

УДК 82-1(470+571)

Е. С. АННЕНКОВА

ФЛОРЕНТИЙСКИЙ МИФ ЕВДОКИИ РОСТОПЧИНОЙ

В статье рассматривается повесть Е. П. Ростопчиной «Палаццо Форли» с точки зрения реализации в произведении универсального и авторского мифа о Флоренции; констатируется новаторский характер повести и анализируются особенности создания и функционирования флорентийского мифа писательницы.

Ключевые слова: миф, флорентина, универсальный миф, авторский миф, мифопоэтическая реальность, духовная сущность.

С XIX века в русском культурно-общественном сознании начал складываться романтический культ Италии и активно формироваться «итальянский текст» русской литературы, постепенно составивший существенную часть ее литературно-художественной традиции. Как правильно заметил И. Гревс, «в нашей интеллигенции, несомненно, издавна и прочно живет итальянская мечта» [3, 19], и трудно найти имя русского писателя Золотова века русской литературы, жизненная или творческая биография которого была бы не отмечена итальянским знаком. Е. П. Ростопчина, одна из самых образованных русских женщин 1-ой половины XIX века и одна из совсем не многих женщин-писательниц того времени, бывавших за границей, не стала исключением, пополнив патриархатные тексты русской литературы оригинальным произведением «Палаццо Форли», главенствующая роль в котором отводилась еще мало знакомому русской литературе образу Флоренции. Проза Ростопчиной – редкий объект исследований ученых, которые обращались, как правило, к ее поэзии или общим характеристикам наследия и места этой замечательной женщины в культурно-литературной жизни России XIX века (Д. Обидин, А. Ранчин, И. Савкина, А. Тархова, М. Файнштейн). Но, несмотря на незаслуженно малый интерес к прозе Ростопчиной в целом, ее повесть «Палаццо Форли» становилась довольно частым предметом изучения ученых как на уровне проблемы жанра (О. Крюкова, М. Мазалова, Е. Михайлова), так и на проблемно-идеологическом, гендерном и мифопоэтическом уровнях (М. Гребнева, Е. Грибкова). В рамках данной статьи наше внимание сосредоточится на специфике флорентины русской писательницы и особенностях ее авторского флорентийского мифа, базирующегося на сложившемся

в западноевропейской культурно-литературной традиции универсальном мифе о Флоренции.

Н. Меднис справедливо отметила, что «Флоренция... не настолько широко, ярко и цельно запечатлена в русской литературе, чтобы породить внутренне структурированный свертхтекст, но все-таки обращение к ней художников слова в течение XIX–XX веков было многократным и почти всегда сопряженным с попытками уловить ее особую физическую и метафизическую сущность, определить ее смысловую доминанту» [5]. Действительно, в XIX веке интерес русских путешественников и писателей к Флоренции, по сравнению с Римом или Венецией, был слабым, и встречающиеся упоминания о ней носили достаточно общий характер, в основе своей не расходящийся с устоявшимися представлениями об Италии в целом. Исследовательница отразившейся в русской словесности флорентийской концептосферы М. Гребнева в своей диссертационной работе утверждает, что «флорентийский первообраз сформирован в русской литературе к 1830–40-м гг., благодаря текстам К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. И. Буслаева» [2, 9]. К указанным ею авторам можно было бы добавить образы Флоренции, запечатленные в наследии П. Вяземского, А. Шаховского, А. Григорьева, А. Майкова. Безусловно, всё написанное названными литераторами о Флоренции становилось маленькими драгоценными элементами, из которых складывался неповторимый образ этого итальянского города. Но представляется, что именно Е. Ростопчина в русской художественной прозе стала первооткрывательницей Флоренции для русского читателя. В повести «Палаццо Форли», опубликованной в журнале «Библиотека для чтения» в 1854 г., писательница воплотила цело-

стный лик Флоренции в уникальном единстве универсального и креативного, индивидуального мифов.

