментальная аллея» на вилле З.А. Волконской, и сад Строцци во Флоренции, «где жила в последние дни наша Витгенштейн» (княгиня Стефания Доминиковна, урожд. Радзивилл, 1809–1832. – *И.П.*), и, наконец, «грустное прощание с Тургеневым» в Генуе 26 мая (7 июня). Итак, внутренний сюжет позволяет воспринимать второе путешествие поэта в Италию в особом «двойном» преломлении и сообщает ему психологическую достоверность и эстетическую многомерность.

Во время третьего заграничного путешествия, которое Жуковский совершает вместе с наследником Александром Николаевичем, он снова посещает Италию. Это путешествие оказывается самым продолжительным. Оно начинается 28 сентября (10 октября) 1838 г., включает посещение городов Вероны, Милана, Венеции, Флоренции, Рима, Генуи, Турина и завершается 15 (27) февраля 1839 г. В это время в дневниках и эпистолярной поэме формируется целостный авторский миропонимания Италии, который во многом «простраивается» через русско-итальянские культурные связи, преломляется через особенности русской рецепции итальянского мира.

В этот период выделяется еще один новый тип использования поэтом двуязычной лексики. Он связан с употреблением в дневнике таких словосочетаний, в которых одно слово пишется по-русски, а другое – по-итальянски. Так, во время посещения 28 октября (9 ноября) знаменитой библиотеки Амброзиана в Милане поэт записывает в дневнике: «Библиотекарь Rossi». В тот же день он оказывается в мастерской известного итальянского скульптора Помпео Маркези (1789–1858), о котором делает характерную запись: «В atelier Маркези». В галерее Уффици во Флоренции, которую поэт осматривает вместе с великим князем 28 ноября (10 декабря), он среди трех главных Мадонн упоминает полотно Рафаэля «*Gran Dusa Сикстинская*», а на следующий день он осматривает церковь «*Мария Novella*». Данный тип словосочетания в эстетическом плане связан с совмещением двух точек зрения: внешней и внутренней при описании итальянского мира, в свободном переходе от одной к другой. Такая «подвижность» языковой и идеологической позиции объясняется во многом тем, что русский поэт начинает изу-

чать в это время итальянский язык. Об этом он упоминает в своих дневниковых записях от 8 (20), 9 (21), 12 (24) октября, 7 (9) ноября, а также в известном письме И.И. Козлову от 4 (16) ноября 1838 г., в котором отмечает: «Я принимаюсь за итальянский язык и когда возвращусь к тебе, то, вероятно, буду тебе читать Тасовы стансы» [11. С. 640]. Изучение поэтом итальянского языка позволяет ему не только приблизиться к пониманию итальянского мира изнутри, но и свидетельствует о его «диапазоне» как человека культуры.

Уже первые впечатления от этого путешествия связаны с передачей целостного восприятия итальянской природы и самих итальянцев. Ср. запись от 28 сентября (10) октября: «Час от часу все принимает характер италийский. <...> Италийцы природные актеры. И что за язык! Одушежительная живость, но мало привлекательного для сердца, которое не может быть притянуто без прямоты и простосердечия» [12. С. 122–123]. По мнению русского поэта, природный артистизм итальянцев и их мелодичный язык не могут передать необходимую полноту сердечного чувства. Важнейшие национальные особенности итальянского характера рассматриваются здесь в единстве духа, души и разума с точки зрения целостности внешней и внутренней жизни личности. Эта позиция получает дальнейшую смысловую и эстетическую конкретизацию в рассуждении автора о национальных школах в современной живописи во время посещения вместе с великим князем ателье живописцев в Риме 26 декабря (6 января) 1839 г. Ср.: «С великим князем до ателье живописцев. У Овербека, у Северна, у Терлинка, у Вильямса, у Сулави и Энгра. Мы прошли все школы. Германская: правильность, мысль, Gemuth (душа, характер. – *И.П.*), правда, иногда сухость. У итальянцев школа и предание без жизни. У англичан экзажерация (преувеличение. – *И.П.*) и в то же время правда, много поэзии. Французы – приятность, без правды, манерность и аффектация; отсутствие мысли или ее неглубокость» [Там же. С. 147]. Творчество известных европейских живописцев, живших в то время в Риме: немецкого художника-назарейца Фридриха Овербека (1789–1869), английских художников Джозефа Северна (1793–1879) и, вероятно, Уильяма Генри Ханта (1790–1864), голландца Абрахама Терлинка (1776–1857), французов Клода Сулара (1792–1870) и Жана Огюста Доминика Энгра (1780–1867), – становится в восприятии русского поэта живой галереей воплощенных национальных характеров и мирообразов и одновременно свидетельствует о стремлении осмыслить мир европейской культуры в ее уникальном многообразном единстве.

