

На правах рукописи

ГРЕБНЕВА МАРИНА ПАВЛОВНА

КОНЦЕПТОСФЕРА ФЛОРЕНТИЙСКОГО МИФА В РУССКОЙ
СЛОВЕСНОСТИ

Специальность 10.01.01 –
русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Томск – 2009

Работа выполнена на кафедре русской и зарубежной литературы ГОУ
ВПО «Томский государственный университет»

Научный консультант: доктор филологических наук, профессор
Ольга Борисовна Лебедева

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Кирилл Владиславович Анисимов

доктор филологических наук, профессор
Александр Эммануилович Еремеев

доктор филологических наук, профессор
Людмила Алексеевна Ходанен

Ведущая организация: ГОУ ВПО «Алтайская государственная
педагогическая академия»

Защита состоится «17» февраля 2010 года в _____ часов на заседании
диссертационного совета Д 212.267.05 по защите диссертаций на соискание
ученой степени доктора филологических наук при ГОУ ВПО «Томский
государственный университет» (634050, Томск, пр. Ленина, 36).

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке ГОУ ВПО
«Томский государственный университет»

Автореферат разослан «30» октября 2009 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
профессор

Л.А. Захарова

Общая характеристика работы

Одним из наиболее динамичных направлений современного литературоведения в последнее время является имагология, в которой, в свою очередь, как особый предмет изучения выделяется проблема поэтики европейского локального текста, методологической базой которой стали труды Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова, посвященные поэтике московского и петербургского текстов русской литературы¹. Свидетельством актуальности этой проблемы явилась серия монографических исследований особенно итальянских городских текстов – венецианского² и римского³, а также серия антологий А.А. Кара-Мурзы, посвященная Риму, Венеции, Неаполю и Флоренции – то есть, тем городам Италии, которые обладали наибольшей притягательной силой для русских путешественников и, как следствие, наибольшим текстопорождающим потенциалом, реализованным практически во всем жанровом диапазоне русской словесности – от документальных жанров путевых записок, писем и дневниковых записей до прозаических и стихотворных художественных текстов⁴.

Проблему флорентийского текста в русской словесности как предмет предлагаемого диссертационного сочинения актуализируют два основных обстоятельства – это сам объем текстового материала русской словесности, начиная от древнерусской литературы и до середины XX в., и практическая неисследованность его концептосферы и поэтики, поскольку антология А.А. Кара-Мурзы, в которой собраны фрагменты свидетельств русских путешественников о Флоренции, представляет собой только первое приближение к постановке этой проблемы; а между тем, этот исторический, географический, религиозный, философский и культурный феномен привлекал внимание русских литераторов на протяжении почти пятисот лет, начиная с XV в., со времени проведения Ферраро-Флорентийского собора (1438 – 1439 гг.), правления герцогов Медичи, казни Савонаролы, острых схваток между гвельфами и гибеллинами.

Следствием постоянного интереса русских авторов к Флоренции на протяжении веков стало изобилие посвященного ей текстового материала. В XV – XVIII вв. флорентийский миф создавался исключительно благодаря жанрам хождения и путешествия; в первой

¹ Лотман Ю.М. Отзвуки концепции «Москва – третий Рим» в идеологии Петра Первого (к проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. – СПб., 2002. – С. 349–361; Он же. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Там же. – С. 208–214; Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: избранные труды. – СПб., 2003.

² Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. – Новосибирск, 1999.

³ Владимирова Т.Л. Римский текст в творчестве Н.В. Гоголя: автореф. ... дис. канд. филол. наук. – Томск, 2006.

⁴ Кара-Мурза А.А. Знаменитые русские о Флоренции. – М., 2001; Его же: Знаменитые русские о Риме. – М., 2001; Знаменитые русские о Венеции. – М., 2001; Знаменитые русские о Неаполе. – М., 2002.

половине XIX в. жанровый репертуар русской флорентины пополнился сказкой и шутовой повестью (К.Н. Батюшков), лирическим стихотворением (А.С. Пушкин), повестью (Н.В. Гоголь), мемуарами (Ф.И. Буслаев). Эта жанровая полифония, несомненно, способствовала формированию концептосферы постепенно складывающегося в русской словесности универсального флорентийского мифа.

Во второй половине XIX в. в русской литературе о Флоренции господствует эпический жанр повести, представленный в творчестве И.С. Тургенева, Е.П. Ростопчиной, А.П. Чехова. Безусловным фаворитом локального флорентийского текста можно считать эпистолярный жанр, широко представленный в наследии А.И. Герцена, Н.А. Добролюбова, И.С. Тургенева, А.А. Григорьева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого.

В XX столетии в наследии И. Анненского, А. Ахматовой, К. Бальмонта, А. Блока, Н. Гумилева, Вяч. Иванова, М. Кузмина, О. Мандельштама, М. Цветаевой доминирующими оказываются лирические жанры.

Важной причиной неугасающего интереса русских путешественников к Флоренции стало и то, что она воспринималась как своего рода эталон европейского средневекового города и квинтэссенция представлений о средневековой жизни – до некоторой степени именно это обстоятельство сделало Флоренцию ахронным топосом в рецепции ее русских дескрипторов, тем заколдованным кругом, в котором навсегда задержались Средние века во всей неоднозначности своего исторического содержания. Флорентийский текст русской словесности повествует не только о высоком расцвете искусства, науки, ремесел, торговли, личности, то есть обо всем том, что делает Флоренцию символом представлений об эпохе Возрождения, но и содержит свидетельства исторической замкнутости, средоточия человеческих пороков, которые произрастали в привилегированной флорентийской среде на почве этой изолированности, междоусобных войн, которые раздирали город, становящийся, следовательно, и символом представлений о жестокости и безвыходности средневековой жизни.

Загадка Флоренции, несомненно, ассоциативна тайне национальности вообще и русской ментальности, в частности: показателем этого сближения является то достаточно редко встречающееся в локальных (городских) текстах русской словесности обстоятельство, что в русской рецепции Флоренция совершенно лишена как креативного, так и эсхатологического мифов.

Методологической базой для осмысления феномена флорентийского мифа русской словесности и его концептосферы стали теоретические работы Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, Н.Е. Меднис и др., посвященные локальным текстам, а также исследования, посвященные разным аспектам русской

флорентины в ее урбанистическом, эстетическом и персональном аспектах: П.П. Муратова⁵, К. Линча⁶, А. Гутнова и В. Глазычева⁷, И.Е. Даниловой⁸, Т.В. Сониной⁹, Л.М. Брагиной¹⁰, И.А. Красновой¹¹, О.Ф. Кудрявцева¹² и др. Можно сказать, что отдельные элементы флорентийского локального текста в том, что касается истории Флоренции, ее искусства и ее великих сыновей, особенно Данте, уже нашли свое осмысление в русской гуманитарной науке (см., напр. работы, посвященные биографии и творчеству Данте: Д.Д. Благого¹³, И.Н. Голенищева-Кутузова¹⁴, Р.И. Хлодовского¹⁵ и др.) – но система универсальных концептов, неразрывно ассоциативных звуку и смыслу названия города, система взаимосвязанных ассоциаций, формирующих общий семантический ореол топонима «Флоренция», типология сюжетов повествований о Флоренции в документальных жанрах русской словесности и в художественных текстах, посвященных городу или развернутых в его пределах – одним словом, все то, что входит в понятие локального флорентийского мифа и в своей совокупности формирует устойчивый семантический субстрат циклически повторяющихся смысловых комплексов, по-прежнему пока что остается не реконструированным и не описанным. Восполнению этой лакуны и посвящается предлагаемая работа.

Таким образом, **актуальность** диссертационного исследования определяется целым рядом обстоятельств: 1) повышенным интересом современного литературоведения к локальным текстам отечественной словесности; 2) интенсивным развитием имагологии; 3) востребованностью компаративистских исследований; 4) несобранностью и отсутствием

⁵ Муратов П.П. Образы Италии: в 3-х т. – М., 1993. – Т. 1.

⁶ Линч К. Образ города. – М., 1982.

⁷ Гутнов А., Глазычев В. Мир архитектуры. – М., 1990.

⁸ Данилова И.Е. Брунеллески в Риме // Античное наследие в культуре Возрождения. – М., 1984. – С. 206–214; Она же. Искусство средних веков и Возрождения: работы разных лет. – М., 1984.

⁹ Сониная Т.В. Рисунки Боттичелли к «Божественной комедии» Данте. Традиционное и оригинальное // Книга в культуре Возрождения. – М., 2002. – С. 34–44.

¹⁰ Брагина Л.М. Гражданский гуманизм и античная этико-политическая мысль // Античное наследие в культуре Возрождения. – М., 1984. – С. 20–27; Она же. Деятельность гуманистов в религиозных братствах Флоренции XV века // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. – М., 1997. – С. 50–59.

¹¹ Краснова И.А. Влияние культуры Возрождения на духовную жизнь флорентийцев // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. – М., 1997. – С. 40–49.

¹² Кудрявцев О.Ф. «Ученая религия» флорентийской Платоновской академии // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. – М., 1997. – С. 88–96.

¹³ Благой Д.Д. Данте в сознании и творчестве Пушкина // Историко-филологические исследования: сб. ст. – М., 1967. – С. 235–244; Он же. Пушкин и Данте // Дантовские чтения. 1973. – М., 1973. – С. 9–64.

¹⁴ Голенищев-Кутузов И.Н. Творчество Данте и мировая культура. – М., 1971.

¹⁵ Хлодовский Р.И. Данте и Вергилий (Литература раннего итальянского Возрождения и традиции античной классики) // Античное наследие в культуре Возрождения. – М., 1984. – С. 154–159.

систематического описания флорентийского текста русской словесности и неисследованностью концептосферы универсального флорентийского мифа, который до сих пор не привлекал специального внимания отечественного литературоведения.

В свете всего сказанного **объектом нашего исследования** стал универсальный флорентийский миф русской словесности XV – XX вв.: универсальным его можно назвать постольку, поскольку за столь длительный срок своего существования он практически не претерпел никаких существенных изменений – как и сам породивший этот миф город, не меняющийся на протяжении столетий, начиная с той эпохи, которая стала (и навсегда осталась) его высшим витальным взлетом.