Еще А. Пушкин абсолютно точно и поэтично сформулировал две константные доминанты образа Италии, ставшие инвариантным субстратом для всей последующей русской литературы. Первой доминантой является природа этой прекрасной страны (Италия – «волшебный край»), а второй – ее идеальное культурное пространство (страна «высоких вдохновений»). Вряд ли будет преувеличением сказать, что практически любой итальянский город щедро наделен этими признаками, но при этом каждый имеет свой уникальный образ и свое непреходящее мировое значение. И Флоренция наделена своей особой проекцией, своим феноменальным звучанием и непреходящей значимостью в универсальном образе Италии. Многие русские поэты и писатели, как XIX, так и XX века, заочно влюбленные в эту райски красивую, благословенную страну, в своих произведениях взволнованно вопрошали о возможности увидеть ее своими глазами. Так и Ростопчина в 1831 году посвятила Италии, еще не видя ее, горячие строки, овеянные романтическим культом этой страны: «Италия... страна воспоминаний, / Страна гармонии, поэзии, любви, / Отчизна гения, возвышенных деяний... / О! Древний край чудес, издавна мной любимый, / Узрю ли я тебя...» Ростопчиной посчастливилось побывать в Италии и посетить некоторые ее города. Сведений о ее пребывании в Италии далеко не достаточно, но то, что эта страна ее не разочаровала при непосредственном знакомстве с нею, а еще больше пленила, то, что художница слова прекрасно узнала ее культуру и искусство, доказывает написанная уже в России «итальянская повесть» Ростопчиной «Палаццо Форли».

Флоренция принадлежит к тем городам мира, которые наделены надмирной сущностью, излучаемая ими духовная энергия явно значительнее и важнее факта их физического существования. Не просто влюбленные во Флоренцию, но глубоко постигнувшие внутренний смысл ее *Genius Loci* и просветленные ею, П. Муратов и Б. Зайцев в начале XX сказали о ней, что она пробуждает «чувства близости к высшей, чем земная, красоте» [6], что в

этом городе есть «что-то живое, юное, вечно-меняющееся и вечно-нестареющееся, то, что называем мы нетленным» [4, 458]. Эта бессмертность Флоренции, ее своеобразный духовный облик, ее абсолютная самодостаточность были тонко уловлены Ростопчиной и сделали возможным акт писательского и впоследствии читательского мифотворчества.

Смыслорождающим и структурообразующим центром произведения Ростопчиной является созданный поэтическим воображением писательницы образ принадлежащего благородному и знатному флорентийскому роду Форли средневекового палаццо, что подчеркнуто самим названием произведения. К палаццо стягиваются все сюжетные линии, все упомянутые в тексте культурно-исторические пласты времени, в нем концентрируются концептуальное как физическое, так и духовное пространство и основное семантическое ядро повести. Палаццо Форли выступает не только жилищем главной героини произведения, не только катализатором его событий, его авантюрно-приключенческого, даже отчасти детективного сюжета, насыщенного, кроме всего, уходящей в далекое прошлое увлекательной историей рода маркизов Форли, но и является выразительным «сгустком культуры» города, вырастающим из универсального флорентийского мифа.

Образ палаццо Форли создан писательницей столь емко и убедительно, что представляется Флоренцией в миниатюре. В образе палаццо сплетаются все мотивы, конституирующие общефлорентийский топос, в котором причудливо сочетаются мифопоэтическая и фактическая геокультурная реальности. При этом подлинное и сотворенное романтическим воображением автора настолько плотно сливаются, так органично сосуществуют, что грань между ними почти стирается. Этот эффект создается благодаря множеству конкретных, характерных для этого итальянского города деталей, присущих именно Флоренции антропонимических и топонимических знаков. Как в капле воды отражается море, так и в этом дворце выражается вся многовековая история города, история его культуры и квинтэссенция его бытия и быта. Строгая и величественная архитектура

