

ЧАСТЬ II. ИТАЛЬЯНСКИЙ ТРАВЕЛОГ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ В ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ

И.А. Поплавская

Томский государственный университет (Россия, Томск)

ИТАЛЬЯНСКИЕ ТРАВЕЛОГИ КНИЖНОГО СОБРАНИЯ СТРОГАНОВЫХ В НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКЕ ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА*

Изучение книжного собрания графов Строгановых, хранящегося в Научной библиотеке Томского университета, становится возможным благодаря активному взаимодействию русской и западноевропейской культуры на рубеже XVIII–XIX вв. Личность основного владельца библиотеки, графа Григория Александровича Строганова (1770–1857), известного деятеля эпохи Александра I и Николая I, русского посланника в Испании, Швеции, Турции, можно охарактеризовать как воплощение типа «русского европейца» конца XVIII – первой половины XIX в. Для этого типа сознания характерна глубинная связь с традициями русской культуры и русского православия, но вместе с тем оно было нацелено и на преодоление национальных границ, на включенность личности в общеевропейский социокультурный процесс. Эта «всемирность» сознания «русского европейца» Г.А. Строганова отразилась и на принципах формирования его личной библиотеки, в которой русские книги составляют только одну сотую ее часть (более 200 томов); основная часть библиотеки (около 20 000 томов) состоит из книг на основных западноевропейских языках: французском, немецком, английском, испанском, итальянском, польском, шведском и др.

В печатном каталоге библиотеки Строгановых итальянские путешествия насчитывают свыше 50 томов. Они представлены в основном французскими авторами, среди которых Шарль Николя Кошен (1715–1790), известный художник и гравёр эпохи Людовика XV; Жозеф Жером ле Франсуа де Лаланд (1732–1807), знаменитый астроном и матема-

* Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РГНФ, № 12-04-00337 «Родовая библиотека графов Строгановых как факт русской культуры».

тик; Шарль Мари д'Ирумберри, граф де Салаберри (1766–1847), политический деятель и писатель-роялист; Обен Луи Миллен (1759–1818), археолог и историк искусств; Ф.Р. де Шатобриан (1768–1848); Луи Симон (1767–1831), путешественник, автор путевых очерков; Ф. Стендаль (1783–1842); Поль Эдм де Мюссе (1804–1880), писатель, старший брат Альфреда де Мюссе, и др. Важнейшая особенность этих путешествий видится в том, что в них итальянский мир и итальянская культура XVIII – первой половины XIX в. воспринимаются и описываются на фоне французской протокультуры. Противопоставление «французского» и «итальянского» миров позволяет говорить о выделении в жанре путешествия двух типов общеевропейской топологии и персонологии: центрально-европейского и южно-европейского. В книгах французских авторов этот механизм раскрывается, в частности, через описание итальянских культурных архетипов и их «материализации» в конкретных географических топосах.

В книжном собрании Строгановых имеется трехтомное издание путевых записок Кошена под названием «*Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie*» («Путешествие в Италию, или Собрание заметок о произведениях живописи и скульптуры в основных городах Италии»), опубликованное в Париже в 1769 г. Это одно из самых ранних итальянских путешествий в данной коллекции: его первое издание вышло в 1751 г. В основе его реальные записи, которые были сделаны художником в период его пребывания в Италии в 1749–1751 гг. совместно с Абедем Франсуа Пуассоном, будущим маркизом де Мариньи (1727–1781), родным братом маркизы де Помпадур, аббатом Ж. Б. ле Бланом (1707–1781) и архитектором Ж. Ж. Суффло (1713–1780). В предисловии к данному изданию автор пишет:

Это просто собрание заметок, которые я делал для того, чтобы сохранить в памяти все, что мне казалось наиболее заслуживающим внимания, и которые я делал исключительно для себя¹.

С именем Кошена связана одна из формирующихся традиций во французской литературе путешествий – это традиция путеводителей-справочников, описывающая известные города Италии и памятники культуры. Маршрут автора проходит через Турин, Милан, Парму, Рим, Неаполь, Сиену, Флоренцию, Болонью, Венецию, Падую, Верону, Ман-

¹ *Cochin Ch.N. Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie. T. 1–3. Paris, 1769. T. 1. P. VII.* Здесь и далее все неоговоренные переводы с французского языка выполнены мной. – И.П.

тую, Бергамо. В своих описаниях Кошен выделяет особую природную или культурную доминанту каждого города, которая впоследствии становится его характерным знаком-репрезентантом. Так, повествование о Турине начинается с описания реки По, рассказ о Милане – с изображения кафедрального собора, Неаполь для автора ассоциируется прежде всего с королевским дворцом, Флоренция – с галереей великого герцога Франческо I Медичи (1541–1587), Болонья – с кафедральным собором Святого Петра, Падуа – с базиликой Святого Антония, Бергамо – с базиликой Санта-Мария-Маджоре.

Важнейшая особенность путеводителя Кошена видится в преобладании экфрасисов: архитектурных, живописных, скульптурных. Через экфрасис происходит «оформление» образа Италии в тексте французского путешественника, поскольку то, что должно быть усвоено другой культурой, стать «нашим миром», нужно сначала «сотворить»¹. В восприятии Италии у Кошена преобладают две категории: сакральное и эстетическое, которые представлены преимущественно через описание кафедральных соборов, церквей, их внешней и внутренней архитектуры и интерьеров. Например, автор начинает свой рассказ о Венеции так:

Город состоит из шести кварталов, которые называются сестерциями. Сестерция С. Марко. Церковь дожей С. Марко. На портале этого кафедрального собора четыре античных конных статуи в бронзе, которые очень красивы. Сам собор очень древний, большой и величественный. Все здесь украшено мозаикой, или позолотой, или впечатляющими изображениями из жизни святых².

В этом отрывке собор Святого Марка представлен как образ *освященной красоты*, и это не случайно. В культурно-мифологическом сознании храм не только воспринимается как проекция мира, но, являясь истинно святым местом, он «постоянно вновь освящает Мир»³. Такое восприятие проецируется автором и на образ всей Италии. Путеводитель Кошена стал своего рода классикой во французской литературе путешествий. К нему неизменно обращались другие авторы и многочисленные путешественники на протяжении почти целого столетия.