Непосредственным **предметом** и основным материалом диссертационного сочинения является совокупность русских текстовых свидетельств о Флоренции вышеозначенных историко-литературных эпох, обследованных под углом зрения их константных смысловых элементов. Именно повторяемость образно-смысловых элементов текста и стабильные ассоциативные связи, существующие между ними и переходящие из текста в текст – то есть концепты и сформированная их взаимодействием концептосфера, образуют то интертекстуальное поле, которое само по себе обладает смыслопорождающей способностью и внутренней самоорганизацией, что как раз и позволяет определить русскую флорентину при помощи понятий «городской текст» и «универсальный миф». К нашему исследованию привлечено 312 текстов 47 авторов, среди которых И.Ф. Анненский, А.А. Ахматова, К.Н. Батюшков, А.А. Блок, А.И. Герцен, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, Л.Н. Толстой, И.С. Тургенев и многие другие.

Целью нашего исследования является изучение особенностей концептосферы и поэтики флорентийского городского текста, а также реконструкция универсального флорентийского мифа русской словесности. Поставленная цель определила ряд **задач**:

1. Выявление репрезентативной совокупности текстов русской словесности XV – XX вв., конституирующих русскую флорентину, описание особенностей первообраза флорентийского городского текста и его последующих модификаций;
2. На их материале исследование первичных мотивов концептосферы флорентинского текста, выделенных на основе отбора повторяющихся образно-лексических мотивов описания флорентийского топоса: камень, сад, цветок, цвет;
3. Изучение вторичных мотивов, генетически восходящих к первичным и трансформированных в образно-лексических константах описания: круг, башня, время (прошедшее, настоящее, будущее, вечность);
4. Выявление и анализ персональных флорентийских мифов – Данте, Петрарка, Боккаччо, Фра Анджелико, Боттичелли, Леонардо, Савонарола;

5. Реконструкция концептосферы универсального флорентийского мифа русской словесности XVIII – XX вв.

Следует заметить, что понятие универсального флорентийского мифа включает в себя представления о неизменных его составляющих, неизменных на протяжении веков и в творчестве самых разных авторов, причем не только русских авторов: универсальный флорентийский миф соседствует и периодически пересекается с целым рядом персональных мифов, относящихся к третичному уровню флорентийского текста.

Материалом исследования стали «флорентийские» произведения русских авторов XV – XX вв., представленные четырьмя основными типами описания и отношения текста к географически конкретному локусу: тексты, написанные во Флоренции, тексты, в которых упоминается о городе цветов, тексты, действие которых происходит в этом локусе, тексты, которые способны порождать соответствующие этому ареалу ассоциации. В центре нашего внимания находится репрезентативный корпус травелогов, а также художественных, мемуарных, эпистолярных, дневниковых текстов, представляющих собой соответствующий главному аспекту нашего исследования проблемный срез всей русской словесности нового времени в ее исчерпывающе полном жанровом составе.

Методика и методология диссертационного исследования обусловлены многообразием аспектов и многогранностью образа Флоренции, сложившего в русской словесности. В нашей работе мы ориентировались на сравнительно-исторический (А.Н. Веселовский), формальный (Ю.Н. Тынянов), типологический (В.Н. Топоров), мифологический (Е.М. Мелетинский), структурный (К. Леви-Стросс), постструктурный (Ю.М. Лотман) методы изучения литературного произведения. По всей видимости, именно флорентийский феномен, столь масштабный и столь широко представленный во временном аспекте, особо располагает к полифонии методологических приемов его изучения.

Научная новизна работы заключается в том, что:

а) впервые выявлен, хронологически расположен и систематически описан целый ряд посвященных Флоренции произведений русских авторов XV-XX вв., результатом чего стала впервые составленная библиография русской флорентины;

б) выявлены и проанализированы наиболее важные повторяющиеся образно-лексические мотивы, позволяющие выделить сквозные концепты русской флорентины и реконструировать образно-ассоциативный ореол Флоренции в русской словесности и русской ментальности;

в) описаны устойчивые интертекстуальные ассоциативные поля, объединяющие между собой сквозные концепты и формирующие общую концептосферу русской флорентины; сквозные образы этого интертекстуального массива сгруппированы по степени их значимости и подразделены с учетом их принадлежности к разным уровням в структуре универсального мифа о городе цветов;

г) реконструированы общий состав и содержание наиболее значительных персональных флорентийских мифов;

д) на основе универсальных и персональных составляющих интертекста русской флорентины предложена реконструкция той совокупности константных элементов кода описания Флоренции, которая позволяет утверждать наличие флорентийского мифа, сложившегося в русской словесности XV – XX вв.

Таким образом, предлагаемое диссертационное исследование является первым систематическим описанием флорентийского городского текста и первым опытом реконструкции флорентийского универсального мифа.

Практическое значение диссертационного исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы в вузовских курсах древнерусской литературы, литературы XVIII века, русской литературы XIX – XX вв., в учебных пособиях, программах спецкурсов и спецсеминаров. Спецкурс «Стихотворные интерпретации образа Флоренции в русской литературе XIX – XX вв.» читался в Алтайском государственном университете в 2007-2009 гг.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета, а также на заседании кафедры русской и зарубежной литературы Алтайского государственного университета. Основные положения диссертационного исследования изложены в сборниках материалов X и XII Межвузовских научно-практических конференций (Бийск, 2005, 2007 гг.), в сборниках материалов XI и XIII Всероссийских научно-практических конференций (Бийск, 2006, 2008), в сборнике материалов Всероссийской конференции, посвященной 70-летию БГПУ (Барнаул, 2004), в сборнике материалов международной конференции в БГПУ (Барнаул, 2005). Содержание диссертации отражено в монографии «Концептосфера флорентийского мифа в русской словесности» (Томск: Изд-во ТГУ, 2009) и 25 статьях.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Наиболее репрезентативными жанрами русской литературы XV – XVIII вв., положившими начало знакомству с Флоренцией, стали родственные жанры хождения и путешествия. Именно в их первых описаниях, демонстрирующих эволюцию типологии сознания русских путешественников от профанно-изоляционистского к общеевропейскому культурному типу, особенно очевидным становится процесс закладывания основ будущего флорентийского мифа русской словесности.
2. Русская флорентина XVIII в. живет предчувствием мифа. В ее претекстах этот миф очерчен в общих чертах, но внутреннего содержания того, что заполнит эти контуры, еще нет или почти нет. Это наполнение предстояло осуществить русским писателям первой половины XIX в.

3. Созданию мифа в первой половине XIX в. способствуют не только путешествия, но и литературные впечатления. Флорентийский миф складывается под воздействием романтизма, который господствовал в русской литературе в этот период. Действительность пересоздавалась по законам мечты. В этом смысле флорентийский миф – это иная, лучшая реальность, воспроизведенная русскими авторами.
4. Флорентийский первообраз сформировался в русской литературе к 1830 – 1840-м гг., благодаря текстам К.Н. Батюшкова, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.И. Буслаева.
5. Русские авторы испытывают неизменную симпатию к Флоренции в первой половине XIX в. Городской миф в этот период подвергается процессу сакрализации. Истоки подобного приятия и обожествления города цветов находятся в XV веке, когда только осуществлялось первое знакомство с ним. Флоренция уже тогда представляла сказкой, чудом, воплощенной мечтой.
6. К ядерным мотивам универсального мифа о Флоренции, восходящим к составляющим первообраза, относятся сквозные мотивы камня, сада, цветка и цвета. Они в большей степени связаны с бытовой конкретикой. Мотивы вторичного уровня – это те, которые порождены особенностями хронотопа русского флорентийского текста. К ним мы причисляем мотив прошлого, мотив круга и его предметно-образные вариации, мотив башни как символа вечности, замкнутости, совершенства. Критерием их способности формировать некое семантическое поле (текст, миф) становится соотношенность предметно-описательных образов со сферой абстрактных идей бытийного мира.
7. Характер видения Флоренции у русских авторов во второй половине XIX в. существенным образом меняется. Независимо от комфортности флорентийского быта их отношение к флорентийскому мифу оказывается не конструктивным, как прежде, а деструктивным. Отдавая дань красоте Флоренции, ее достопримечательностям, ставшим привычными, они продолжают жить своей автономной жизнью. Развенчанию мифа, его десакрализации способствовали такие факторы, как изменение типа эстетического сознания, последовавшее в результате утраты им литературоцентричности, реалистические тенденции в русской литературе рассматриваемого периода и господство в реалистической литературе прозаических жанров: письма, статьи, незавершенного романа, повести, рассказа.
8. Представление о городе-сказке в русской литературе второй половины XIX в. разрушается. Русские писатели стремятся донести до потенциального читателя те реальные чувства, которые были пережиты ими во Флоренции. Флорентийские круги неожиданно оказываются тесными для целой плеяды русских писателей, среди них А.И. Герцен, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский и др.

9. В XX в. флорентийский миф вновь сакрализуется и превращается из мифообраза (городского мифа) в мирообраз (миф мировой). Однако на этот раз сакрализация связана не только с памятниками архитектуры, скульптуры, живописи, литературы, но и с именами тех людей, которые и создали, по сути дела, рукотворную часть мифа о Флоренции, которые являются неотъемлемыми элементами истории города. Речь в данном случае может идти о литературных (Данте, Петрарка, Боккаччо), религиозном (Савонарола) и живописных (Фра Анджелико, Боттичелли, Леонардо да Винчи) персональных мифах.
10. Таким образом, особую роль в создании флорентийского мифа сыграли два драгоценных века русской литературы, золотой и серебряный, начало XIX в. и начало XX в. В первом случае речь идет о возникновении универсального мифа на основе первообраза, а во втором случае – о мирообразе, возникающем не только за счет универсального мифа, но и за счет мифов персональных. Причем оба эти процесса были очень тесно связаны между собой. В пору господства универсального мифа начинают складываться мифы персональные, которые сосуществуют с ним, не отменяя его, но заметно корректируя и акцентируя его смыслы и константы своими собственными элементами: совершенно очевидно, например, что мотив круга Дантовского кода русской словесности (круги ада, дантовы круги) корреспондирует с соответствующим ядерным элементом флорентийского первообраза – но адаптация дантовского мирообраза русским эстетическим сознанием до степени интимной интериоризации образов и смыслов его поэмы произошла после того, как этот ядерный элемент флорентийского кода определился в самых ранних образцах флорентийского претекста русской словесности.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка использованных источников и литературы, насчитывающего 265 наименований, приложения. Текст диссертационного сочинения занимает 348 страниц. В приложении содержится библиография русской флорентины.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *Введении* обоснована актуальность темы диссертации, изложена история вопроса, определены цели, задачи, научная новизна исследования, его методология и методика, практическое значение, аргументирована структура работы, сформулированы положения, выносимые на защиту.