Во время третьего путешествия Жуковский стремится представить объемные образы Италии, совмещающие одновременно горизонтальную и вертикальную точки зрения. Таково, например, описание Варезского озера в дневнике от 11 (23) октября 1838 г. Ср.: «Сбоку Варезское озеро в утреннем дыму; над ним, как из бездны, туча гор с самыми ясными вершинами и контурами. <...> Я сидел на носу с Фрейгангом и рисовал» [Там же. С. 127]. Здесь непосредственное зрительное восприятие природного объекта своеобразно удваивается через его живописное изображение и получает окончательную эстетическую завершенность уже

в дневниковом тексте. Столь же выразительна и открывающаяся панорама Венеции, представленная в записи от 6 (18) ноября, и панорама Рима, запечатленная в дневнике от 14 (26) декабря. Ср.: «Начало наших осмотров. Взгляд на карту, на рельеф Венеции и на Венецию с высоты колокольни св. Марка»; «Поутру с Нибби в Капитолий. Взлезал до самой статуи на башне. Вид удивительный. Молния над горами. Просвет сквозь облака. Масса дворца, и Колоссей, и св. Петр. Вид форума» [Там же. С. 134, 142].

В изображении итальянского мира значим и временной план, раскрывающийся, в частности, через смену дня и ночи. Так, дневные ландшафты в дневнике органично дополняются ночными, передавая природные ритмы и контрасты Италии, а также ритмы самого путешествия. См., например, описание ночной прогулки по Венеции в записи от 21 ноября (3 декабря): «Вечеру прогулка по Piazza при луне. Тень колокольни, бледный свет куполов; Maria della Salute как призрак; <...> огни на кораблях; огни на гондолах. <...> Massa С. Марко и Palazzo с огромными окнами. <...> Ponte dei Sospire в бледном свете над темным каналом, на коем полоса от фонаря гондолы и свет в окне тюрьмы. Per me si va...» [Там же. С. 137]. В этом отрывке представлен своего рода импрессионистический пейзаж с нечеткими, размытыми контурами, образующимися в результате контрастной игры света и тени. Ночной образ площади св. Марка в обрамлении лунного света и темной воды канала вызывает в сознании автора ассоциации со знаменитыми стихами («Я увожу к отверженным селеньям...») из «Божественной комедии» Данте. Возникающий здесь поэтический образ смерти лишен трагичности и воспринимается как естественная смена дня ночью, света – тенью. Выразительно и описание вечернего посещения Колизея в записи от 19 (31) декабря. Ср.: «В девять часов при луне (довольно тусклой) и при факелах осматривал Колоссей. (Бледное освещение. Огромность с некоторых пунктов. Луна сквозь аркады. Освещение факелами. Колокольный звон)» [Там же. С. 146]. Особенностью этого пейзажа является сочетание визуальной образности с ее многочисленными световыми оттенками и образности акустической. Интерес к ночным ландшафтам во многом соотносится с авторской философией жизни, о которой говорится, в частности, в дневниковой записи от 4 (16) февраля 1821 г. Ср.: «Жизнь наша есть ночь под звездным небом; наша душа в лучшие минуты бытия открывает сии звезды, которые <...> украшая наше небо, знакомя с ним, служат в то же время и путеводителями на земле» [2. С. 156–157].