К другому типу литературы путешествий относится «*Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 & 1766*» («Путешествие француза в Италию в 1765 и 1766 годах») Лаланда. Оно представляет собой научно-энциклопедический путеводитель-справочник в восьми томах, изданный в Венеции в 1769 г. Автор путешествует с севера страны на юг и обратно, подробно описывая отдельные регионы и города Италии:

¹ Элюде М. Священное и мирское. М., 1994. С. 28.

² Cochin Ch.N. Op. cit. Т. 3. Р. 1.

³ Элюде М. Священное и мирское. С. 44.

Турин, Милан, Парму, Болонью, Флоренцию, Рим, Неаполь, Венецию, Верону, Мантую, Бергамо и др. Преобладающий принцип повествования в произведении Лаланда – исторический. Историзм автора видится, прежде всего, в описании отдельных городов как самостоятельных государственных и национально-культурных центров Италии.

Историческое видение Лаланда реализуется в тексте путешествия через прием параллелизма, который позволяет соотнести не только историю и культуру разных регионов и городов Италии, но и историю создания отдельных архитектурных, живописных, музыкальных, литературных памятников. Все это нашло отражение и в прилагаемом к заключительному восьмому тому объемном алфавитном указателе. Наиболее полное представление об этом издании может дать, например, перечень глав, посвященных описанию Флоренции: «История Тосканы и в особенности Флоренции», «Описание кафедрального собора и дворца Флоренции», «О галерее Флоренции», «Дворец Питти и окружающее его пространство», «Отступление о необычной истории Бьянки Капелло», «Северная часть Флоренции», «Различные заметки о городе Флоренции и об ее жителях», «Великие люди и история литературы Флоренции». В повествовании о Флоренции автор приводит генеалогию рода Медичи, начиная с Джованни ди Биччи Медичи (1360–1429) и заканчивая Джан-Гастоне Медичи (1671–1737), последним представителем мужской линии этого рода¹, излагает биографию Бьянки Капелло (1548–1587), второй жены Франческо I Медичи, пишет о великих флорентинцах: Джотто, Данте, Макиавелли, Галилее, Микеланджело, композиторе Ж.Б. Люлли, Америго Веспуччи.

В описаниях современной Италии обнаруживаются особые центры интеллектуального или эмоционального притяжения автора. Так, говоря о научно-литературных объединениях Милана, Лаланд специально выделяет деятелей, близких к французским энциклопедистам, которые объединялись вокруг журнала «Le Caffè» («Кафе»), издаваемого братьями Пьетро (1728–1797) и Алессандро (1741–1816) Верри в 1764–1766 гг. Среди них мыслитель и правовед, «итальянский Руссо», Чезаре Беккариа (1738–1794), автор знаменитого трактата «О преступлениях и наказаниях» (1764); известный математик, физик и астроном, почетный член Петербургской академии наук Паоло Фризи (1728–1784); итальянский археолог Джованни Батиста Антонио Висконти (1722–1784) и др. Журнал «Кафе» выходил раз в десять дней, всего с июня 1764 по май 1766 г. вышло 74 номера. Как пишет Лаланд, в этом журнале

¹ [Lalande J.J. *Le Français de.*] Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 & 1766. T. 1–8. A Venise, 1769. T. 2. P. 166.

<...> были представлены не только фрагменты книг <...> но и небольшие художественные произведения, рассуждения, замечания о научных открытиях, изыскания о литературе, положительные или критические <...> авторы печатались анонимно, но они узнавали друг друга по стилю, который служил своеобразным ключом к их имени¹.

Наиболее значимые публикации в «Кафе» – это статья «Об отечестве итальянцев» П. Верри, «Очерк о запахах», отрывок «О стиле», статьи «О периодических изданиях» и «О наслаждениях воображения», принадлежащие Ч. Беккариа, и др.² Можно сказать, что миланский кружок просветителей становится в это время своего рода «внутренней территорией» Франции и французских энциклопедистов в Италии. Такие «внутренние территории» в литературе путешествий обладают повышенной семиотичностью и раскрывают закономерности формирования геомагологических процессов, направленных на освоение культурного ландшафта, региональной идентичности, восприятия географического пространства как определенного архетипа³.

Музыкальной столицей Италии XVIII в. становится для автора Неаполь:

Музыка – это особый триумф Неаполя, кажется, что в этой земле тимпаны настроены более нежно, более гармонично, более звучно, чем в остальной Европе; вся нация поющая; жест, модуляция голоса, произнесение слов, сам разговор – все там дышит гармонией и музыкой. Таким образом, Неаполь – это основной кладезь итальянской музыки, великих композиторов и превосходных опер⁴.

Далее Лаланд упоминает знаменитых композиторов неаполитанской школы: А. Корелли (1653–1713), Л. Винчи (1690–1730), Н. Йомелли (1714–1774), Ф. Дуранте (1684–1755), Д.Б. Перголезе (1710–1736), Д. Переса (1711–1778) и др., а затем подробно описывает основные театры Неаполя того времени: Сан-Карло, Флорентинский и Новый. Много томный путеводитель-справочник по Италии Лаланда вписывается в эстетику французских энциклопедистов и воспринимается как своего рода «малая энциклопедия», посвященная итальянским городам-государствам. В этой «энциклопедии» северо-западная часть Италии и в особенности Милан, благодаря своему географическому положению, экономическому,

¹ [Lalande J.J. *Le Français de.*] Op. cit. T. 1. P. 374.

² См. об этом: *Исаев М.М.* Историко-биографический очерк // Беккариа Ч. О преступлениях и наказаниях. М., 2011. С. 29.

³ *Замятин Д.Н.* Культура и пространство: моделирование географических образов. М., 2006. С. 10.

⁴ [Lalande J.J. *Le Français de.*] Op. cit. T. 6. P. 345.

научному и культурному потенциалу, описываются как наиболее приближенные к странам Центральной Европы. Города же центральной и южной Италии, по мнению автора, лучше передают национальные особенности и национальные традиции этой страны. В дальнейшем этот использованный Лаландом историко-культурно-территориальный принцип описания Италии с противопоставлением ее северной, центральной и южной частей сохранится почти во всех произведениях французских путешественников. Позднее Стендаль в «Прогулках по Риму» отнесет книгу Лаланда к одним из лучших описаний путешествия по Италии¹.

Великая французская революция и последовавшие затем события Первой (1796–1797) и Второй (1800) итальянских кампаний Наполеона нашли отражение в целом ряде произведений французских авторов, находящихся в библиотеке Строгановых. Для этого типа литературы путешествий актуальной оказывается философия пути: пути исторического и экзистенциального. Как известно, сама динамика географического пространства обладает способностью порождать множественные параллельные пространства: природные, исторические, биографические, ментальные. Взаимодействие этих пространств с принципиальными изменениями в судьбе и системе идеологических и культурных ценностей самого путешественника позволяет говорить о такой разновидности жанра, как путешествие–обозрение.