Глава 1 «Формирование первообраза Флоренции в русской литературе XV – первой половины XIX веков» состоит из двух параграфов.

В параграфе № 1 «От «хождения» к «путешествию»: претекст русской флорентины в документальных жанрах XV – XVIII веков» отмечается, что история флорентийского мифа на русской почве насчитывает около пятисот лет. Первое знакомство русских авторов с городом цветов,

начавшееся в XV в. и продолжавшееся до конца XVIII в., неразрывно связано с жанром путешествия, с поисками чисто литературного образа Флоренции. Надо полагать, что русские люди ориентировались во время этих поисков на те локальные образы, которые им были известны лучше, чем Флоренция, казавшаяся чудом и порождением чего-то сверхъестественного при первом профанном визуальном контакте, не опирающемся на систематические фоновые знания. Этим лучше известным можно считать фольклор и древнерусскую литературу. Родным братом традиционного жанра путешествия, распространенного в новой литературе, является древнерусский жанр хождения, который был близок сознанию русского средневекового человека. Флоренция, постигаемая русскими авторами в то время, также была генетически средневековым европейским городом, уже пережившим, однако, пору своего высшего ренессансного расцвета.

Особую роль как в русской литературе, так и в истории русского флорентийского локального текста сыграл русский Ренессанс XVIII в. – время зарождения новой русской культуры, ориентированной на общеевропейский тип. Период XV-XVII вв. неразрывно связан с фольклором и с традициями средневековой русской литературы, хорошо знающей категорию стиля, но еще не знакомой с категорией художественного метода. В XVIII в. во многом в результате стремительного овладения западноевропейской культурной традицией, в том числе и тосканской, возникают новые традиции и зарождаются художественные методы.

В этом смысле (то есть в смысле предугадывания будущих традиций) хождения и, в частности, «Хождение на Флорентийский собор»¹⁶ открывают неограниченные возможности, поскольку с одной стороны их авторы имеют определенный культурно-литературный багаж, а с другой стороны, в силу ситуации путешествия, они максимально открыты для всего нового, в том числе и литературного нового.

Важно также то, что авторами хождений, как и путешествий, потенциально могли быть самые разные люди. В древнерусской литературе образцами хождения по праву считаются два произведения – «Хождение игумена Даниила» и «Хождение за три моря» Афанасия Никитина, тверского купца. Важнейшими особенностями этих произведений и других, им подобных, можно считать их открытость для всего нового, а также сочетание реального и фантастического. Кроме того, по мере развития древнерусской литературы, по мере ее секуляризации в жанре хождения все большую роль начинает играть образ автора и связанное с ним личное начало, проявляющееся прежде всего в эмоциональном характере описания, которое в образно-лексическом отношении продолжает опираться на канонические элементы устойчивых стилей.

Последнее соображение представляется особенно важным, так как создание универсального мифа о Флоренции, как и любого мифа,

¹⁶ Памятники литературы Древней Руси (XIV – сер. XV века). – М., 1981. – С. 480–487.

невозможно не только без коллективного, но и без этого индивидуального осмысления действительности. Из множества персональных словесных картин нелитературной реальности, в данном случае флорентийской, возникает универсальный миф, своего рода мифологический инвариант, родственник в определенном смысле мифологическому архетипу. В этом отношении ранние русские путешественники XVIII в., среди них П.А. Толстой¹⁷, И.Л. Нарышкин¹⁸, В.Н. Зинovieв¹⁹, Д.И. Фонвизин²⁰ и др., в своих записках готовили почву для возникновения русской флорентины XIX в., воплощающей в своем совокупном тексте универсальный флорентийский миф. В своем синхроническом аспекте эта работа осуществлялась стихийно – если учесть полную спорадичность рассредоточенных в пределах нескольких веков контактов с флорентийским топосом русских путешественников разного возраста, разного социального положения, разных личностных качеств, обладателей очень разного культурного багажа; в диахроническом же аспекте она была вполне целенаправленной, как это демонстрирует полная парадигма русского флорентийского травелога XVIII в. Кстати, ретроспективный мотив прошлого, мотив вечно средневековой Флоренции, как один из основополагающих концептов формирующегося универсального мифа, к этому особо располагает.

То, о чем мы говорим, можно считать парадигмой в полном смысле этого слова. Если пользоваться терминологией К. Леви-Стросса²¹, то горизонталь текстов путешествий приспособлена для их прочтения, а вертикаль – для их понимания. Вертикаль текстов и перекрестные их отношения, которые формируются при подобном подходе, позволяют выявить ядерные элементы локального мифа. К ядерным мотивам универсального мифа о Флоренции мы относим первичные и самые ранние сквозные мотивы русского флорентийского травелога: камня, сада, цветка и цвета, а ко вторичным и более поздним перефирийным мотивам – мотив прошлого, мотив круга и его предметно-образные вариации, мотив башни, как символа вечности, замкнутости, совершенства.

Параграф № 2 «Формирование ядерных мотивов универсального флорентийского мифа в русской словесности 1810 – 1840-х годов» посвящен становлению флорентийского первообраза, который сложился в русской литературе к 1830 – 1840-м гг. В него вошли названные первичные мотивы камня, сада, цветка, цвета и вторичные мотивы круга, прошлого и башни.

¹⁷ Путешествие стольника Петра Андреевича Толстого по Европе. 1697 – 1699. – М., 1992. – С. 228–233.

¹⁸ Дневник русского путешественника первой четверти XVIII века // Советские архивы. – 1975. – № 1. – С. 105–108.

¹⁹ Журнал путешествия В.Н. Зинovieва по Германии, Италии, Франции и Англии в 1784 – 1788 гг. // Русская старина. – 1878. – Т. 23. – № 11. – С. 399–440.

²⁰ Фонвизин Д.И. Собрание сочинений: в 2-х т. – М.; Л., 1959. – Т. 2. – С. 519–535.

²¹ Леви – Стросс К. Структура мифов // Вопросы философии. – 1970. – № 7. – С. 152–164.

Для авторов хождений и путевых записок мотивы камня, сада, цветка и цвета представляли, мы бы сказали, в их первоначальном или в первоизданном виде. Сад – это место, где растут цветы, деревья, кустарники, где зреют разнообразные плоды, диковинные для русского человека: маслины, лимоны, виноград, анис. Камень – это то, из чего сооружены флорентийские здания и чем они украшены, то, чем вымощены флорентийские улицы, то, из чего изготавливают разнообразные поделки и украшения. Цвет представлен, во-первых, универсальной, характерной для итальянской готики, черно-белой цветовой гаммой мрамора церквей, а во-вторых, необыкновенной цветовой пестротой.

В наследии К.Н. Батюшкова впервые осмысленно проговаривается роль мотива цвета – алого, пурпурного, белоснежного и серебряного (статья «Нечто о поэте и поэзии», 1815). Мотив камня в русской флорентине начала XIX в. фигурирует в новой огласовке: он предстает как показатель высокой культуры и изоцированной цивилизации Флоренции (письмо К.Н. Батюшкова А.Н. Оленину из Рима, датированное февралем 1819 г.). Мотив цветка, коррелирующий с мотивом цвета, выступает в охранительной функции, в функции защиты от бед, от болезней и предвещает его дальнейшие многочисленные метафорические вариации – это мотивы цветения, расцвета, процветания и увядания во всем возможном спектре их применения, от агиографического до социокультурного. Что же касается мотива сада, то он не столько проговаривается, сколько подразумевается, причем в изначальном, денотативном, а не метафоризированном смысле этого слова. И во всех этих ранних образцах русской флорентины XIX в. имплицитно присутствует мотив круга, пока еще не развитый в своих символических коннотациях и выступающий только в значении «круг смерти» (перевод К.Н. Батюшкова из Боккаччо «Моровая зараза во Флоренции», 1819).

В стихотворении А.С. Пушкина «Под небом голубым страны своей родной» (1826) впервые возникает образ женщины-цветка. Каменное изваяние Венеры Медицейской выступает как символ Флоренции в отрывке «Кто знает край, где небо блещет...» (1828). Мотив сада фигурирует, как и у Батюшкова, в денотативном смысле этого слова. Репрезентативными для города цветов в восприятии Пушкина оказываются причудливые, пестрые цвета – флорентинская мантия в статье «О Мильтоне и переводе “Потерянного рая” Шатобрианом» (1836).

В конспекте книги Г. Галлама «Европа в средние века», выполненном Н.В. Гоголем не позднее августа 1834 г., упоминается цветущая Тоскана: это свидетельствует о возникновении метафорической коннотации мотива цветка, поскольку по своей основной семантике этот эпитет означает благоденствие и благополучие Флоренции. Однако семантика мотива сада для Гоголя не была односоставной: повесть «Старосветские помещики» (1835) и первый том поэмы «Мертвые души» (1841), при том, что эти тексты не имеют тематического отношения к флорентийскому первообразу, позволяют говорить о присущей мотиву способности маркировать

псевдоблагополучие и отступление как жизни, так и культуры перед лицом вечности. Мотив круга позволяет рассуждать как о политическом благополучии города цветов²², так и о художественной перспективности или бесперспективности креативного акта рождаемых им художников (повесть «Портрет» /1833 – 1834/, написанная не без влияния книги Дж. Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих»). Внимание Гоголя привлекает также чудо околорентийской архитектуры – наклонная каменная башня в Пизе²³. Мотив башни в данном случае оказывается неразрывно связанным с мотивом камня и в отдаленной перспективе своего развития предвещает сугубо эстетический символ «башни из слоновой кости», символ отделенности искусства от нужд и польз повседневной жизни, идеально согласующийся с ахронией эстетического флорентийского топоса.

В воспоминаниях Ф.И. Буслаева²⁴ доминирует мотив белого цвета как символа благополучия и процветания Флоренции. Мотив каменных гор, окружающих город, выступает не только в своем географически-пространственном, но и в своем метафорическом значении, поскольку в образе горы через эпитет «горный» воплощена идея духовного совершенствования, преодоления препятствий и самого себя в городе цветов. Мотив круга приобретает ретроспективный характер, становясь выражением страстного стремления путешественника вернуться во Флоренцию. Наконец, мотив сна, как и мотив круга, подчеркивает неразрывную слитность реальности и мечты, вечность воспоминаний путешественника о незабываемом месте и призрачный характер видения и грезы, который со временем обретают эти воспоминания.

Глава II «Универсальный флорентийский миф и его первичные мотивы» состоит из четырех параграфов.