Временной план раскрывается также и через синхронизацию исторических фактов и культурных объектов и является важным при создании авторского мирообраза Италии. Так, 2 (14) ноября 1838 г. Жуковский вместе с nasledником прибывает в Венецию и поселяется в тех же комнатах, в которых останавливался император Александр во время проведения Веронского конгресса. См. об этом запись в дневнике от 2 (14) ноября 1838 г. и письмо И. И. Козлову от 4 (16) ноября 1838 г.: «Приезд в Венецию. <...> Я в горницах императора Александра» [12. С. 133]; «Подумай, откуда пишу к тебе. Из Венеции! <...> Я живу на берегу

Большого канала; в тех горницах, которые занимал император Александр. <...> Выйду на один балкон, передо мною широкий канал и что-то очень похожее на вид из окон Зимнего дворца, на Биржу и Адмиралтейство: такое же широкое пространство вод; вместо Биржи церковь San-Giorgio Maggiore, а вместо церкви Петра и Павла великолепная церковь Maria della Salute, монумент избавления Венеции от моровой язвы» [11. С. 638]. Здесь же возникает природно-историко-культурная соотнесенность: Венеции и Петербурга, Большого канала и Невы, церкви Maria della Salute и Петропавловского собора. Их сравнительное описание связано с оформлением линейно-циклической концепции времени автора, которая соотносится с литературными мифами о Венеции и Петербурге, складывающимися в русской культуре первой половины XIX в. [13. С. 227–231]. Как видим, венецианский код, наряду с неаполитанским, становится особенно значимым для конкретизации образа Италии в русской словесно-культурной традиции [14. С. 82].

Образ Италии в восприятии Жуковского неотделим от исторических, религиозных и культурных преданий, получивших отражение в дневнике. Среди них предание о монахах монастыря S. Chiara близ Комо, которые, не желая подчиняться францисканцам, покинули монастырь после его осады и не возвращались туда несколько лет, и легенда о святом, погибшем в окрестностях горы S. Eutichio. Сюда же относятся и паломничество по байроновским местам Венеции, и экскурсия по Мамертинской тюрьме в Риме, в которой во времена Нерона, по преданию, содержались св. Петр и Павел. Там же имелся источник, «коего вода послужила им для крещения из тюремщиков, Процесса и Мартиниана» [12. С. 146]. Об этих локальных легендах и преданиях поэт узнает, вероятно, и от своих гидов по разным городам Италии: А. Одескальки, П. Фризиани, В.И. Фрейганга, А. Квадри, Н.К.Ф. Лауница, А. Нибби, а также из многочисленных книг и путеводителей, которые он читает во время этого путешествия и которые хранятся в библиотеке поэта. Среди них сочинение французского государственного деятеля и историка П.А. Дарю «История Венецианской республики» (*Histoire de la republique de Venise. Par P. Daru. T. 1–7. Paris, 1819*), которое поэт читает вместе с наследником, а также произведение немецкого философа Христиана Каппа «Италия. Описание для друзей природы и искусства» (*Italien. Schilderungen fur Freunde der Natur und Kunst. Berlin, 1837*) и знаменитый путеводитель по Милану «*Manuel pittoresque des etrangers a Milan... Milan, 1834*» [6. С. 370, 377–378].