Автором подобного путешествия, которое озаглавлено «*Voyage à Constantinople, en Italie, et aux îles de l'Archipel, par l'Allemagne et la Hongrie*» («Путешествие в Константинополь, Италию и острова Архипелага через Германию и Венгрию»), является известный писатель, участник Вандейского восстания граф Ш.М. де Салаберри. Его книга вышла в Париже в 1798 г. Граф де Салаберри покидает Францию 5 октября 1790 г. и путешествует в течение года по странам центральной (Австрия, Венгрия), северной (Германия) и южной (Турция, Греция) Европы. Монархические убеждения автора заставляют его воспринимать политику реставрации как необходимое условие достижения и общеевропейского мира, и индивидуального спасения. Не случайно в конце он пишет:

Говорили, что Людовик XVI прибыл в Люксембург. Я подумал, что это событие должно послужить сигналом к гражданской войне, и тотчас отправился налегке, чтобы разделить судьбу моей родины².

Путевые записки Салаберри оформлены в виде 60 писем. Предметом описания в них становятся существующие политические режимы, гео-

¹ Стендаль. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1978. Т. 9. С. 336.

² [Salaberry Ch. M. d'Irumberry de.] Voyage à Constantinople, en Italie, et aux îles de l'Archipel, par l'Allemagne et la Hongrie. A Paris An. 7. P. 329.

графические особенности, исторические события, культура, нравы, быт отдельных стран Европы и Азии. 4 письма посвящены пребыванию автора на Сицилии и 7 писем – описанию его жизни в Неаполе. Говоря о Неаполе, Салаберри создает «французский» архетип восприятия этого города как «terra de l'harmonie». В примечаниях к одному из писем читаем:

Неаполь – это гармоничная земля: когда неаполитанец говорит, у него вид, как будто он поет, если же он жестикулирует – он танцует¹.

Этот архетип раскрывает особенности национального характера итальянцев в единстве духовного и телесного начал. При описании живописных и скульптурных произведений Неаполя автор неоднократно ссылается на знаменитый путеводитель по Италии Кошена. Предметом же его особенного восхищения становится знаменитая капелла Сан-Северо, скульптурное изображение мертвого Христа под плащаницей и женщины под вуалью, воплощающей чистоту и невинность².

Можно сказать, что путешествие-обозрение рубежа XVIII–XIX вв. уже в самом сюжете отражает процесс поляризации современной Европы, начавшийся после событий Великой французской революции. На этом фоне формируется своего рода география культурно-политических «притяжений» монархической Франции, центрами которой выступают Германия, Австро-Венгрия, Россия, Турция, Неаполитанское королевство. В путешествиях подобного рода важную роль играет фактор границы, разделяющей и одновременно соединяющей соседние государства и отдельные топосы. Все это формирует своего рода «двойную периферию» в жанре путешествия, которая становится местом зарождения уникального культурного опыта³. И сам образ путешественника наделяется характерным для него чувством исторической и личной причастности к судьбам современной Европы. Через этот образ в значительной мере раскрывается процесс трансформации географического пространства в пространство биографическое и ментальное. Подобная «география симпатий»⁴ автора во многом воспринимается как своего рода предчувствие и ожидание эпохи Реставрации во Франции, как осозна-

¹ [Salaberry Ch.M. *d'Irumberry de.*] Voyage à Constantinople, en Italie, et aux îles de l'Archipel, par l'Allemagne et la Hongrie. A Paris An. 7. P. 289.

² Ibid. P. 307.

³ Подробнее об этом см.: Замятин Д.Н. Феноменология географических образов // Новое лит. обозрение. 2000. № 46 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/46/fenom.html>, свободный (дата обращения: 29.08.2012 г.).

⁴ Васильева Г.М. Итальянские «путешествия» в русской литературе 19 века // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в литературе: в 2 ч. Свердловск, 1989. Ч. 1. С. 33.

ние особой цивилизующей роли монархии, религии и культуры в мировой истории XVIII–XIX вв. Позднее эта традиция, как известно, получит свое продолжение в творчестве таких авторов, как А.Л.Ж. де Сталь и Ф.Р. де Шатобриан.

Другое произведение, находящееся в библиотеке Строгановых, «*Voyage forcé de Naples*» («Невольное путешествие в Неаполь»), было напечатано под псевдонимом «*Le Citoyen M****» и вышло в Париже предположительно в 1800 г. Реальным поводом для невольного путешествия французского офицера по Италии в 1799 г. стал захват Неаполя французской армией под командованием генерала Ж.Э. Шампийне (1762–1800), а затем освобождение его кардиналом Фабрицием Руффо (1744–1827), который позволил остаткам французской армии беспрепятственно покинуть Италию. «Невольное» путешествие француза по Италии, как одна из разновидностей жанра, мотивировано здесь не только исторически, но и эстетически. На титульном листе анонимный автор помещает эпиграф из Вергилия «*Italiam non sponte sequor*» («Я не еду в Италию сам по себе»), который передает и эффект неожиданности от увиденного в Италии, и непредсказуемость самого путешествия.

Путешествие включает в себя 22 письма, обращенных к другу, отправленных из Неаполя, Рима, Генуи и Милана. Говоря о Неаполе, автор путешествия пишет о том, что сами неаполитанцы называют его «*terra felice*», и приводит следующую цитату:

Когда господь Бог хотел насладиться счастьем в полной мере, он обращал свой взгляд на Неаполь¹.

Образ Неаполя как «*terra felice*» возникает из описания самого города, а также Везувия, Портичи, Помпеи, Сорренто, острова Капри. Это представление о Неаполе реализуется и в нарративе, включающем описания морских и наземных пейзажей, архитектурные и живописные эскизы, поэтические цитаты из Вергилия и Тассо. Можно сказать, что в этом путешествии исторический дискурс, связанный с военными событиями, в известном смысле преодолевается дискурсом природным и культурным, благодаря чему в большей степени акцентируется внимание на вневременном, онтологическом восприятии увиденного автором образа Италии. Наконец, само путешествие француза с юга Италии на север превращается в его путешествие-возвращение во Францию, приобретая в известной мере сотериологический смысл. Французский мир как национально-культурная протооснова данного путешествия раскрывается в этом тексте через многочисленные сравнения-сопоставления.