В параграфе № 1 «Мотив камня» анализируется диахронический срез этого одного из основополагающих мотивов универсального флорентийского мифа. Первоначально мотив камня реализуется в описаниях панорамы Флоренции, лежащей в долине между каменными холмами (П.А. Толстой), далее он атрибутируется городу в целом и перетекает во флорентийский ландшафт, акцентированный текстурой горы (Н.П. Анциферов, Б.К. Зайцев), все еще как природный, он реализуется в описании флорентийских зданий, построенных из камня и облицованных грубым, как бы необработанным камнем (Е.П. Ростопчина, И. Гревс), а также в упоминаниях о камнях, лежащих на улицах города (А.К. Толстой). Затем мотив камня приобретает характер культурного знака, поскольку он воплощается во внимании к каменным изделиям, произведениям искусства: браслетам, столам, вазам, чашам, статуям (А.К. Толстой, И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский, М.

²² Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 9 т. – М., 1994. – Т. 8. – С. 186, 187, 189.

²³ Там же. – С. 193.

²⁴ Буслаев Ф.И. Мои досуги. Воспоминания. Статьи. Размышления. – М., 2003. – С. 135; 141–154; 162–165; 174– 77; 197; 218–219; 226–228; 253–254; 269; 358–359; 428–434.

Волошин, Вяч. Иванов, Ю. Олеша). Особо следует оговорить также то обстоятельство, что востребованными оказываются как форма, так и содержание камней, обработанных и необработанных. Флоренция открывает русским путешественникам поэзию камня: каменная архитектура, скульптура, мозаика, живопись, тяготеющая к скульптурности, подспудно генерируют хронологический концепт универсального флорентийского мифа – концепт вечности, имеющий двойственный натурфилософский (в силу атрибутивности камня изначальной природе) и историко-культурный (камень как материал эстетической деятельности) характер. Таким образом, камень во всех модификациях этого мотива становится символом вечности и неизменности Флоренции, навсегда застывшей в неизменном каменном каркасе своего золотого века.

Если предположить, что Флоренция – это итог воплощения воли невидимого, но всемогущего творца, которую провидели местные художники, то лучше, чем кто-либо, эту волю осуществлял Микеланджело. По словам Б.П. Виппера, «скульпторы эпохи Возрождения в большинстве своем не очень чувствительны к проблеме монолита. Исключение составляет Микеланджело, который высоко ценил единство глыбы и замкнутую композицию статуи или скульптурной группы. Об этом красноречиво свидетельствуют не только скульптурные произведения Микеланджело, но и его высказывания. Вот два из них: “Нет такой каменной глыбы, в которую нельзя было бы вложить все, что хочет сказать художник”; “Всякая статуя должна быть задумана, чтобы ее можно было скатить с горы, и ни один кусочек не отломился”»²⁵. Перефразируя слова великого скульптора, можно сказать, что Флоренция – та глыба, та статуя, которую нельзя представить с отломанным кусочком. Она состоит из самых разнообразных кусков камня и при этом остается внутренне замкнутой, если так можно выразиться, концентрической структурой, воплощенной в камне – горой, глыбой, скульптурой. Это обстоятельство подчеркивает ее ансамблевый характер. Применительно к Флоренции можно сказать, что она расположена в горах и сама является единой целостной сущностью: «горой» в буквальном и метафорическом смыслах слова.

Параграф № 2 *«Мотив сада в его реальном и метафорическом изводах»* посвящен анализу семантического поля концепта «сад» в образцах русской флорентины XIX в. На основе наблюдений Д.С. Лихачева над семантикой садово-парковых стилей мотив флорентийских садов рассмотрен в качестве одного из генерализующих концептов, как «<...> своеобразная форма синтеза различных искусств, синтеза, теснейшим образом связанного с существующими великими стилями и развивающегося параллельно с

²⁵ Виппер Б.П. Введение в историческое изучение искусства // <http://lib.meta.ualindexx.php?book>.

развитием философии, литературы (особенно поэзии), с эстетическими формами быта, с живописью, архитектурой, музыкой»²⁶.

Если учесть, что Флоренция – это средневековый город-камень, город-памятник, город-музей с многочисленными церквями, то можно утверждать, что в русской рецепции она является садом в самом широком смысле этого слова – причем садом именно в характерном для Средних веков реально-метафорическом смысле, характеризующемся сравнительной ассоциативной близостью коннотативных представлений о рае (земном рае, Эдеме) к денотативному смыслу слова «сад».

Средневековый сад, вернее, его внутренняя целостность и гармония, единство его замкнутой отгороженной от мира сферы (круга) – это доминантный образ Флоренции. Представление об ансамблевом единстве города возникает из гармонии соотношения зданий-каменей, скульптур-каменей, живописных полотен, литературных произведений, музыкальных творений и садов в собственном смысле слова. Доминанта средневекового субстрата понятия «сад» в русской флорентине отнюдь не отменяет понятия «сада» в узком смысле этого слова. С этой точки зрения сад – это не только синтез самых разных искусств, воплощенный во Флоренции, но и то место, где произрастают деревья и цветы. Метафорический образ Флоренции-сада у И.С. Тургенева, И. Анненского, К. Вагинова соседствует в русской литературе с метафорическим образом Флоренции-цветка, а конкретный образ флорентийского сада у А.Н. Островского, А.И. Герцена, Д.С. Мережковского, О.Э. Мандельштама, М.А. Осоргина – с конкретным образом флорентийского цветка.

В *параграфе № 3 «Мотив цветка»* собраны и проанализированы в своем смыслопорождающем потенциале текстовые свидетельства первичности и важности этого мотива универсального флорентийского мифа. На первый взгляд мотив цветка не кажется абсолютно бесспорным, поскольку он не очень органично соотносится с доминантным мотивом камня, а садов в прямом или узком смысле этого слова во Флоренции не так уж и много (Боболи, Кашины). Однако мотив цветка оказывается в большей степени связан с топонимом, с представлением о Флоренции как о цветущем городе не в прямом, а в переносном смысле этого слова. «Fiore» в переводе с итальянского означает цветок, и, возможно, не имеющий к нему отношения топоним «Firenze» является скорее омофоном слова fiore, нежели вариацией его корня. Однако же русская огласовка топонима – «Флоренция» – однозначно этимологизируется как вариация соответствующего латинского корня («floga»), обозначающего растительность в целом.

Мотив цветка в универсальном флорентийском мифе является, несомненно, первичным, хотя и производным, как мы предполагаем, от мотива сада. Очень часто название Флоренция подменяется словосочетанием равносильным этому названию и звучащим как «город цветов». На эту же

²⁶ Лихачев Д.С. Избранные работы: в 3-х т. – Л., 1987. – Т. 3. – С. 476.

ассоциативную связь работает и название флорентийского кафедрального собора «Santa Maria del fiore» – главного каменного чуда и топографического символа Флоренции.

Если мотив камня можно рассматривать как символ вечности, неизменности, то мотивы сада и цветка – это свидетельства не только вечности, неизменности, но и сиюминутности, скоротечности всего прекрасного. Соединение этих мотивов порождает контрастность флорентийского универсального мифа. Заметим также, что в мотиве камня больше конкретики, а в мотивах сада и цветка больше метафористики, больше переносных смыслов. Причем эта метафористика, как нам представляется, преобладает более в мотиве сада, нежели в мотиве цветка. Не случайно в связи с этим и то, что мотивы камня и сада были замечены и востребованы на первых порах осмысления флорентийского мифа русскими авторами, а мотив цветка стал фигурировать в большей степени в литературе второй половины XIX в. и в XX столетии в произведениях А.К. Толстого, И.С. Тургенева, Д.С. Мережковского, З.Н. Гиппиус, И.Ф. Анненского, А.А. Блока, О.Э. Мандельштама, Н.С. Гумилева.

В параграфе № 4 «Мотив цвета» высказывается соображение о том, что в произведениях русских авторов второй половины XIX – начала XX вв. о Флоренции, среди них романы Е.П. Ростопчиной «Палаццо Форли» и Д.С. Мережковского «Воскресшие боги», воспоминания М.А. Волошина, П.П. Муратова, М.В. Добужинского, Б.Л. Пастернака, рассказ З.Н. Гиппиус «Небесные слова», стихотворения А.А. Григорьева, А.А. Блока, Вяч. Иванова, очерки В.В. Розанова и Б.К. Зайцева, черный и белый цвета соседствуют с пестротой и причудливостью красок, демонстрируя связь с мотивом первозданного камня, условно говоря, черно-белого и украшенного камня – разноцветного, драгоценного; с мотивом цветка за счет многообразия их оттенков; с мотивом сада в широком смысле этого слова, с садом искусств, за счет того, что каменная Флоренция порождает скульптурные ассоциации, узорно-цветочная Флоренция – живописные ассоциации, а воспевание флорентийских камней, цветов и садов во всем их многообразии – литературные ассоциации. Как нельзя лучше с цветописью образа Флоренции соотносится мозаичное искусство, одно из древних традиционных местных ремесел. Из разноцветных флорентийских камней, напоминающих цветы и цветочную мозаику, складывается ее образ.

П.П. Муратов в книге «Образы Италии» (1911) подметил цветовую причудливость Флоренции при характеристике творческой манеры Боттичелли, который «<...> строил свои картины из линий, как византийские мозаичисты выкладывали свои композиции из окрашенных стеклышек или как персидские ткачи ткали свои ковры из цветных нитей»²⁷. Однако эта причудливость была только дополнением к природной простоте, к природной цветовой классике: «Но он [Боттичелли] не воспроизводил их

²⁷ Муратов П.П. Образы Италии. – С. 189.

[линии] в тех же точно сочетаниях, какие давала природа и действительность. Он отвлекал их от случайных обстоятельств реальности и свободно располагал эти первичные элементы движения, эти линейные формулы, повинуюсь только своему внутреннему чувству ритма»²⁸.

Все первичные мотивы универсального флорентийского мифа объединяет женственное начало. Во-первых, город предстает в образе каменной красавицы, женскими ликами которой по праву считаются Венера Медицейская и Ниобея в коллекции Уффици и Ночь в сакристии герцогов Медичи. Во-вторых, Флоренция напоминает украшенный, как прекрасная женщина, сад. В-третьих, она является цветком. Ее символ с куполом в форме чаши цветка – собор Санта Мария дель Фьоре – посвящен женщине. На гербе города изображена лилия – женственный цветок, символ Девы Марии. В-четвертых, флорентийская лилия, как женщина, способна менять свои наряды, свой цвет. Об этом свидетельствуют и красноватый купол собора Санта Мария дель Фьоре (Д.С. Мережковский)²⁹, и алая лилия на гербе города (Н.П. Анциферов)³⁰, и розовые лилии, растущие во Флоренции (З.Гиппиус)³¹, и голубой цветок мечты о ней (И. Анненский)³², и белые лилии связанных с нею воспоминаний (И. Анненский)³³.