В западноевропейской флорентине закрепился образ Флоренции как средоточия культуры средневекового итальянского города, кроме того, как правило, воплощением духовной субстанции Италии всегда считался Рим, образующий с нею «единый тип», несмотря «на свою историческую и этническую разность» [1, 433]. Ростопчина в своей повести как будто стремится развеять эти ассоциации, показывая культурную жизнь Флоренции XIX века как воплощение общекультурного итальянского топоса. Расширяя представления о культуре Италии, отраженной, с общепринятой точки зрения, лишь в ее живописи и литературе, созданных в великие, но давно прошедшие века, Ростопчина пишет о музыке, больших итальянских композиторах начала XIX века, которые также составили европейскую и мировую славу Италии. Высказывая свои мнения о Джоаккино Россини, Джузеппе Верди, Винченцо Беллини, Гаэтано Доницетти, писательница тем самым формирует новый образ Италии как столицы музыкального искусства, переместившейся из Вены XVIII века в Италию XIX. Тем самым она показывает, что культурный потенциал Италии далеко не исчерпан, во Флоренции культурное прошлое и культурное настоящее встречаются, продолжая генерировать общее культурное пространство неувядаемой Италии. Симптоматично, что лучшую, с точки зрения автора, оперу Верди дают в старейшем оперном театре мира, во флорентийском театре Ла Пергола, расположенном неподалеку от Санта-Мария-дель-Фьоре. Ведь, как известно, именно Флоренция была родиной оперы. Этот жанр очень нравился горожанам, и в 1656 году представителями династии Медичи было построено специальное здание оперного театра со зрительским залом на полторы тысячи человек, которое стало законодателем особого типа архитектуры зданий, предназначенных для оперных представлений: с ярусами, ложами, нумерацией кресел и другими важными театральными атрибутами. Интересно, однако, что и здесь писательница допускает существенный сдвиг, искажая подлинные факты. Время действия повести относится к 1838 году, а Ростопчина говорит, что во флорентийском Ла Пергола давали уже нашу мевшую в Италии оперу Верди

«Эрнани», которая впервые была поставлена в 1844 году на сцене театра Ла Фениче в Венеции. Трудно сказать с большой долей уверенности, была ли эта случайность, перепутались ли в ее воображении действительные факты, но, думается, что и этот важный момент вписывается в общий мифопоэтический пласт повести писательницы и связывается с ее авторскими рефлексиями, порожденными Флоренцией.

Ростопчина значительно дополняет хорошо знакомые характеристики города, давая представление о культуре быта Флоренции XIX века и особом характере тосканского народа и, шире, всей итальянской нации. Важно, что Флоренция не предстает в ее сознании лишь городом музеев и галерей, застывших в своем прошлом величии и красоте. Флоренция Ростопчиной – живой город, в котором прошлое как раз не дискредитирует и не подменяет настоящее [2, 19], а питает его, оформляет его, продолжает себя в настоящем и генерирует будущее города. Ведь созданные во Флоренции на протяжении одних из самых значимых для человеческой цивилизации эпох искусство и культура стали принадлежностью мировой сокровищницы духа и одновременно залогом вечной жизни города в умах людей, сделали его одним из мощнейших духовно-культурных символов мира.

В колоритной фигуре старой служанки Чекки выражается величие тосканского народа [7, 110], в ее преданности своей молодой хозяйке чувствуется благородство и живость национального итальянского характера, в ее влюбленности в хранящиеся в палаццо произведения великого искусства обнаруживается свойственная итальянской нации «страсть к искусствам» [7, 203]. Но, сетующая на постепенное обезличивание итальянских городов в начале XIX века, невольно подчиняющихся общим западноевропейским веяниям, Ростопчина все же не может избежать, как кажется, тайной магии итальянского характера. В образе юной маркезины Пиэррины отражен весь общефлорентийский образно-мотивный комплекс: она стройна и воздушна, как легка и прекрасна архитектура Флоренции, она крепчайшими нитями связана с прошлым своего выдающегося рода Форли, как сама фамилия Форли связана с историей Флорен-

ции (вообще, в реальном культурно-историческом контексте Италии трудно преувеличить роль и значимость фамильных династий – Медичи, Сфорца, Д’Эсте, Бентивольо, Мочениго, Висконти, Фарнезе, Борджиа – в формировании и организации общественно-культурной жизни отдельных ее герцогств и республик).