¹ *Voyage forcé de Naples, par le citoyen M***. A Paris. [An. 9]. P. 137.*

Наиболее лаконичным и выразительным из них оказывается афоризм, в котором автор, описывая Милан, называет его Парижем в Италии¹. Это противопоставление «французского» и «итальянского» станет затем основным конструктивным принципом французской литературы путешествий, в особенности в творчестве Стендаля.

К особому типу локального путешествия в строгановском книжном собрании относятся описания Везувия, Рима и Монблана, принадлежащие Шатобриану и вошедшие в его книгу «*Souvenirs d'Italie, d'Angleterre et d'Amérique*» («Воспоминания об Италии, Англии и Америке»), которая была напечатана в Париже и Лейпциге в 1816 г. Это второе издание «Воспоминаний», первое же было опубликовано в Лондоне в 1815 г. Как известно, Шатобриан, назначенный Наполеоном на должность секретаря французского посольства в Риме, занимал ее в 1803–1804 гг. К этому времени и относятся его воспоминания об Италии. Вскоре после выхода из печати его «Воспоминания» были переведены на русский язык П.И. Шаликовым и опубликованы в 1817 г. в Москве.

Изображая жизнь Рима, а также картины природы при описании Везувия и Монблана, Шатобриан смотрит на них преимущественно с позиций христианской эстетики, для которой характерно стремление «раствориться в природе и слиться с ее Творцом». В «Гении христианства» он пишет о том, что мифология древних «<...> не только не украшает природу, но, напротив, разрушает ее истинное очарование», и только христианство «<...> смогло изгнать бесчисленных фавнов, сатиров и нимф и возратить гротам их тишину, а лесам их задумчивость»². Важнейший эстетический принцип христианства, когда «Творец говорит с творением», в полной мере присутствует и в итальянских текстах Шатобриана. В письме «Рим и его окрестности», адресованном писателю Луи де Фонтану (1757–1821), этот город предстает как «классическая земля», которая «питает размышления и занимает сердце», как «земля изящных ландшафтов». Классичность как воплощенная гармония между чувством и разумом, между природой, культурой и человеком, объединенная категорией изящного, – таким изображает Рим французский писатель-романтик. Этот город наполнен для него особым «умственным светом», который «прекраснее натурального» и который можно видеть в ландшафтах Клода Лоррена (1600–1682).

Одновременно римское пространство представлено в этом письме как пространство бесконечных метаморфоз. Ср.: «<...> глазам вашим везде являются развалины водопроводов и гробниц, как будто леса и растения, произведенные землею»; копны сена, расположенные вдоль

¹ *Voyage forcé de Naples ; par le citoyen M***. A Paris. [An. 9]. P. 186.*

² Шатобриан Ф.П. Гений христианства // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 159, 157.

большой римской дороги, «походят также на гробницы»; красота римских женщин напоминает «древние статуи Юноны или Минервы, сошедшие с своих подножий и гуляющие вокруг своих храмов»¹. В этих описаниях преобразующая, воскрешающая роль отводится природе и красоте, которые «присваивают» себе римский мир, делают его частью самих себя. И не случайно в контексте письма возникает образ Рима как Нового Иерусалима. Принцип метаморфозы лежит и в основе символической образности, встречающейся в данном описании. Так, водные потоки в окрестностях Рима издали напоминают дороги, а последние вызывают у автора ассоциации с историей римского народа.

В этом письме исключительная роль принадлежит описанию архитектурных памятников Рима, что непосредственно связано с философией истории Шатобриана. Для него история подобна эху, пробуждающему глубоко индивидуальные ассоциации и образы в сознании воспринимающего. Эта эстетическая и эмоциональная «отзывчивость» внутреннего человека к Священной, Древней и Новой истории способна соединить в его личностном чувстве прошлое и настоящее, оживотворить целые эпохи в жизни человечества через визуальные картины и воспоминания. В этом смысле наиболее выразительным в письме Шатобриана оказывается описание вечернего колокольного звона в соборе Святого Петра и его отзвука в арках Колизея:

<...> колокол, висящий на куполе Св. Петра, раздался во всех портиках Колизея. Сие сообщение посредством благоговейных звуков между двумя величайшими памятниками Рима языческого и Рима христианского произвело во мне живейшее внутренне движение (2, 25–26).

В письме Шатобриана развалины древних строений в Риме и его окрестностях становятся не только предметом описания, но и автотекстуальной метафорой. Не случайно в заключении он замечает, обращаясь к адресату: «<...> я посылаю вам кучу развалин: делайте из нее, что хотите» (2, 64). Развалины как метаописательный образ предполагают особое «видение» языка, основанное на вербализации визуального мира и внутреннего состояния нарратора, воспринимаются как знак «эстетического» присутствия человека в истории:

Человек <...> идет размышлять на развалинах памятников Империй и не думает, что он сам развалина еще более зыбкая и что исчезнет гораздо прежде сих остатков (2, 28),

¹ Шатобриан Ф.Р. Воспоминания об Италии, Англии и Америке: в 2 ч. М., 1817. Ч. 2. С. 6, 45–46, 20. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием номеров части и страницы в скобках.

как сознательное использование им свободной композиции и «техники коллажа», предполагающее смешение разных временных и пространственных пластов, включение многообразных жанровых элементов (письмо, автобиография, воспоминание, экфрасис, пейзаж, рассуждение) и соответствующих им стилей¹.

Обратимся теперь к описанию «Вергилиевской земли» в «Путешествии на Везувий» Шатобриана. Везувий изображается им как гигантский природный амфитеатр, «сценой» которого является все Неаполитанское побережье. Когда на вершине вулкана облака расступаются, я, пишет автор,

<...> усматриваю внезапно и от места до места Портичи, Капрею, Исихю, Павсиллип, море, усеянное белыми парусами рыбацких судов, и берег Неаполитанского пролива, опушенный померанцевыми деревьями: это рай, видимый в аде (1, 46).

В этом отрывке «панорамное» видение окрестностей Везувия завершается выразительной пространственной вертикалью: видением земного рая из адской бездны. Важно отметить, что в этом описании мир предстает как будто в перевернутом виде: рай находится на земле, а ад – в небе. Однако и в прямой, и в обратной проекции мироздания центром земного рая у Шатобриана оказывается Неаполь, этот город-видение, представший внутреннему взору повествователя с вершины Везувия. Архетип восприятия Неаполя и Неаполитанского залива как земного рая начинает затем ассоциироваться в культурном сознании жителей Центральной, Северной и Восточной Европы уже со всей Италией. И не случайно образ Италии как центра европейского земного рая становится доминирующим в литературе путешествий XIX–XX вв.