Глава III «Универсальный миф о Флоренции и его составляющие. Вторичные мотивы» включает в себя шесть параграфов.

В параграфе № 1 «Флорентийское время. Мотив прошлого в настоящем» анализируется специфика хроноса русской флорентины. Мотив прошлого, относясь к вторичным, более сложным, более поздним мотивам универсального мифа о Флоренции, оказывается неразрывно связанным с первичными мотивами камня, сада, цветка и цвета. Именно эти первичные мотивы, маркирующие вечность и неизменность средневековой Флоренции, порождают многочисленные размышления творцов русской флорентины о неподвластности города цветов ходу времени.

Флорентийский феномен времени представляется мифологическим в своей глубинной основе. По определению Е.М. Мелетинского, «мифическое прошлое – это не просто предшествующее время, а особая эпоха первотворения, мифическое время, пра-время (Ur-zeit), «начальные», «первые» времена, предшествующие началу отсчета эмпирического времени»³⁴ – и в качестве такового, мифическое время замкнуто, статично, а если и имеет какую-то динамику, то это всегда возвратное движение по кругу. Мифологическое время является порождением соответствующего типа

²⁸ Муратов П.П. Образы Италии. – С. 189.

²⁹ Мережковский Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). – М., 1993. – С. 441.

³⁰ Анциферов Н.П. Из дум о былом. Воспоминания. – М., 1992. – С. 291.

³¹ Гиппиус З. Сочинения. – Л., 1991. – С. 527.

³² Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1981. – Л., 1983. – С. 113.

³³ Анненский И. Стихотворения и трагедии. – Л., 1990. – С. 174.

³⁴ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1976. – С. 173.

сознания и восприятия окружающего мира: «<...> мифологическое мышление принципиально неисторично, игнорирует историческую гетерогенность, все многократные изменения профанного эмпирического времени сводит к однократным актам творения, совершенным в трансцендентное сакральное мифическое время»³⁵.

Флорентийский феномен времени рассматривается не только как мифологический, но и как сказочный: наиболее близким жанровым аналогом мифа для русского эстетического сознания является волшебная сказка, характеризующаяся теми же топосами отдаленности в прошлое, которое по сути своей является вечностью и циклической повторяемостью своих структурно-морфологических основ. Первые русские путешественники воспринимали Флоренцию как сказку, как чудо, как диво. В результате первообраз Флоренции остается неизменным на протяжении веков, с XV по XX, что, несомненно, соответствует семантике хроноса города, застывшего на высшем взлете своей жизни и истории. Добавляются новые мотивы, связанные с осмыслением ее мифа, и только. Как в сказке, речь не идет о возвращении назад, речь идет об усвоении этого прошлого, о дополнительной интерпретации этого прошлого. Вот почему в русском флорентийском тексте так много упоминаний о повторях, копиях, двойниках (в романе Е.П. Ростопчиной «Палаццо Форли», в воспоминаниях Ф.И. Буслаева, в повестях И.С. Тургенева – «Вешние воды», «Странная история», «Клара Милич»). Они лишней раз подчеркивают неизменность Флоренции. Кстати, и жанр русской волшебной сказки отличается активным использованием повторов, позволяющих уяснить ее сюжет, и персонажей-двойников, подчеркивающих универсализм сказочного мироздания.

Совершенно очевидно, что прошлое во Флоренции оказывается вечным и неизменным. Именно прошлое обладает жизнеспособностью, именно оно неизменно притягивает к себе внимание путешественников (Ф.И. Буслаева, А.К. Толстого, А.А. Григорьева, В.Я. Брюсова, А.А. Блока), в отличие от настоящего и будущего. Во Флоренции не принято думать о настоящем или будущем. Флорентийское прошлое сконцентрировано в музеях и галереях: в результате отстоящие друг от друга временные пласты могут быть сопоставлены или даже уравнены. Этому процессу уравнивания во многом способствуют мотивы ночи, тишины и прохлады. Саму Флоренцию в связи с этим можно уподобить музею или галерее, а важнейшими составляющими русского флорентийского текста можно считать одноименные концепты. Другими не менее предпочтительными концептами, чем музей или галерея, оказываются, условно говоря, книга (преимущественно Данте) и театр (преимущественно театральность публичной проповеди Савонаролы). Не менее очевидно то, что архитектурное, скульптурное, живописное, музыкальное, литературное прошлое Флоренции превосходит настоящее и, как следствие, подменяет его, дискредитирует его, украшает его, помогает

³⁵ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – С. 177.

ему, убивает его. Очень часто русские авторы, еще не покинув город цветов, начинают тосковать о нем или впоследствии, по прошествии длительного времени, мысленно возвращаются и к нему, и к себе прошлым вновь и вновь реализуя, таким образом, концепт ретроспективного циклического хроноса в эмоциональной структуре повествования.

В параграфе № 2 «Флорентийское пространство. Мотив круга и его семантические вариации» устанавливается неразрывное структурное единства флорентийского хронотопа: циклическому хроносу соответствует циклический топос, реализованный в пространственном концепте круга – также выступающем как в прямом, так и в многочисленных метафорических значениях. Впервые этот хронотоп обнаруживается у Батюшкова, в переводе «Декамерона» Боккаччо. Идея вечности очень органично реализуется в пространственной фигуре круга. Круг флорентийский – это не столько реальная пространственная форма Флоренции в русской литературе, сколько форма ее структуризации и семантизации. Причем свое начало этот символ берет в «Божественной комедии», у него – литературное происхождение. Круг – это не только символ вечности, но и символ замкнутости, и эталон совершенства – в средневековой эстетике круг и сфера считались самыми совершенными геометрическими фигурами. В зависимости от личных предпочтений и ощущений авторов замкнутость Флоренции рассматривается в русской литературе и как позитивное (Ф.И. Буслаев, М. Осоргин, О. Мандельштам, З. Гиппиус и Д. Мережковский в ранний период их творчества), и как негативное явление (А.И. Герцен, З. Гиппиус и Д. Мережковский в зрелый период их творчества).

Будучи вторичным, мотив круга отличается сложностью. С одной стороны, речь идет о реальной фигуре круга, пространственного и временного, представленной в действительности русской флорентины. В этом случае можно говорить о том, что Флоренция окружена городами-спутниками, что ее нельзя полностью представить себе без учета этого обстоятельства. О реальной фигуре круга напоминают также постоянные попытки русских авторов возвратиться во Флоренцию. В этом смысле мотив круга очень тесно смыкается с мотивом прошлого, является, по сути дела, пространственным воплощением временной идеи. С другой стороны, флорентийский круг в русском универсальном литературном мифе оказывается скорее фигуральным, чем реальным. Он предопределяет появление типологической темы русской художественной и мемуарной флорентины – темы узкого семейного круга, наделенной негативной семантикой, и темы заколдованного круга мечты, наделенной семантикой положительной.

В параграфе № 3 «Мотив семьи как вариация мотивов круга и прошлого» анализируется семейный мотив в текстовых свидетельствах русской флорентины второй половины XIX – начала XX вв. В письмах А.И. Герцена, а также в воспоминаниях З. Гиппиус семейный мотив предстает как имитация мотива круга. Семья предполагает два начала – мужское и женское,

которые в потенциале воплощают фигуру замкнутого круга, непрекращающейся жизни, что очень хорошо накладывается на представления о Флоренции как вечном городе и демонстрирует связь указанных мотивов с мотивом прошлого. Семья является основой вечности и неизменности. Правда, многим русским писателям флорентийская семейственность была не по душе, среди них А.И. Герцен, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский и др.

Мотив семьи, на наш взгляд, неразрывно связан, с одной стороны, с мотивом вечного прошлого, а с другой стороны – с мотивом круга. Такая тесная привязка к представлениям об особенностях флорентийского времени и пространства свидетельствует о его правомочности во флорентийском мифе. Кроме того, мотив семьи включает в себя мотивы еды, болезни, смерти и, как следствие, оказывается обусловленным особенностями жанров идиллии и драмы. Это тем более интересно, что драматические жанры представлены менее отчетливо в энциклопедии жанров русской флорентины, нежели жанры эпические и лирические.

В *параграфе № 4 «Модификация мотивов круга и прошлого в мотиве сна»* отмечается, что таинство сна, ежедневной временной модели предстоящей в отдаленном будущем гибели человека, закреплено в образе Флоренции. Сон не позволяет нарушиться связи времен, не отменяет столь важную в универсальном флорентийском мифе фигуру круга. Для нас было важным то, что не только повторяющиеся сны, но и бессонница – свидетельства возврата по кругу к тому, что уже было прежде. Флоренция удивительна тем, что ее прошлое, как и прошлое воспоминаний путешественников, не меркнет.

Прошлое оказывается живее настоящего. Сны о прошлом живут в настоящем и неразрывно связаны с будущим. Видения эти могут быть наделены как положительной семантикой, например у В.Я. Брюсова, так и отрицательной, например у Ф.М. Достоевского, А.А. Ахматовой, Н.С. Гумилева. Сон и бессонница – устойчивые сюжетно-тематические и образно-метафорические элементы текстов, конституирующих русскую флорентину, и, подобно всем другим сквозным ее мотивам, они выступают в полном спектре предметных и метафорических смысловых воплощений. Так, например, бессонница героини в повести А.В. Дружинина «Полинька Сакс» – это особое состояние, состояние между прошлой жизнью и будущей смертью, смертью, отсроченной на время. Это – грань, отделяющая время от безвременья.

В *параграфе № 5 «Мотив звезды как экспликация мотивов прошлого и круга»* предполагается, что слово «звезда» в произведениях русских авторов о Флоренции подразумевает солнце. Ведь Солнце – это «центральное тело Солнечной системы, звезда, представляющая собой гигантский раскаленный газовый шар, излучающий свет и тепло»³⁶. Это, если можно так выразиться,

³⁶ Словарь русского языка: в 4-х т. – М., 1988. – Т. 4 – С. 191.