Маркезина Пиэрина – вся плоть от плоти своего рода в его вершинных проявлениях лучших человеческих добродетелей: прекрасна, благородна, стойка, величественна, образованна, набожна, добра, заботлива, страстна и влюблена в искусство. Внешне и внутренне она похожа на свою прабабушку, мужественную и печальную Джиневру Строцци, и свою бабушку, мудрую и сильную, преданную и любящую француженку Жоржетту. Юная Пиэрина не мыслит свою жизнь вне Флоренции: без ее воздуха и ее привычных видов, без ее тихих ночных улочек, без ее церквей, в которых она могла предаваться умиротворяющей молитве. Она не может жить вне родового палаццо, где всё: стены, фрески, картины, статуи, родословные книги, старинные хартии – говорит с ней голосом предшествующих веков и культур, бережет семейные предания, беседует с ней на своем особом языке «дорогих и наставительных воспоминаний» [7, 159], сохраняет самый дух ее предков, которые, как ей чувствуется, поддерживают ее в горестях, охраняют и желают ей добра. В Пиэррине воплощаются яркие черты национального итальянского характера: «итальянская натура проявилась в ее воодушевлении» [7, 159–160]; в ее повышенном чувстве чести и долга, в ее живых поступках, страстных переживаниях и одновременно в ее способности к самоотречению, к уединению («пойду к кармелиткам, постригусь и умру, не переменяя имени Форли, умру дочерью нашего дома!» [7, 160]) сквозит собирательный образ итальянского народа, закаленного в борьбе с невзгодами, крепкого и сильного и в то же время по-детски веселого и влюбленного в жизнь. Помимо всего сказанного, в Пиэррине обнаруживаются не просто черты итальянского народа, а, что важно, особенный характер настоящей итальянки, для которой честь и достоинство семьи, святость семейных устоев дороже всех других ценностей: «большую часть наша сфера – домаш-

ний кров, тесный семейный круг» [7, 158]. Именно под домашним кровом, в кругу семьи итальянская женщина имеет «вес и значение», является добрым гением, «с оливковой ветвью в руках и с кротостью в душе» [7, 159]. И в этом смысле эта девушка выражает самую духовную сущность Флоренции, ее особую женственную субстанцию, реализуя универсальный флорентийский миф о женском начале города, который обнаруживается и в цветке лилии, изображенном на гербе Флоренции, и в куполе известнейшего флорентийского собора Санта-Мария-дель-Фьоре (кафедральный собор Святой Марии с цветком), сделанного в форме чаши цветка, и в многочисленных мадоннах Рафаэля, созданных им во Флоренции, и в великолепных аллегорических фигурах Микеланджело «Утро» и «Ночь», изображающих женские образы в разных проявлениях женственности.

Таким образом, флорентийский миф Евдокии Ростопчиной вырастает из ведущих составляющих универсального флорентийского мифа и в то же время имеет выразительные индивидуально-авторские черты. Он состоит из трех смыслообразующих уровней, где первый связан с общефлорентийскими топонимическими и антропонимическими знаками, значительно расширенными писательницей по сравнению с существующей традицией западноевропейской флорентины; второй уровень относится к духовно-ментальной сущности Флоренции, а третий формирует ее вневременной и метафизический образ, благодаря которому она становится неотъемлемым и многозначным компонентом архетипического образа Италии. Важно, что Ростопчина создает совершенно новаторский для русской флорентины образ Флоренции, соотносимый с универсальным образом мира, в котором прошлое живет в настоящем, предопределяя его будущее и, в конечном счете, вечное существование города, его нетленность и незыблемость. Флоренция, написанная Ростопчиной, становится неувядаемым источником радости и красоты искусства, при всей своей высокой духовности говорящей о бесценности и восторге земного существования человека, дарующей забвение горестей, страданий и смерти, благодаря чему Флоренция в сознании русского реципиента

становиться землею обетованою, куди стремиться душа і де людина «приймає хрещення в ім'я любові» [6].