Другая важнейшая особенность неаполитанского пространства в изображении писателя-романтика видится в его способности к природным метаморфозам, а по аналогии с ними – к метаморфозам космогоническим, философским, историческим и антропологическим. В центре этих процессов оказывается Везувий, который «соединяет в себе зрелище первобытного хаоса со световой анимацией»². При этом диапазон возможных метаморфоз в «Путешествии» Шатобриана определяется

¹ Подробнее о «технике коллажа» в творчестве Шатобриана см.: *Мильчина В.А.* Авангардный классик. Международная конференция «Шатобриан и художественное повествование: предшественники и последователи, традиции и новаторство», Франция, Тулуза, 30 марта – 1 апреля 2011 г. // Новое лит. обозрение. 2011. № 11 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/111/mi48.html>, свободный (дата обращения: 15.09.2012 г.).

² *Ямпольский М.Б.* Наблюдатель: Очерки истории видения. М., 2000. С. 96.

дуальными образами рая и ада; «страны очаровательной» и «дикой пустыни»; «особого «рода ужаса» и «зрелища цветущего города»; «безмолвия смерти» и «ужасного треска» при извержении. Находясь в жерле вулкана, путешественник воспринимает застывшие куски магмы как своего рода трансформированную «природную» декорацию:

Я заметил на одной голубоватой скале столь совершенное изображение лебеда из белой лавы, что вы бы поклялись, будто видите сию прекрасную птицу, покойно спящую на тихой воде, спрятав голову под крыло и протянув длинную шею свою по спине, как шелковый свиток (1, 51).

В этом отрывке изначальный хаос природы преодолевается ее же созидательной стихией, что позволяет повествователю в определенной мере дистанцироваться от переживаемого им чувства ужаса и преодолеть его эстетически. В этом же контексте воспринимается сравнение автором «огненных полей и растопленных металлов» во время извержения Везувия с «горящими песками» в описании «Ада» Данте. Эстетическая рефлексия писателя-романтика естественно переходит в его размышления о связи «случаев природы», изменяющих «лицо земли и морей», со «знаменитыми переворотами царств» и «участью человеческой», которая «имеет то же непостоянство».

Автобиографический герой указывает в начале своего «Путешествия», что он совершил восхождение на Везувий 5 января 1804 г. В конце очерка он отмечает:

Мое имя находится в шалаше дикаря Флориды. Оно теперь в книге пустытника на горе Везувия (1, 55).

Здесь имя автора (героя), маркирующее границы текста, обладает повышенной семиотичностью. Оно выступает в качестве означающего при означаемом и в силу этого сообщает тексту «Путешествия на Везувий» дополнительные смыслы. Они возникают в результате соотносительности имени автора с его произведениями «Опыт о революциях» (1797), повестями «Атала» (1801), «Рене» (1802), с трактатом «Гений христианства» (1802), с «Путешествием из Парижа в Иерусалим» (1811). Важную роль играют здесь автобиографические и автомифологические ассоциации, а также параллелизм исторических судеб и культуры Франции, Италии, Америки, Святой земли. Как видим, локальные путешествия Шатобриана обладают особой структурой. Центральное место в них занимают «объекты» чувств и рефлексии повествователя, которые формируют не только внешний, но и внутренний сюжет путешествия. Благодаря этому достигается особое эстетическое «равновесие» между ав-

тором, повествователем, читателем и предметом описания, позволяющее прочитывать эти тексты и как путевые заметки, и как эпизоды внутренней жизни автора, и как этап в духовной биографии «героев века».

Совершенно особое место в итальянских текстах французской литературы отводится произведениям Стендаля. Как известно, писатель первый раз посетил Италию в 1799 г., затем, после падения Наполеона, он в течение семи лет, с 1815 по 1822 г., жил в Милане. В 1827–1828 гг. он более полугодом находился в Италии, а с 1830 г. и до конца жизни был французским консулом сначала в Триесте, а затем в Чивитавеккии¹. В библиотеке Строгановых сохранилось несколько «итальянских» произведений Стендаля, среди которых «Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазии», «Жизнь Россини», «Пармская обитель». В этом книжном собрании имелось и первое издание путевых записок писателя «Rome, Naples et Florence, en 1817» («Рим, Неаполь и Флоренция, в 1817 году»), вышедшее в Париже в 1817 г., и первое издание «Promenades dans Rome» («Прогулки по Риму») в двух томах, опубликованное в Париже в 1829 г. Оба экземпляра относились к редким и впоследствии были изъяты из Научной библиотеки по акту правительственной комиссии от 25 апреля 1930 г.

В книге «Рим, Неаполь и Флоренция» Италия 1810-х гг. видится Стендалю страной музыки и любви. Он пишет:

В Италии жива только музыка. В этой прекрасной стране надо заниматься лишь любовью. <...> Любовь в Италии пленительна. Повсюду в других странах это лишь копия с итальянского подлинника².

По мнению автора, Италия – единственная современная страна на Европейском континенте, где можно встретить совершенное воплощение идеальной красоты. Она присутствует в облике миланских женщин, лица которых часто являют «сочетание ума и страстности с редкою правильностью черт» (36). Говоря об идеальной красоте итальянских лиц, писатель выделяет три ее типа. Это ломбардская красота с ее «нежным и меланхолическим выражением лица», с ее «сладостной негой» и «скрытой страстностью», которую можно встретить в «Иродиаде» Леонардо да Винчи; флорентинская красота, в которой присутствует «оттенок мужественного разума», нечто «утонченно-вызывающее», как на картинах Андрео дель Сарто (1486–1531); наконец, это особая одухо-

¹ О знакомстве В.А. Жуковского со Стендалем в Чивитавеккии 16 (28) апреля 1833 г. см.: Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 364.

² Стендаль. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1978. Т. 9. С. 15. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

творяющая красота Романьи, видимая в изображениях Антонио да Корреджо (1489–1531).