круглая звезда и символ вечности, неизменности жизни – то есть, звезда в высшей степени. Таким образом, мотив звезды оказывается заменителем мотивов круга и прошлого во флорентийском универсальном мифе.

Звезда по имени «Солнце» с точки зрения ее внутреннего временного флорентийского содержания – это не только залог жизни и жизненного благополучия, но и символ творческого благоденствия и процветания, в частности, во флорентийской живописи (Фра Беато Анджелико), литературе (Данте) и в русской литературе о Флоренции (И. Анненский, М. Кузмин, Б. Зайцев). Солнце с учетом его круглой формы – одно из пространственных воплощений Флоренции, свидетельствующих об идеале и гармонии.

Параграф № 6 «Флорентийское пространство. Мотив башни» посвящен одной из генерализующих экспликаций мотивов камня, вечности, круга и прошлого: во флорентийском универсальном мифе – это мотив башни. Флорентийские башни и кампанилы – часть архитектурного ансамбля средневекового города и культурологическая метафора горы в духовно-интеллектуальном изводе этого образа: башня, поднимающая человека от дольного мира к горнему – это своего рода мост между жизнью и вечностью, область быта, в которой он претворяется в бытие. Внешний вид Флоренции неразрывно связан с башнями. Они – достижения архитектуры, но они же воплощают особенности природного ландшафта, как и каменные строения. Высота башен и кампанил во Флоренции и ее окрестностях соразмерна высоте гор, холмов, деревьев, окружающих город.

Первоначально для таких русских авторов, как А.А. Григорьев, Д.С. Мережковский, Н.П. Анциферов, М. Волошин, флорентийская башня – это высокое каменное сооружение, с которого все хорошо видно вокруг, виден, прежде всего, круг стен, в который замкнута историческая часть Флоренции. Башня оказывается своего рода смотровой площадкой. С течением времени в произведениях А.А. Ахматовой, Н.С. Гумилева, А.А. Блока, Б.К. Зайцева, К. Вагинова она превращается в метафорическую составляющую образа Флоренции, дает основу аллегорической атрибуции городу признаков благородства, становится историческим символом сложных общественных и личных отношений, эстетическим символом культуры и творчества, совершенства, благополучия, вечности. Флорентийские башни описаны русскими авторами на фоне знаменитых башен Пизы и Сан Джиминьяно – самых популярных городов-спутников. Таким образом, за счет повторов уясняется содержание одного из центральных мотивов флорентийского мифа, мотива башни, и его близость к мотивам прошлого и круга.

Все эти вторичные мотивы универсального флорентийского мифа, на наш взгляд, объединяет мотив круга, так как пространственно город напоминает именно круг, находящийся в кольце других городов. Временной флорентийский феномен, подразумевающий вечность прошлого, возможность возвращения к минувшему, неразрывно связан с фигурой круга. Любая семья символизирует идею повторяемости, неизменности, вечности, кругообразности. Каждый сон свидетельствует о диалектике жизни и смерти,

циклообразности этих процессов. Звезда по имени «Солнце» воплощает и форму круга, и его «содержание», включающее в себя представления человека о благополучии и гармонии. Даже башни во Флоренции, по определению О. Мандельштама³⁷, оказываются кружащимися, демонстрирующими кругообразность времени и пространства.

Глава IV «Флорентийский миробраз в русской литературе второй половины XIX – начала XX вв. Персональные мифы» состоит из семи параграфов.

Параграф № 1 «Миф о поэте-изгнаннике Данте Алигьери (1265 – 1321)» посвящен главной личностной персонификации флорентийского топоса, автору «Божественной комедии».

В XIX в. формирование дантовского персонального мифа осуществлялось благодаря не только тексту его поэмы «Божественная комедия», но и переводу К.Н. Батюшковым отрывка из романа Ж. де Сталь «Слава и блаженство Италии», и конспекту книги Г. Галлама «Европа в средние века», сделанному Н.В. Гоголем, и лекциям Фориеля, о которых упоминал Н.А. Некрасов. Первоначальное знакомство с миром Данте было опосредовано не только его текстом, но и концепциями его жизни и творчества, и в этом смысле – заочным. Поэтому для таких русских ученых, как Ф.И. Буслаев или А.Н. Веселовский, обладавших литературоцентричным типом сознания, путешествие во Флоренцию достаточно закономерно приобретало характер литературного паломничества по местам, освященным именем Данте.

В XX в. художники слова, среди которых А. Ахматова, Н. Гумилев, В. Брюсов, О. Мандельштам, Вяч. Иванов, ориентируются на собственные флорентийские наблюдения и впечатления, причем не только чисто литературные. Они создают *коллективный* персональный миф о Данте и индивидуальные мифы о себе, о своем пребывании в городе цветов. Отношение к автору «Божественной комедии» становится личным. Он уже не столько абстрактный наставник, сколько близкий друг, прототип и прообраз. Дистанция между русскими поэтами и флорентийским мастером слова уменьшается вопреки тому, что временная пропасть только углубляется, прошлое оказывается значимее настоящего. Данте замещает в сознании русских авторов прошлое. Парадоксально, что временная дистанция не мешает осознавать его как носителя живого прошлого. Оно живо и вечно, как сама Флоренция.

Что касается содержания дантовского мифа, то оно неразрывно связано с его биографией, во-первых, и с его творчеством, представленным «Божественной комедией», во-вторых. В биографии Данте внимание привлекают два эпизода: изгнание из Флоренции и любовь к Беатриче. В «Божественной комедии» особый интерес всегда вызывал эпизод из «Ада», посвященный любовным взаимоотношениям Паоло и Франчески. Любовный

³⁷ Мандельштам О. Собрание сочинений: в 4-х т. – М., 1994. – Т. 3. – С. 129–130.

биографический эпизод и любовный художественный эпизод явно соотносятся друг с другом за счет особой трагической напряженности чувства.

Связь персонального мифа о Данте с составляющими флорентийского универсального мифа оказывается устойчивой на протяжении XIX – XX вв. Русским авторам удалось запечатлеть в нем контрастность черно-белой Флоренции гвельфов и гибеллинов, показать ее общественный и личный характер. Это касается всех составляющих мифа без исключения.

Основополагающий мотив, помогающий ее продемонстрировать – камень. Поэт – та глыба, та гора, которая напоминает Флоренцию. Мотив камня оказывается общественным, если вести речь о городе-камне и личным, если иметь в виду «индивидуальные» камни поэта («Sasso di Dante») в этом городе.

Связь персонального мифа с универсальным флорентийским мифом выглядит более явной в его эстетической, а не историко-биографической части. Это и понятно: факты биографии неизменны, а художественные тексты меняются в их интерпретации вместе с эпохами и читателями. Однако хронологическому концепту универсального флорентийского мифа более соответствует вечный смысл вечного в своем несокрушимом эстетическом достоинстве текста. Роль языковых процессов в эпоху Данте, их всеобщность, не отменяющую специфичность, мы попытались продемонстрировать за счет возможных связей русского и итальянского языков. Мировое значение античных реминисценций представляется бесспорным фактом не только для творца «Божественной комедии», поскольку они в разной степени, дозированно, строго индивидуально используются в произведениях разных авторов. Вечный сюжет о любви Паоло и Франчески кажется более предпочтительным для русских литераторов, чем личный биографический сюжет о Данте и Беатриче. Сюжет о поэте-изгнаннике привлекал внимание практически всех тех, кто писал о прославленном флорентийце: судьба Данте предстает как своего рода мифологический архетип судьбы поэта – изгнанника небес, обитателя земли, не признанного в своем отечестве пророка.

В *параграфе № 2 «Ассоциативный комплекс «цветок»-«Лаура»-«лавр» в персональном мифе о Франческо Петрарке (1304 – 1374)»* мы обращаемся к текстам К.Н. Батюшкова, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, А.Н. Веселовского, Вяч. Иванова и К. Вагинова. Основным объектом анализа становится реализация описанных выше концептов универсального флорентийского мифа (цветок, сад, женственность) в их частном воплощении персонального мифа о Петрарке. Мотив цветка в мифе о Петрарке представлен и в прямом, и в метафорическом смыслах: «цветы дарования», «цветистый слог», «город цветов». Любовь к Лауре воспевается не только с опорой на слово «цветок», но и на слово «лавр», вечнозеленое (ср. мотив цвета) дерево. И мотив цветка, и мотив цвета, и мотив дерева порождают размышления о любовном саде, наполненном цветущими растениями и деревьями, а также о том, что

важнейшие черты универсального флорентийского мифа отразились в персональном мифе о флорентийском поэте, прославившем Лауру.

В *параграфе № 3 «Декамерон» как основа персонального мифа о Джованни Боккаччо (1313 – 1375)* отмечается, что Боккаччо вошел в русскую литературу о Флоренции как автор одного произведения. Правда, даже эти упоминания оказываются крайне редкими и восходят к К.Н. Батюшкову, который является переводчиком не только «Моровой заразы», опубликованной в 1819 г. в журнале «Соревнователь просвещения и благотворения», но и «Гризельды», вошедшей в первую часть «Опытов в стихах и прозе» 1817 г.

Боккаччо и его «Декамерон» в переводах Батюшкова, в воспоминаниях Буслаева оказываются неразрывно связанными с традиционными мотивами универсального флорентийского мифа: круга, сада и цветов. Жанровую доминанту творчества итальянского писателя Пушкин в заметке «О новейших блюстителех нравственности» (1830) определяет как «вольную сказку», что, очевидно, корреспондирует с выявленными нами сказочно-мифологическими мотивами универсального флорентийского мифа; наконец, если говорить о жанровой форме «Декамерона» – книга новелл, повествовательный цикл – то именно она, как символично-метафорический извод концепта флорентийского круга, оказалась непосредственно причастна к ведущим жанровым процессам в русской литературе 1830-1840-х гг., на путях от цикла повестей к большой эпической романной форме.