Эта мифопоэтическая составляющая вместе с религиозной и исторической живописью и скульптурой образует своего рода археосюжет итальянского дневника поэта, который выявляет некие доминантные черты в итальянском мирообразе. В этом смысле обращает на себя внимание одна деталь на картине «Вознесение Богоматери» Тициана в кафедральном соборе в Вероне, которую отмечает Жуковский в записи от 30 сентября (12 октября): «Богоматерь летит к небу и смотрит на землю» [12. С. 123]. Такое характерное «возвышение «земли» и снижение «неба», света ведет к тому, что они как бы придвигаются друг к другу», формируя

итальянский космос как космос «нисходящей вертикали» [15. С. 115]. Важно отметить, что и Ф.И. Тютчев, с которым Жуковский встречается во время своего путешествия, в стихотворении «Итальянская villa» (1837) пишет о том, что «небо здесь к земле так благосклонно». Это эстетическое «овеществление» небесного, своеобразная «материализация» духа в свете, цвете и камне, составляет ядро русской рецепции итальянского мира.

В это время в описании поэтом природы и архитектурных памятников отмечается характерная двунаправленная тенденция, связанная с их одновременной эстетизацией и «опредмечиванием». Например, при упоминании сада, расположенного на одном из островов Варезского озера и принадлежащего графу Борромейскому, Жуковский отмечает его связь с Армидиным замком из поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим»; при описании вилл, расположенных в окрестностях города Комо, поэт говорит о «видах чудесных», которые «играют главную роль в романе Томмазо Гросси «Марко Висконти» [12. С. 127, 129]. 24 ноября (6 декабря) в Болонье поэт осматривает замок короля Энцио (ок. 1220–1272 гг.), побочного сына германского императора Фридриха II, захваченного в плен в 1249 г. и жившего в Болонье до конца своих дней. А несколькими месяцами ранее он присутствует в Германии на представлении исторической трагедии немецкого драматурга Эрнста Раупаха под названием «Король Энцио» [Там же. С. 137, 110]. Противоположная тенденция также оказывается не менее значимой. Так, в Триденте Жуковский осматривает замок епископа, «обращенный в казарму». В Вероне на месте, где прежде была «гробница Юлии», героини трагедии Шекспира, теперь «несколько деревьев, ларь с тыквами, кегельными шарами и всякою дрянью» [Там же. С. 123]. В бывшем доме конгрессов в Вероне в настоящее время находятся «седельник и трактир».

Авторский мирообраз Италии во многом определяется теперь тем, что Жуковский путешествует и как официальное лицо в свите наследника, и как частное лицо, и как русский поэт. И его контакты с деятелями западноевропейской политики и культуры выстраиваются по модели большой семьи с ее официальными и одновременно глубоко интимными связями. Так, в Комо Жуковского посещает губернатор Ломбардии граф Франц Гартиг, в Венеции день восшествия на престол императора Николая I 20 ноября (2 декабря) отмечен присутствием «у обедни во всей форме», во Флоренции поэт вместе с наследником представлен великому герцогу Тосканскому Леопольду II, в Риме в день католического Рождества он находится в соборе Св. Петра «в трибуне дипломатического корпуса подле Литты» (Модильяни Луиджи Литта, итальянский дипломат, секретарь австрийского посольства в Петербурге), а вечером наносит многочисленные дипломатические визиты, в том числе и французскому послу в Риме графу С. де ла Тур-Мабург.

Во время этого путешествия Жуковский знакомится и с известными представителями итальянской культуры. Среди них Алессандро Мандзони, поэт, драматург и прозаик эпохи Рисорджименто, внук правоведа и публициста Чезаре Беккариа. С ним поэт встречается 27 октября (8 ноября) в Милане [6. С. 381–382]. В уже

цитированном письме к И.И. Козлову от 4 (16) ноября Жуковский пишет о своей «домашней» встрече с Мандзони: «Я уселся как дома или как у давнишнего моего милого знакомца: так вдруг мне стало уютно и легко». Общее впечатление от посещения итальянского романтика описывается в традициях эстетики невыразимого и связано оно «с живым чувством симпатии к чему-то высокому, что приносит в душу какой-то светлый порядок и производит в ней на минуту совершенную гармонию, которая есть ее истинное наслаждение, но которая только минутами дается ей в этой жизни» [11. С. 639]. В этом смысле запись о встрече с Мандзони с ее лейтмотивными образами «души», «живого чувства» и «светлого порядка» эстетически соотносится с текстом «Рафаэлевой Мадонны», в образе которой художник хотел изобразить «верховное назначение души человеческой». Воспоминанием об этой встрече становится экземпляр сочинений Мандзони с его дарственной надписью, находящийся в библиотеке Жуковского [16. С. 222].