В своих путевых заметках писатель несколько иронически размышляет о том, каким должно быть идеальное описание путешествия в Италию, чтобы оно могло понравиться французской публике. Для этого, по его мнению, оно должно сочетать описания природы и памятников искусства в духе А. Радклиф (1764–1823) с изображением нравов, как у французского историка и филолога Ш. де Бросса (1709–1777). В своем же путешествии, оформленном как дневниковые записи, Стендаль пытается соединить противопоставление «французского» и «итальянского» характеров как отражение центрально-европейского и южно-европейского типа личности с описанием музыки, живописи, архитектуры и природы Италии. Так, итальянец, в отличие от француза, «самое естественное человеческое существо в Европе, менее всего помышляющее о том, что подумает его сосед» (8). Он наделен «врожденным чувством прекрасного», исключительным даром воображения, простодушием, «мягкой веселостью» и в полной мере обладает «великим искусством быть счастливым». Это «искусство быть счастливым» составляет, по мнению писателя, основу современной цивилизации и в качестве его достижения предполагает «возвращение к человеческой природе, к сильным и откровенным страстям итальянского характера»¹. Само же путешествие становится метафорой движения к естественному миру и высокой культуре Италии.

В описании произведений искусства повествователь стремится к синестетизму, передающему его особое переживание-слияние с культурой как внутренне целостным феноменом. Ср.:

Французу, приехавшему в Италию, можно сказать: Чимароза – это Моцарт среди композиторов. <...> Безыскусное изящество прозы Лафонтена в «Любви Психеи» по-своему претворил Паэзиелло;

<...> для меня колонны в архитектуре то же, что пение в музыке;

<...> озеро Комо в природе то же, что развалины Колизея в архитектуре и «Святой Иероним» Корреджо в живописи;

[Архитектура Флоренции] обладает всей четкостью и законченностью прекрасной миниатюры;

«Свилльский цирюльник» Россини – картина Гвидо (9, 19, 77, 108, 129, 131).

Изображения природы в этих заметках часто воспринимаются как завершающее естественное обрамление соборов, улиц и городов Италии, как единое ландшафтно-культурное пространство. Таким представит, например, описание Миланского собора на фоне Бергамских Альп вечером, когда собор

¹ Зенкин С.Н. Французский романтизм и идея культуры: Неприродность, множественность и относительность в литературе. М., 2002. С. 201.

<...> словно соприкасается с горами, хотя на самом деле между ними равнина в тридцать миль. <...> Это столь сложное создание рук человеческих, этот лес мраморных игл усиливает впечатление от альпийской горной цепи, изумительно четко выступающей на фоне неба (9, 45).

В «Риме, Неаполе и Флоренции» Стендаль активно обращается к различным жанрово-стилевым формам, которые призваны передать сюжетную и композиционную динамику путешествия в единстве с эмоционально-психологическими переживаниями автобиографического героя, а также воспроизвести многоликий образ самой Италии. Среди них музыкальные этюды об оперных и балетных спектаклях в театрах Ла Скала в Милане и Сан-Карло в Неаполе, экфрастические описания Миланского кафедрального собора, фресок Помпеи и Геркуланума и скульптур А. Кановы, описания прогулок по Милану и его окрестностям, изображения альпийских горных пейзажей и вулкана Везувия, экскурсии в историю наполеоновских войн в Италии и республиканского восстания в Неаполе, биографические сведения о св. Карле Борромейском, анекдоты о папском кардинале и дипломате Э. Консальви (1757–1824), новеллистическое повествование о любви княгини Санта-Валле и ее таинственной смерти в беседке сада Фарнезе, литературно-критические заметки о творчестве современных итальянских писателей: Т. Гросси, В. Монти, С. Пеллико, А. Мандзони, У. Фосколо.

Несколько по-иному изображается итальянский мир 1820-х гг. в «Прогулках по Риму». Как известно, в традиционном жанре городской прогулки, ставшем особенно популярным в английской и французской литературе со второй половины XVIII в., «события протекают в измерении, созданном отношениями между “я” повествователя и городским пейзажем»¹. У Стендаля же особенность этого «измерения» видится в некоторой подчиненности объекта созерцания внутренним импульсам повествующего «я», его иронической игре нарративными масками путешественника, писателя, светского человека, француза, итальянца, знатока мировой культуры, в результате чего возникает своего рода «кинематографический» способ изображения, когда мир «видится одновременно множеством глаз во множестве ракурсов и проекций»². Все это во многом предопределило и беллетризованную форму его прогулки, описывающую пребывание шести французских путешественников в Вечном городе, и преобладающую в ней точку зрения – эстетическое «вжи-

¹ Антонелла д'Амелия. Тексты-прогулки и панорамы в русской культуре начала XIX в. // Евразийский межкультурный диалог: «Свое» и «чужое» в национальном самосознании культуры. Томск, 2007. С. 207.

² Вольперт Л.И. Пушкин и Стендаль: (К проблеме типологической общности) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 12. Л., 1986. С. 204.

вание» француза в итальянский мир, и ее хронологию – с 3 августа 1827 г. по 23 апреля 1829 г., и ее структуру, где каждая глава «<...> написана либо перед памятниками, о которых она говорит, либо вечером, по возвращении домой». Основным же предметом описания становятся памятники культуры и обычаи, «<...> с помощью которых жители Рима и Неаполя ищут свое каждодневное счастье», а способом описания – поиски «<...> того рода красоты, к которому чувствуешь влечение, вставая поутру» (9, 256, 258, 262). Уже здесь видна установка на описание «прогулок-влечений», на единство восприятия и соответствующего ему литературного стиля, на передачу «чувства изящного» точным словом.

Панорамный вид Рима из окна на Виа Грегориана возле Пьяцца ди Спанья, где живет герой, воспринимается и как точка пересечения пространственной горизонтали и вертикали города, и как место встречи истории с вечностью, и как отражение динамики и бесконечных трансформаций итальянского мира, и как синхронизация внешнего мира со «страстной чувствительностью» французского путешественника, и как эстетическое «преображение» на письме визуального образа в словесный. Ср.:

Сидя за столом, на котором я пишу, я вижу три четверти Рима, а прямо передо мной, на другой стороне города, величественно возвышается купол Св. Петра. Вечером, на закате, я вижу солнце сквозь окна купола Св. Петра, а полчаса спустя этот изумительный купол вырисовывается на чистом фоне оранжевых сумерек, и над ним в высоте неба загорается звезда (9, 264–265).