В *параграфе № 4 «Живописные истоки персонального мифа о Фра Джованни да Фьезоле (Беато Анджелико, 1400 – 1455)* высказывается предположение о том, что миф о Фра Беато Анджелико является не столько биографическим, сколько живописным по своему происхождению. Черты психологической характеристики героев художника были перенесены на личность самого автора. Его образ в стихотворениях А. Майкова «Мадонна» (1859), К. Бальмонта «Фра Анджелико» (1900), Н. Гумилева «Фра Беато Анджелико» (1912), в очерке «Флоренция» из цикла «Италия» (1923) Б.К. Зайцева, безусловно, идеализирован, романтичен, лишен реальной прикреплённости. Он создан в результате литературного и психологического отбора фактов. В нем было оставлено только то, что соответствовало христианской доктрине, представлениям о христианском монахе и христианском живописце. Как следствие, персональный миф о Фра Беато Анджелико оказался весьма созвучен психологической характеристике одного из гоголевских персонажей – художника-христианина в повести «Портрет» – в своих важнейших качествах: скромности, смирении, робости и набожности. Образ флорентийского художника соткан из черт ангела, ребенка, прекрасной и трепетной женщины, он отличается бестелесностью и сверхдуховностью. Его творчество позволяет продемонстрировать связи универсального флорентийского мифа с мифом персональным за счет мотивов цветов, цвета и сада. Фра Беато сумел в ярких красках, в цвете передать ощущения от внешнего вида Флоренции, а характером своего

бескорыстного творчества-служения воспроизвести ее дух. Возможности художника, вероятно, не были безграничными, но они были востребованы, и именно они предопределили, в силу этой востребованности, будущее творца.

В *параграфе № 5 «“Рождение Венеры” и персональный миф о Сандро Боттичелли (1445 – 1510)»* речь идет о прославленной картине флорентийского живописца. Богиня любви, которая упоминается в стихотворных произведениях И. Анненского, Вяч. Иванова, М. Цветаевой, а также в прозаических произведениях Е. Ростопчиной, З. Гиппиус, Б.К. Зайцева, М. Осоргина, К. Вагинова, как нельзя лучше воплотила представления о вечно молодом, вечно прекрасном, вечно живом городе Флоренции. Картину Боттичелли можно отождествить с самим городом-камнем, городом-садом в силу того, о чем говорилось в главе II: женственности как связующего понятия первичной концептосферы флорентийского мифа и символического уподобления города Венере Медицейской. Полотно Боттичелли и его центральная фигура порождают целую систему художественных (живописных, скульптурных) и живых двойников, существующих в реальной действительности. Русской каменной и водной Венерой можно по праву считать Марину Цветаеву и лирических героинь ее стихотворений («Кто создан из камня, кто создан из глины», 1920; «Другие – с очами и с личиком светлым», 1920 и др.).

Параграф № 6 «Мотив портрета в персональном мифе о Леонардо да Винчи (1452 – 1519)» посвящен центральному концепту персонального винчианского мифа, очень не чуждому русской литературе XIX в. Зарождение мифа о создателе Джоконды, о Леонардо да Винчи непосредственно связано с типологией русской романтической повести и повести Н.В. Гоголя «Портрет». Именно Гоголь охарактеризовал такие важнейшие качества своего портрета, навеянного «Джокондой», как его незаконченность, необыкновенная живость и совершенство. Эти же качества творения Леонардо будут привлекать внимание Д.С. Мережковского, И. Анненского, сестер Цветаевых и других авторов в XX в. Еще одно важнейшее свойство, отличающее самое известное творение Леонардо – это таинственность. «Джоконда» – одно из самых загадочных произведений мирового искусства. Тайна, загадка – это как раз то, что необычайно созвучно представлениям о романтизме во всех его проявлениях. Персональный миф Леонардо, на наш взгляд, счастливо совмещает то, что отличало произведения Анджелико и Боттичелли. Если Фра Беато изобразил страдания, если Боттичелли передал радость, то Леонардо – и радость, и страдания. Ему удалось соединить несоединимое – радость и страдание, и породить особый эффект, особое восприятие его прославленной картины. Э. Шюре писал о том, что взаимоотношения Леонардо и Моны Лизы, а именно они «изображены» на прославленном полотне были особыми: «Это был не страстный роман в обыденном смысле этого слова, но скорее *духовная*

драма, некий спор и битва между двумя великими душами, которые пытались проникнуть друг в друга и не победить, а быть покоренными»³⁸.

Персональный миф о создателе Джоконды демонстрирует связь с важнейшими составляющими универсального флорентийского мифа: мотив прошлого, мотив сада, мотив цветка, кроме того, он, безусловно, может быть соотнесен с персональными мифами Данте, Анджелико и Боттичелли.

Мотив портрета в персональном мифе Леонардо оказывается и реальным, характеризующим конкретного человека, и фантастическим, передающим идею вечной жизни в городе цветов. Сам автор живописного полотна предстает и обыкновенным человеком, и художником, обладающим сверхъестественными возможностями, позволяющими запечатлеть жизнь в смерти, смерть в жизни.

Параграф № 7 «Мотивы костра и карнавала в персональном мифе о Джироламо Савонароле (1452 – 1498)» реконструирует причины востребованности образа флорентийского монаха в русской литературе. Савонарола воплощал дух средневековой Флоренции, родственной средневековому московскому духу. Его история неразрывно связана с такими мотивами универсального флорентийского мифа, как мотивы круга, башни и прошлого, в его персональный миф вошли мотивы костра и карнавала. В русской литературе у флорентийского монаха были и трагические, и комические двойники (монашеские образы лирики Ахматовой, Маруффи Д.С. Мережковского, монах А.Н. Майкова, Мюнхенский Купидон В.В. Розанова, паяц А.Н. Майкова). Русских авторов интересовал не только общественный резонанс жизни и смерти Савонаролы, но и личные качества флорентийского проповедника.

Его образ можно назвать универсальным, объединяющим другие флорентийские персональные мифы. Он, как и Фра Беато, ратовал за аскетизм, выступал против излишеств, против прихотей, против вопиющего богатства, против искусства, ориентированного на воплощение перечисленных «пороков». Не надо забывать, что Савонарола, как и Фра Беато, принадлежал к доминиканскому ордену, который считался причастным к инквизиции. На мысли об инквизиции наводят и костры Савонаролы. В одном случае он был организатором сожжения «приманок неги и сует», а во втором случае на костре сожгли его самого, ревностного служителя христианской религии – точно так же, как на кострах уничтожали ведьм и еретиков. С одной стороны, в своем персональном мифе, созданном русской словесностью, он предстал злым духом, которому воздают по заслугам, а с другой стороны, несмотря на свой фанатизм – или благодаря своему фанатизму – он был одним из преданнейших сторонников истинной веры, за которую и взошел на костер.

Как и Боттичелли, Савонарола был одним из участников карнавала периода Лоренцо Великолепного, только карнавал этот был не традиционно

³⁸ Шюре Э. Пророки Возрождения. – М., 2001. – С. 141.

пестрым, как писал о нем А. Майков³⁹, а белым церковным карнавалом. Соответственно, на этом нетрадиционном карнавале монах выступает не в роли шута, а в роли пророка. Преданность Савонаролы Христу, христианской религии сродни преданности Боттичелли искусству. Страстность священнослужителя в отстаивании своих принципов сродни страстности художника. Упоминание о Савонароле вызывает в сознании образ непримиримого в своей аскезе человека и церковного деятеля. Его можно было не любить, но не признавать его достоинств было невозможно, что и продемонстрировал, к примеру, Лоренцо Великолепный, перед своей кончиной пожелавший получить благословение этого святого отца. Великий герцог и монах оказываются равновеликими: один – в любви к «порокам», другой – в ненависти к ним.

С Леонардо да Винчи Савонаролу, на наш взгляд, сближает готовность пожертвовать самым дорогим – жизнью любимого человека или своей жизнью во имя высшей идеи, высшего смысла. История удержала в памяти имя Савонаролы в силу масштаба его личности. Масштаб этот велик, он соизмерим с масштабами личностей Фра Беато Анджелико, Боттичелли или Леонардо.

Наконец, как нам представляется, его можно сравнить с Данте, Петраркой и Боккаччо. Как флорентийский проповедник обличал пороки в жизни, так Данте – в своей «Божественной комедии». Поэт не смирился с участью, которую ему уготовили флорентийцы, и провел свою жизнь в изгнании. Монах также отказался признать свою неправоту, отказался следовать общему мнению и был сожжен, но сожжен непобежденным.

Несмотря на то, что флорентийский мирообраз до некоторой степени увенчан персональным мифом Савонаролы, образ города выглядит необыкновенно созидательным благодаря тому, что в центре внимания русских авторов находятся самые выдающиеся креативные личности города цветов XIV и XV вв. XVI век – «время великих злодеяний»⁴⁰, по определению П.П. Муратова, не попал или почти не попал в поле их зрения. Эту закономерность не в состоянии нарушить даже история Савонаролы, который был в одно и то же время и палачом, и жертвой.

Аскеза Савонаролы – это путь к сохранению истинных ценностей. В его время баланс языческого и христианского начал, как представляется, колебался в сторону язычества, предполагал возврат вспять. Возрождение же было сильно именно этим соединением христианских и языческих представлений о душе и теле в гармонии литературы, живописи, скульптуры, архитектуры.

Савонарола – трагическая, но не безнадежная нота флорентийской мелодии. Казнь монаха продемонстрировала победу телесного начала над духовным у его инквизиторов. Она стала проявлением бессилия

³⁹ Майков А.Н. Избранные произведения. – Л., 1977. – С. 231.

⁴⁰ Муратов П.П. Образы Италии. – С. 204.

священников. Его тело было уничтожено, но дух не сломлен. Может быть, сам того не подозревая, Савонарола воплотил идею флорентийского бессмертия. Он принес на алтарь Богу многочисленные проявления язычества, а его самого, как язычника, сожгли на костре. Священник был пожертвован Богу, и жертва эта была отнюдь не смиренна духом. Савонарола предстал монахом и еретиком, ангелом и демоном одновременно. В своей двойственности проповедник оказывается адекватной персонификацией двойственности города цветов.

В **Заключении** подводятся итоги предпринятого исследования: флорентийский текст и оформленный им универсальный флорентийский миф оказался структурой системной и иерархической в своей концептосфере, созданной элементами, способными к взаимодействию на трех уровнях – первичном, вторичном и третичном.

Первичные, менее сложные, мотивы камня, сада, цветка и цвета объединяются благодаря женскому началу, которое имплицитно содержится в каждом из них, а вторичные, более сложные, мотивы прошлого, круга, башни объединяет генерализующий мотив круга. Первоначально консолидирующие мотивы представлены в распыленном состоянии, затем они конденсируются в устойчивую универсалию. По всей видимости, это связано с процессами интеграции внутри флорентийского мифа.

Нам представляется, что последующее изучение универсального флорентийского мифа может осуществляться не только вглубь, но и вширь, в силу того, что мы рассмотрели не весь корпус произведений, посвященных городу цветов в русской словесности XV – XX вв. Хотя думается, что дополнительные источники не сумеют изменить существенным образом ни представлений о семантике отдельных концептов флорентийского текста, ни общего смысла реконструированной нами концептосферы.