Другой важный эпизод в путешествии поэта – его встреча в Турине с Сильвио Пеллико, писателем, политическим деятелем, участником движения карбонариев. Этой встрече предшествовало знакомство Жуковского с трактатом С. Пеллико «Об обязанностях человека» и его автобиографическим сочинением «Мои темницы» [6. С. 376–377]. Оба этих произведения, изданные на немецком и французском языках, сохранились в библиотеке поэта [16. С. 252]. В дневнике от 8 (20) февраля поэт делает следующую запись: «Посещение Сильвио Пеллико, который имеет всю физиономию своих сочинений: простота и ясность» [12. С. 155], а в письме к И.И. Козлову от 9 (21) февраля он называет С. Пеллико «человеком своей книги» («C'est l'homme de son livre») [17. С. 477]. Оба этих фрагмента, в которых акцентируется тождество поступка и слова, поведенческого и художественного текстов, прочитываются в контексте романтической эстетики жизнестроительства. Находясь под впечатлением от встречи с С. Пеллико, Жуковский психологически обосновывает в дневнике эстетику и мораль итальянского поэта-узника. Ср.: «Как мало дает утешения мысль в несчастьи... <...> Мысль должна обратиться в чувство, и чувство христианское, тогда она будет не утешением, а силою. Смирение» [12. С. 155].

Рецепция итальянского мира Жуковским была бы неполной без его тесных контактов с русскими в Италии. И здесь исключительно важными оказываются встречи поэта с Н.В. Гоголем и Ф.И. Тютчевым. Как известно, Жуковский встречается с Гоголем в Риме, и видятся они почти каждый день. Гоголь вместе с А. Нибби становится вторым гидом Жуковского по этому городу. Их многочасовые прогулки по Риму и рисование, встречи на вилле З.А. Волконской, участие в карнавале, чтение Гоголем отдельных глав из поэмы «Мертвые души» отражают высокую степень интенсивности и плодотворности этих контактов. Своеобразным постскриптумом к их римскому общению может служить письмо Гоголя к Жуковскому от февраля 1839 г., написанное через неделю после отъезда поэта. Ср.: «Было, помните, мы гонялись за натурою, то есть движущеюся, а теперь она сама лезет в глаза: то осел,

то албанка, то аббат, то, наконец, такого странного рода существа, которых определить трудно» [18. С. 164]. Здесь «движущаяся натура» вместе с памятниками архитектуры и живописными развалинами становится органичной частью восприятия Рима как колоссальной движущейся панорамы. В этом же письме Гоголь пишет о видимой и звучащей пустоте, которая воспринимается как одна из особенностей авторского мирообраза Италии, и эта особенность соотносится в его сознании с личностью Жуковского. Обращаясь к Жуковскому, Гоголь пишет: «Верите ли, что иногда, я, позабывшись, вдруг оборачиваюсь, чтобы сказать слово вам, и, оборотившись, вижу и как будто слышу пустоту по крайней мере на несколько минут, в земле, где всякое место наполнено и где нет пустоты» [Там же. С. 165]. Образ слышимой и созерцаемой пустоты позволяет воспринимать Италию как отзвывающийся космос, как мир, в котором происходит материализация духовных состояний и ожиданий личности, мир, отличающийся исключительной наполненностью внешнего и внутреннего пространства. Характерно, что в своих воспоминаниях об Италии Жуковский и Гоголь используют амбивалентный образ сна-пробуждения. Так, после второго путешествия по Италии Жуковский в письме к А.П. Елагиной от 12 ноября 1833 г. сообщает о том, что «видел чудесный лихорадочный сон – Италию» [19. С. 385]. Гоголь же в письме к Жуковскому от 4 января 1840 г. из Москвы говорит о Риме как об «обетованном рае», где, как пишет он, я «вновь проснусь и окончу труд мой». В этом же письме Россия ассоциируется для него с «тяжелым сном». Ср.: «Боже! <...> какое странное мое существование в России! какой тяжелый сон! о, когда б скорее проснуться!» [18. 166]. Как видим, этот диалог двух поэтов во многом способствует эстетическому оформлению русского и итальянского мирообразов в их творчестве, а также по-своему отзовется в их художественных произведениях, переписке и дружеском общении конца 1830–1840-х гг. Здесь следует назвать отрывок Гоголя «Рим», его неоконченные «Ночи на вилле», римские эпизоды «Странствующего жида» Жуковского.