В «Прогулках по Риму» автор раскрывает внутреннюю неоднородность самого итальянского мира, основываясь на особенностях историко-культурного и политического развития основных городов-государств Италии. Все это находит выражение в отмеченных им многочисленных «оттенках в нравах и страстях»:

В Венеции царит искреннее веселье, в Турине бросается в глаза его желчная аристократия. Миланское добродушие так же знаменито, как генуэзская скупость. <...> Болонцы отличаются пылкостью и неосторожностью. Во Флоренции много логики, благоразумия и даже ума, но никогда мне не приходилось видеть людей, более свободных от страстей. Сильные и глубокие страсти живут в Риме. Что касается неаполитанца, то это раб минутных впечатлений (9, 335–336).

Можно сказать, что в изображении французского писателя характер жителей центральных городов Италии как будто проецируется на все страны современной Европы, что Италия представлена здесь как вся Европа в миниатюре.

В этих очерках Стендаля, как и в записках о Риме, Неаполе и Флоренции, по-прежнему сохраняется противопоставление «французского»

и «итальянского» характеров. Оно представлено здесь как оппозиция «галантности» и «страстности», «страны жеманства и претензий» и страны «избытка энергии, который создает художников», «преувеличенной экспрессии лиц» у французских живописцев и «присутствия божественной души и ума» на полотнах Рафаэля, «утонченности двора Людовика XV» и итальянского языка, «столь смелого в выражении страстей», Парижа как «столицы европейской культуры» и Рима как «столицы искусств», закона французской любви, стремящейся к тому, «кто к вам равнодушен», и итальянской любви как взаимного «акта безумия». Эти размышления французского писателя продолжают идеи, высказанные ранее в его трактатах «История живописи в Италии» (1817) и «О любви» (1822).

Вместе с тем отмеченное противопоставление затрагивает и личностное поведение самого автора, его своего рода внутреннюю полицентричность. «Французский характер» в итальянских текстах писателя, как справедливо пишет Ж. Женетт, «выступает лишь внешней точкой отталкивания. Главная стэндалевская коллизия – здесь, в Италии: коллизия между энергией (Рим, Ариосто) и нежностью (Милан, Тассо)»¹. «Энергия» Рима связана для писателя с его особым восприятием римской красоты, «полной души и огня», с чувством исторической памяти, остро ощущаемой в этом «городе гробниц и воспоминаний», с его климатом, который есть «величайший художник». Сюда же можно отнести и описание Колизея, на вершине которого герой живет одновременно с Веспасианом, св. Павлом и Микеланджело, и семь статей о соборе Св. Петра, и описание фейерверка в замке Св. Ангела, и фрагмент истории Рима от 891 до 1073 г., и повествование о римской школе в живописи, представленной Рафаэлем, Джулио Романо, Пуссенем, Лорреном, Перуджино, Микеланджело, Полидоро да Караваджо и Гарофало. Личное же «чувство Милана», этого «города удовольствий», одного из «самых нежных и счастливых городов в мире», соотносится у Стендаля с «философией нежных душ», подобных душе Тассо, исполненной «подлинной чувствительности и туманного платонизма». В этом смысле очень выразительно «экзистенциальное» описание Рима, увиденное глазами умирающего Тассо из монастыря Сант-Онофрио, расположенного на Яникульском холме:

Почувствовав, что он умирает, Тассо попросил перенести его сюда, и он был прав; это, без сомнения, одно из прекраснейших мест в мире, где, должно быть, легче умирать. Широкий и прекрасный вид на Рим, этот город гробниц и воспоминаний, должен облегчить последний шаг, освобождающий нас

¹ Женетт Ж. Стендаль // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 379.

от всего земного... <...> Мы присели в саду под древним дубом; говорят, что именно здесь Тассо, чувствуя, что жизнь его кончается, в последний раз взглянул на небо (1595); нам принесли его чернильницу и заключенный в рамку сонет, написанный его рукой (10. 227–228).

Одна из особенностей Рима, как пишет П.П. Муратов, видится в его способности «все поглощать, все делать своим, сглаживать острые углы и границы различных культур»¹. Это в известной мере относится и к «Прогулкам по Риму» Стендаля, в которых он пытается показать одухотворяющее присутствие «итальянского» характера во «французском» и французской культуры в современной жизни Италии. Так, говоря о Наполеоне, автор замечает: «В характере Наполеона было нечто *итальянское*: любовь к пестрым орденам и боязнь священников» (9, 318–319). В другой записи о нем от 10 июля 1828 г. читаем:

Одна англичанка привезла из Лондона факсимиле восьми или десяти писем Бонапарта. <...> Во время кампании 1796 года он был безумно влюблен; это характерно для него не меньше, чем страсть к истинной славе и одобрению со стороны потомства. <...> В Риме любовные письма Наполеона пользуются огромным успехом. Г-жа Р., прочитав их, сказала: «Видно, что он был итальянец». Это также и мое мнение (10, 218).

В то же время писатель высоко оценивает роль французской литературы в мировой культуре, влияние республиканских идей на политическую жизнь Италии и России, деятельность Наполеона по восстановлению и сохранению культурных памятников Рима.

Выразительным автоматетекстуальным образом в итальянских путешествиях Стендаля становится образ «священного языка», способный вместить в себя «языки» всех видов искусств, а также «языки» природы и отдельных городов Италии. В «Прогулках по Риму» писатель говорит об этом: «Я хочу, чтобы меня понимали только люди, созданные для музыки; я хотел бы писать на священном языке» (9, 295). Возможная эквивалентность разных «языков» искусства, их взаимоотраженность и взаимопроницаемость придают дискурсу Стендаля, по выражению Ж. Женетта, «некую загадочную прозрачность», способную воссоздать посредством письма те «трудно определяемые свойства», которые встречаются в музыке Моцарта и Чимарозы или в живописи Рафаэля и Корреджо². Для понимания этого «священного языка» как языка описания и метаописания принципиально значимыми в текстах Стендаля оказываются фрагменты, раскрывающие взаимную «перекодировку» разных видов искусств.

¹ Муратов П.П. Образы Италии. М., 1994. С. 211.

² Женетт Ж. Стендаль. С. 390.