Список использованной литературы

1. Гачев Г. Д. Ментальность народов мира / Г. Д. Гачев. — М.: Эксмо, 2003. — 544 с.
2. Гребнева М. П. Концептосфера флорентийского мифа в русской литературе : автореф. дис. на соискание ученой степени доктора филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / М. П. Гребнева. — Томск, 2009. — 33 с.
3. Гревс И. М. Тургенев и Италия : (культурно-исторический этюд) / И. М. Гревс. — Л.: Изд-во Брокгауз-Эфрон, 1925. — 126 с.

4. Зайцев Б. К. Собр. соч. : в 5 т. / Б. К. Зайцев. — М.: Русская книга, 1999. — Т. 3 : Звезда над Булонью. Романы. Повести. Рассказы. Книга странствий. — 576 с.
5. Меднис Н. Е. Формирование флорентийского интерпретационного кода в русской поэзии XIX—XX веков [Электронный ресурс] / Н. Е. Меднис. — Режим доступа : <http://kniga.websib.ru/text.htm?book=35&chap=10>.
6. Муратов П. П. Образы Италии [Электронный ресурс] / П. П. Муратов. — Режим доступа : http://az.lib.ru/m/muratow_p_p/text_0010.shtm.
7. Ростопчина Е. П. Сочинения графини Е. П. Ростопчиной / Е. П. Ростопчина. — СПб, 1890. — Т. 2 : Проза. — 1890. — 463 с.

О. С. АННЕНКОВА

ФЛОРЕНТІЙСЬКИЙ МІФ ЄВДОКІЇ РОСТОПЧИНОЇ

У статті розглядається повість Е. П. Ростопчиної «Палаццо Форлі» з огляду реалізації у творі універсального й авторського міфу про Флоренцію; констатується новаторський характер повісті та аналізуються особливості творення і функціонування флорентійського міфу письменниці.

Ключові слова: міф, флорентина, універсальний міф, авторський міф, міфопоетична реальність, духовна сутність.

E. ANNENKOVA

THE FLORENTINE MYTH BY YEVDOKIYA ROSTOPCHINA

This article deals with E. Rostopchina's novel "The Forli's Palazzo" from the viewpoint of realization in it the universal and author's myth of Florence; stated the novel's innovative character; analyzed the particularities of creation and functioning of the writer's Florentine myth.

Key words: myth, florentina, universal myth, author myth, mithopoetic reality, spiritual essence.

Стаття надійшла до редколегії 6.02.2014 р.

УДК 821.161.2-1.09»18»

Г. І. АТРОШЕНКО, Н. С. ДЬЯЧЕНКО

ІДЕЯ ГАРМОНІЇ ВСЬОГО ОРГАНІЧНОГО СВІТУ В ПОЕТИЧНІЙ МОДЕЛІ ЯКОВА ЩОГОЛЕВА

У статті з'ясовується ідея гармонії світу в поетичній моделі Якова Щоголева. Визначається пантеїстична основа поезії митця, яка виявилася у розумінні природи як вищого ідеалу, чіткій космогонічній схемі, метафоризації і антропоморфізмі природних явищ, у використанні ряду міфологем, символів, прийому психологічного паралелізму.

Ключові слова: пантеїстичний світогляд, поетична модель, міфологема.

Творчість Якова Щоголева давно вже відкрилась широкому українському загалу. Однак відразу вкажемо на недостатній рівень вивчення творів талановитого українського письменника, його постать і досі перебуває на периферії наукових досліджень. А на сучасному етапі трансформації національного літературознавчого дискурсу, коли міфопоетика набула нового актуального звучання, варто звернутись і до поетичного доробку цього непересічного митця.

В основі пантеїстичного світовідчуття Якова Щоголева, який продовжував і розви-

вав традиції Григорія Сковороди, лежить ідея гармонії всього органічного світу, що реалізована у створеній ним поетичній моделі світу. Ця модель базується на поєднанні культури стихій – першооснов буття. Така гармонія (власне, не можна забувати і про протиріччя, які завжди невідступно слідували за письменником) зумовлює мажорне змалювання метафоризованого Всесвіту (Божого світу, світових просторів) у творчості Якова Щоголева (поезії «Родина», «В степу», «Завірюха» тощо). Недаремно поет епіграфом до своєї збірки «Ворскло» взяв слова із Книги Іова: «Есть бо