Другая значимая встреча в итальянском вояже – встреча с Ф.И. Тютчевым, который в это время служит старшим секретарем русской миссии в Турине. Впервые они увиделись в Комо 13 (25) октября. Под этой датой в дневнике появляется следующая запись: «Возвращаясь, встретился с Тютчевым. Горе и воображение» [12. С. 128]. Тютчев, недавно переживший смерть своей первой жены, накануне встречи с Жуковским писал ему 6 (18) октября 1838 г. из Турина: «...я от свидания с вами жду некоторого облегчения» [20. С. 246]. На обратном пути, уже покидая Италию, Жуковский вновь видится с Тютчевым, с которым вместе осматривает картинные галереи Генуи и Турина. В дневнике от 7 (19) февраля поэт отмечает: «За обедом (в честь короля Сардинии Карла-Альберта. – И.П.) подле Тютчева, который опять Карамзин духом» [12. С. 155]. Общение с Тютчевым, которое приходится на начало и конец третьего итальянского путешествия Жуковского, «прочитывается» в качестве особого сюжета, соотносимого с сюжетом о смерти А.А. Воейковой и посещением ее могилы в Ливорно в период вто-

рого итальянского путешествия поэта. Переживания Тютчева по поводу смерти жены соседствуют в нем с чувством высокой печали, светлой скорби, которые позволяют поэту сравнить Тютчева с Карамзиным. В этой связи характеристика Карамзина из уже упомянутого письма Жуковского к Козлову от 4 (16) ноября 1838 г. в свете итальянских встреч двух русских поэтов воспринимается как своего рода автохарактеристика. После посещения Жуковским Мандзони поэт пишет Козлову: «...эти немногие минуты были для меня счастливы, как в старину подобные минуты с Карамзиным, при котором душа всегда согревалась и яснее понимала, на что она на свете» [11. С. 639]. Выстраивающийся здесь ряд: Карамзин, Жуковский, Тютчев – имеет не только биографический, но и эстетический смысл. В историко-культурном плане имена этих трех авторов соотносятся с особым направлением в русской поэзии, в основе которого лежит история «внутреннего человека», представленная через его эмоциональную и философскую авторефлексию.

Итак, три итальянских путешествия Жуковского – важный этап в его биографии и творческой судьбе. Использование поэтом двуязычной лексики с ее типологическими моделями в эстетическом плане воспринимается как попытка передать важнейшие черты итальянского мирообраза одновременно с внешней (инокультурной) и внутренней (национальной) точек зрения, как попытка взаимно «адаптировать» западноевропейскую и русскую культуру. Итальянские впечатления поэта оформляются по принципу «самовозрастающего» текста. Основу этого «самовозрастания» составляют изменяющиеся объект, субъект и адресат речи. Дневник Жуковского с его автокоммуникативной стратегией, в котором автор позиционирует себя одновременно и как частное, и как официальное лицо, и как