На наш взгляд, дальнейшее изучение флорентийского текста русской словесности должно расширить и контекст персональной мифологии. Мы имеем в виду не только мифы о Данте, Петрарке, Боккаччо, Боттичелли, Анджелико, Леонардо да Винчи и Савонароле, но и других прославленных флорентийцев.

Мы полагаем, что благодаря персональной мифологии на смену первообразу Флоренции, который сложился в русской литературе к сороковым годам XIX в. и отличался конкретикой, на смену мифообразу, который создавался во второй половине XIX в., а так же в XX столетии и характеризовался не только конкретикой, но и метафористикой, приходит ее мирообраз, который наделяется признаком обобщенности и репрезентативности в отношении к целой культурной эпохе европейской истории – Средним векам и Ренессансу. Тенденции к обобщению, как мы отметили, очевидны уже в универсальном флорентийском мифе.

Словесные репрезентации города в русской литературе превращают Флоренцию в один из ее символических городских текстов. Имена творцов флорентийского мифа – это не только часть флорентийского образа, но и

неотъемлемая часть образа мировой истории и культуры. Поразительно то, что выдающиеся деятели Флоренции тяготеют к запредельному в литературе, живописи, религиозных догмах. Прославленные флорентийцы, с одной стороны, неразрывно связаны со здешним миром, а с другой стороны, в силу своих достижений и возможностей, выглядят запредельными существами, пришельцами из другого мира, устремленными за грань земной жизни, провидящими потусторонний мир и воплощающими его в своем воображении, в своих земных произведениях.

Они вечны так же, как флорентийский *камень*. Ими *расцветивается* жизнь – точно так же, как это делает Флоренция, похожая на цветок. Они сами – разнообразные *цветы* с неповторимым цветом и ароматом, а их произведения – *сад* искусств.

Их имена и деяния напоминают горные вершины, воплощают флорентийский ландшафт, возносятся над землей точно так же, как и флорентийские *башни*. Будучи детьми Флоренции, они же являются частью мировой *семьи*, семьи человеческой. Их жизни и творения – те же *сны*, мгновения, которым суждено стать вечностью, их имена уподобляются *звездам* на флорентийском небосклоне, реальное в их творчестве выглядит фантастическим. Они – не только *прошлое* Флоренции, но и ее настоящее, будущее, *вечное*.

Следовательно, флорентийский мирообраз, восходящий к персональным мифам о городе цветов, включает в себя практически все важнейшие мотивы универсального флорентийского мифа, как первичные – камень, сад, цветок, цвет, так и вторичные – прошлое, круг, башня, сон, звезда, семья.

Нам думается, что основоположниками и выразителями смыслов универсального мифа о городе цветов были именно выдающиеся флорентинцы; русские путешественники первой половины XIX в. предощутили, восприняли и перенесли этот миф на русскую почву; что же касается русских писателей и поэтов Серебряного века, то они выступают в качестве самостоятельных мифотворцев, поскольку модифицируют архетипические концепты флорентийского и творят свой собственный миф, персонифицируя Флоренцию в ее выдающихся гражданах и их творческом или духовном наследии. Таким образом, сначала Флоренция «делилась» своим имманентным мифом с ее русскими дескрипторами, а затем этот культурный текст был покрыт другим слоем мифотворчества, который отразился в рецепции смыслов города.

Если следовать внутренней логике трансформации мифологических представлений о Флоренции в русской словесности, то с уверенностью можно предположить, что на смену процессу создания персональных мифов в XX столетии должны прийти процессы их деконструкции и десакрализации в XXI в.

В **Приложении** к тексту диссертации дается библиография русской флорентины, перечисляются имена русских авторов, писавших о Флоренции,

названия их произведений и те издания, в которых эти произведения опубликованы.

Основное содержание работы отражено в следующих публикациях:

1. Гребнева, М.П. Концептосфера флорентийского мифа в русской словесности / М.П. Гребнева. – Томск: Изд-во Томского университета, 2009. – 182 с.
2. *Гребнева, М.П. Стихотворения, очерки, письма А.А. Блока о Флоренции / М.П. Гребнева // Сибирский филологический журнал. – 2004. – № 1. – С. 57–63.*
3. *Гребнева, М.П. Флорентийские ассоциации И. Анненского / М.П. Гребнева // Сибирский филологический журнал. – 2006. – № 3. – С. 22–29.*
4. *Гребнева, М.П. Флорентийский мир Н.С. Гумилева и А.А. Ахматовой / М.П. Гребнева // Вестник Томского государственного университета. – 2006. – № 291. – С. 38–42.*
5. *Гребнева, М.П. Флоренция О.Э. Мандельштама / М.П. Гребнева // Вестник Томского государственного университета. – 2006. – № 291. – С. 32–37.*
6. *Гребнева, М.П. Миф о флорентийском художнике Сандро Боттичелли в русской литературе XIX – XX веков / М.П. Гребнева // Сибирский филологический журнал. – 2008. – № 3. – С. 61–67.*
7. *Гребнева, М.П. Персональный миф о флорентийском художнике Леонардо да Винчи в русской литературе XIX – XX веков / М.П. Гребнева // Вестник Тамбовского университета. – 2008. – Вып. 11 (67) (Серия Гуманитарные науки). – С. 259–264.*
8. *Гребнева, М.П. Персональный миф о флорентийском художнике Фра Беато Анджелико в русской литературе XIX – XX веков / М.П. Гребнева // Вестник Челябинского государственного университета. – 2008. – Вып. 23. (Сер. Филология. Искусствоведение). – С. 69–73.*
9. Гребнева, М.П. Сказка и быль о Флоренции (по воспоминаниям очевидцев XV – XVIII вв.) / М.П. Гребнева // Известия Алтайского государственного университета. – 2003. – Вып. 4 (30). – С. 66–69.
10. Гребнева, М.П. А. Григорьев и Флоренция / М.П. Гребнева // Филология: XXI в. (теория и методика преподавания): материалы Всероссийской конференции, посвященной 70-летию БГПУ. – Барнаул: Типография управления делами администрации Алтайского края, 2004. – С. 204–207.
11. Гребнева, М.П. Женский взгляд на Флоренцию в повести Е.П. Ростопчиной «Палаццо Форли» / М.П. Гребнева // Филологический анализ текста: сб. науч. ст. – Барнаул: Типография администрации Алтайского края, 2004. – Вып. V. – С. 123–129.

12. Гребнева, М.П. Жизненная драма М. Кузмина и Флоренция / М.П. Гребнева // Известия Алтайского государственного университета. – 2004. – Вып. 4 (44). – С. 81–85.
13. Гребнева, М.П. Лики Флоренции в романе Д.С. Мережковского «Воскресшие боги» (Леонардо да Винчи) / М.П. Гребнева // Культура и текст. Миф и мифопоэтика: сб. науч. тр. – СПб. Самара. Барнаул: Типография администрации Алтайского края, 2004. – С. 108–113.
14. Гребнева, М.П. Флоренция В. Брюсова / М.П. Гребнева // Актуальные проблемы русистики: сб. науч. тр. – Барнаул: ООО «Копировальный центр Галэкс», 2004. – С. 24–28.
15. Гребнева, М.П. Флоренция в «стихах» и прозе Б.К. Зайцева (ассоциативный ореол имени) / М.П. Гребнева // Поэтика имени: сб. науч. тр. – Барнаул: Типография УД администрации Алтайского края, 2004. – С. 82–89.
16. Гребнева, М.П. В.В. Розанов о Флоренции / М.П. Гребнева // Известия Алтайского государственного университета. – 2005. – Вып. 4 (48). – С. 87–90.
17. Гребнева, М.П. М. Осоргин и Флоренция / М.П. Гребнева // Культура и текст: сб. науч. тр. международной конференции: в 2-х т. – Барнаул: РА «Параграф», 2005. – Т. 2. – С. 48–53.
18. Гребнева, М.П. О некоторых особенностях восприятия Флоренции Ф.М. Достоевским / М.П. Гребнева // Художественный текст: варианты интерпретации: труды X межвузовской научно-практической конференции (Бийск, 16 – 17 мая 2005 г.): в 2-х ч. – Бийск: РИО БПГУ им В.М. Шукшина, 2005. – Ч. I. – С. 130–136.
19. Гребнева, М.П. Флорентийские сюжеты о Леонардо да Винчи и Данте Алигьери в творчестве З. Гиппиус / М.П. Гребнева // Вестник БГПУ. – 2005. – Вып. 5. – С. 85–91.
20. Гребнева, М.П. И.С. Тургенев и Флоренция / М.П. Гребнева // Вестник БГПУ. – 2006. – Вып. 6. – С. 24 – 32.
21. Гребнева, М.П. Н.А. Некрасов и Флоренция / М.П. Гребнева // Известия Алтайского государственного университета. – 2006. – Вып. 4 (52). – С. 93–96.
22. Гребнева, М.П. Пушкин и Флоренция: реальность или вымысел? / М.П. Гребнева // Художественный текст: варианты интерпретации: труды XI всероссийской научно-практической конференции (Бийск, 12 – 13 мая 2006 г.): в 2-х ч. – Бийск: БПГУ им. В.М. Шукшина, 2006. – Ч. I. – С. 145–150.
23. Гребнева, М.П. Вяч. Иванов и Флоренция / М.П. Гребнева // Филология и человек. – 2007. – № 3. – С. 82–89.
24. Гребнева, М.П. Гоголь и Флоренция / М.П. Гребнева // Филологический анализ текста: сб. науч. ст. – Барнаул: Типография «Концепт», 2007. – Вып. VI. – С. 129–137.

25. Гребнева, М.П. «Мандрагора» как литературное воплощение представлений А.Н. Островского о Флоренции / М.П. Гребнева // Художественный текст: варианты интерпретации: труды XII межвузовской научно-практической конференции (Бийск, 18 – 19 мая 2007 г.): в 2-х ч. – Бийск: БПГУ им. В.М. Шукшина, 2007. – Ч. I. – С. 172–178.
26. Гребнева, М.П. А.П. Чехов и Флоренция / М.П. Гребнева // Художественный текст: варианты интерпретации: труды XIII Всероссийской научно-практической конференции (Бийск, 16 – 17 мая 2008 г.). – Бийск: БПГУ им. В.М. Шукшина, 2008. – С. 91–96.