Так, по мнению автора, «каждая из фигур Рафаэля, как и каждая мелодия Моцарта, в одно и то же время драматична и приятна»; фрески в церкви Сан-Грегорио в Риме напоминают ему роман «Спокойная жизнь» немецкого писателя Августа Лафонтена (1758–1831); Бернини в лице статуи Св. Терезы сумел выразить чувства, которыми наполнены «самые страстные письма молодой испанки»; фреска «Анхиз помогает Венере снять котурн» Аннибале Карраччи (1560–1609) в Палаццо Фарнезе «достойна Ариосто»; церковь Сан-Паоло на следующий день после пожара сохраняет «суровую красоту и *отпечаток скорби*, какой в изящных искусствах может дать почувствовать только музыка Моцарта»; итальянская прохлада доставляет такое же наслаждение, как «музыка Чимарозы и «Мадонна» Корреджо в Пармской библиотеке». Высшим же проявлением этого «священного языка», «освобождающего нас от всего земного», своего рода «пределом невыразимого» становится цитирование автором классической фразы: «Vedi Napoli, e poi muori» («Посмотри Неаполь и потом умри») (9, 266, 293; 10, 48, 177, 193, 342, 226), которая приобретает здесь одновременно и несколько иронический оттенок.

Итак, можно сказать, что Италия является «точкой пересечения» «биографического» и художественного текстов Стендаля. Итальянское происхождение матери писателя позволяет воспринимать его пребывание в Италии «как возвращение к корням, возвращение в материнское лоно», как своего рода «дом бездомного», как его «сокровенную утопию»¹. Вместе с тем образ «священного языка» метаописания Стендаля, в котором игра собственными масками и «языками» искусства становится осознанным приемом писателя, «высвобождающим и мобилизующим ресурсы воображения»², позволяет сделать зримой его «сокровенную утопию» и осознать изначальное внутреннее единство всех его текстов (автобиографических, художественных, искусствоведческих, публицистических).

Еще один тип путешествия, представленный в библиотеке Строгановых, – «Voyage pittoresque en Italie: partie meridionale et en Sicile» («Живописное путешествие по Южной Италии и по Сицилии») Поля Эдма де Мюссе, известного писателя и драматурга, автора исторических сочинений. Книга издана в Париже в 1856 г., проиллюстрирована шестнадцатью черно-белыми и пятью раскрашенными гравюрами, выполненными братьями Руарк. Данное издание представляет собой продол-

¹ Женетт Ж. Стендаль. С. 379.

² Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий: 1790–1840. СПб., 2004. С. 16.

жение вышедшего годом ранее описания путешествия П.Э. де Мюссе по городам Северной Италии – «Voyage pittoresque en Italie, partie septentrionale» (1855), которое отсутствует в книжном собрании Строгановых. В предисловии к этому изданию П.Э. де Мюссе пишет о том, что движение мировой цивилизации шло в направлении с Востока на Запад, от Индии к Египту, от Египта к Греции, от Греции к Италии:

В этом смысле, – замечает автор, – настало время, когда мы ощущаем необходимость лучше узнать Италию, ее историю, ее литературу, ее искусство и ее язык. Путешествие в эту прекрасную страну становится необходимым дополнением хорошего воспитания¹.

Как становится известно из предисловия, написанного в октябре 1854 г., П.Э. де Мюссе четыре раза посетил Италию. Под впечатлением этих поездок им были написаны такие произведения, как «Les Nuits italiennes» (1848), «Scènes de la vie italienne» (1852), «Nouvelles italiennes et siciliennes» (1853).

«Живописное путешествие по Южной Италии и по Сицилии» П.Э. де Мюссе – это путешествие-прогулка и одновременно путеводитель-справочник, созданный на основе поездки автора по городам Центральной и Южной Италии: Флоренции, Сиене, Аркуи, Ферраре, Равенне, Риму, Неаполю и его окрестностям и по острову Сицилия. Эти основные топосы выступают не только как сюжетные центры путешествия, но и как культурно-исторические репрезентанты разных регионов Италии: Тосканы, Лациума, Кампании. Можно сказать, что многочисленная литература путешествий об Италии, которая издавалась в первой половине XIX в., формирует в общеевропейском сознании целостный национально-исторический и культурный облик этой страны, который хронологически совпадает с эпохой позднего Рисорджименто.

Книга П.Э. де Мюссе включает в себя 20 глав, большая часть из которых посвящена описанию Рима и Неаполя. В конце ее расположены указатель глав с кратким описанием их содержания и указатель географических названий, упоминаемых в книге, которые выполняют функцию паратекста и вносят дополнительную семантику в интерпретацию путешествия. Эта семантика реализуется, в частности, через интермедийные стратегии мифообразования. Так, на титульном листе этого издания и на фронтиспise дается графическое изображение замка Св. Ангела в Риме. Этот замок упоминается в путешествии в связи с папой Климентом VII, который скрывался в его стенах в 1527 г., когда войска

¹ Musset Paul de. Voyage pittoresque en Italie, partie septentrionale. Paris, 1855. P. VI.

императора Карла V захватили Рим¹. Легенды, связанные с этим топом, как известно, послужили сюжетной основой пьесы французского драматурга Викторьена Сарду «Тоска» (1887) и созданной на ее основе одноименной оперы Дж. Пуччини. Словесный и визуальный образы замка, представленные в книге, свидетельствуют о процессе формирования интермедийными средствами художественной мифологии итальянского и римского мира, а также дают основание рассматривать изобразительный ряд не только как иллюстративный материал, но и как своего рода визуальный метасюжет путешествия П.Э. де Мюссе.

В заключение хотелось бы сказать о том, что целостное изучение родовой библиотеки Строгановых представляется актуальным во многих отношениях. Уже на рубеже XVIII–XIX вв. сам феномен библиотеки начинает осмысляться как своего рода продуктивная модель культуры. В модели, функционирующей по типу библиотеки, преобладают универсальные формы коммуникации, позволяющие человеку идентифицировать себя с миром через осознание множественности своего «я». В восприятии библиотеки как особой коммуникативной модели культуры особая роль отводится и категории имени. В этом смысле имя владельца библиотеки, ее собирателя и читателя становится воплощением некоего идеального человека эпохи: человека созидającego, читающего, рефлектирующего. И имена владельцев богатейших частных библиотек России, графов Строгановых, наделяются особой семантикой именно в этом контексте.

Обращение к родовым библиотекам русской аристократии, в том числе и к библиотеке Строгановых, позволяет рассматривать их и как особую культурную «генеалогию» рода, как самоидентификацию рода в русской и европейской истории и культуре. Одновременно родовая библиотека воспринимается и как отражение феноменологии сознания ее владельца, и как способ «выстраивания» им своей «внутренней» личности, и как сотворение коллективной и индивидуальной биографии.

¹ *Musset Paul de*. Op. cit. P. 163.