поэт, содержит в себе многообразие сюжетных, стилевых и жанровых образований. Из лаконичных дневниковых записей рождаются подробные письма-хроники, письма-отчеты 1821 г., адресованные великой княгине Александре Федоровне, письма 1833 г., предназначенные великому князю Александру Николаевичу. Исключительная роль в итальянских путешествиях поэта отводится живописному дискурсу и в особенности творчеству Рафаэля. Знакомство с его картинами и фресками «прочитывается» в свете религиозно-эстетического чувства, подробно описанного в знаменитом письме Александре Федоровне 1821 г. и отрывке «Рафаэлева Мадонна». Рафаэлевский экфрасис в определенной мере психологизирует лаконичный дневниковый стиль Жуковского, который потенциально тяготеет к «развертыванию» в отдельные жанровые образования: письмо, отрывок, статью, комментарий, художественный путеводитель. Дальнейшее развитие итальянские впечатления поэта получают в его художественном творчестве: переводе стихотворения «Помпея и Геркуланум» из Ф. Шиллера, эпизодах странствия Агасфера, в работе над переводом начального фрагмента из «Божественной комедии» Данте [6. С. 384–385]. Свообразным же поэтическим прологом к трем итальянским путешествиям Жуковского могут служить прозаическое переложение одного из сонетов Петрарки в повести «Марьяна роша» (1808–1809) [21. С. 22], вольное переложение третьей оды Горация в стихотворении «К Делию» (1809), перевод фрагмента комедии Гольдони «Ворчун-благодетель» (1818) [22. С. 404–408], поэтические переводы отрывков из «Метаморфоз» (1819) Овидия и «Энеиды» (1822) Вергилия. В этом смысле итальянский сюжет является одной из важнейших составляющих художественной картины мира Жуковского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.
2. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М., 2004. Т. 13.
3. Янушкевич А.С. «Горная философия» в пространстве русского романтизма (В.А. Жуковский – М.Ю. Лермонтов – Ф.И. Тютчев) // Жуковский и время : сб. ст. Томск, 2007.
4. Русская старина. 1902. № 5.
5. Прозоров Ю.М. Литературно-критическое творчество В.А. Жуковского // В.А. Жуковский-критик. М., 1985.
6. Янушкевич А.С. В мире Жуковского. М., 2006.
7. Айзикова И.А. Жанрово-стилевая система прозы В.А. Жуковского. Томск, 2004.
8. Жуковский В.А. Полн. собр. соч. : в 12 т. СПб., 1902. Т. 10.
9. Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай: материалы и исследования. М., 2009.
10. Манн Ю.В. Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. М., 2004.
11. Жуковский В.А. Собр. Соч. : в 4 т. М. ; Л., 1959–1960. Т. 4.
12. Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. М., 2004. Т. 14.
13. Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.
14. Лебедева О.Б. Образ Неаполя в творческом сознании А.С. Пушкина. Ст. II: Ландшафтная меридиональная лирика: «Кто знает край...?» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2011. № 1 (13).
15. Гачев Г.Д. Национальные образы мира : курс лекций. М., 1998.
16. Библиотека В.А. Жуковского: Описание. Томск, 1981.
17. Жуковский В.А. Соч. : в 6 т. СПб., 1878. Т. 6.
18. Переписка Н.В. Гоголя : в 2 т. М., 1988.
19. Переписка В.А. Жуковского и А.П. Елагиной: 1813–1852. М., 2009.
20. Тютчев Ф.И. Избр. соч. М., 2010.
21. Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975.
22. Лебедева О.Б. Неопубликованные драматические произведения В.А. Жуковского (конспект трагедии А. Мюльнера «Вина» и фрагментарный перевод комедии К Гольдони «Ворчун-благодетель») // Жуковский: Исследования и материалы. Томск, 2010. Вып. 1.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 24 июня 2011 г.