

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 25

Сборник научных работ
молодых филологов

ТАРТУ 2014

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 25

*

Сборник научных работ
молодых филологов

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 25

Сборник научных работ
молодых филологов

Тарту, 2014

Редколлегия: Е. Вельман-Омелина, М. Наймушина, К. Сарычева,
Т. Сташенко, П. Успенский, А. Федотов, Е. Фомина, А. Чабан,
А. Чекада, А. Шеля, О. Ягинцева

Ответственные редакторы:

Т. Гузаиров (литературоведение)

Е. Вельман-Омелина, А. Чекада (лингвистика)

Технический редактор: С. Долгорукова

Авторские права:

Статьи: авторы, 2014

Составление: Отделение славянской филологии

Тартуского университета, 2014

ISSN 2228-4494

СОДЕРЖАНИЕ

Литературоведение

Дарья Глебова. «Бездна как риза»: символическая космография в «Беседе трех святителей»	13
Елизавета Канатова. Религиозно-этические воззрения псковича в частной переписке с англичанином	23
Ольга Кузнецова. Из истории и предыстории банальной рифмы	33
Андрей Федотов. Эвристические безделки о ранней прозе А. А. Григорьева	40
Елизавета Фомина. «Муму» как канонический текст и Герасим как национальный тип	44
Кристина Сарычева. Автобиографические параллели в предисловии А. Фета к переводам «Од» Горация 1856 г.	56
Екатерина Тупова. Мотивы романа «Что делать?» в пьесе Л. Н. Толстого «Живой труп»	65
Анастасия Тулякова. «Повторение... Тициана, Рафаэля, Рубенса»: картины и их источники в «итальянских» главах «Анны Карениной»	72
Наталья Сарана. «Английский роман» Анны Карениной. К исследованию англomanии в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина»	83
Ольга Макаревич. Идея о разумном исполнении Священного Писания и антологии Н. С. Лескова 1870–1880-х гг.	90
Ольга Овчарская. Жанровые особенности раннего творчества А. П. Чехова в контексте «малой прессы» 1880-х гг.	98
Татьяна Фролова. Функция эпитафия в рассказе А. П. Чехова «На пути»	105
Мария Кривошеина. Нидерланды в русской поэзии конца XIX – начала XX века (Амстердам)	113

Мария Гордеева. Старообрядчество и русская культура конца XIX – начала XX вв.: благотворительность, меценатство, просветительство	126
Антонина Крупнова. Валерий Брюсов в раннем творчестве Николая Гумилева (1903–1912 гг.)	133
Александра Чабан. Гумилев и Бальмонт: репрезентация «старшего» символиста в журнале «Аполлон»	140
Елизавета Тимофеева. Об одном источнике новеллы Н. С. Гумилева «Дочери Каина»	155
Богдана Лобане. О «вагнеровском» подтексте цикла А. Блока «Арфы и скрипки» (на материале стихотворения «Когда мучительно восстали...»)	162
Александра Милякина. К интерпретации стихотворения «Американка» О. Мандельштама	169
Елена Глуховская, Екатерина Зеленкова. Труды и дни книгоиздательства «Лирика»: к истории одного неизданного журнала	175
Анастасия Блюм. Фильмы Владислава Старевича 1910-х годов: инструменты формирования рецепции и мифологии автора	183
Мария Канатова. Тема истории в стихотворении Б. Пастернака «Любка»	190
Федерико Йокка. Пародирование русских классиков в пьесе «Самоубийца» Н. Эрдмана	202
Артем Кравченко. Литературное воспитание: моделирование образа врага в советских детских журналах (1922–1934)	208
Ксения Уварова. О переходе от «открытых писем советским писателям» к «Четвертой прозе»	216
Дмитрий Бреслер. «Семечки» К. К. Вагинова: творческая лаборатория писателя начала 1930-х годов	224
Алессандро Фарсетти. Место музыки в творчестве поэта-футуриста И. А. Аксенова	234
Филипп Лекманов. «Я шел неготовыми дорогами»: к вопросу о жанре «Что я видел» Бориса Житкова	243

Анна Нижник. «Метод Пруста»: к вопросу о рецепции французского автора в творчестве второго поколения русских эмигрантов	254
Андрей Гордин. Дмитрий Мережковский в контексте сборника Константина Раудиве «Восстановители эпохи»: модель восприятия	262
Антония Наэль. Трагическое в карикатуре: на материале карикатур из эстонских изданий межвоенного периода (1918–1940)	274
Евгения Савина. Выступления Бунина в Прибалтике: сбывшиеся и несбывшиеся надежды	284
Анна Веселко. Пушкинский «Памятник» в эстонском учебнике: «канонизация» одного перевода	291
Павел Успенский, Артем Шеля. «Любовь к отеческим гробам»: сны эмиграции и сон Берберовой	302
Анна Мальгина. Музыкальные и монтажные конструкции в творчестве Михаила Калика: музыка, жест и монтаж	318
Екатерина Задирко. Эволюция понятия «тунеядец»: от формирования значений в XVIII веке до процесса И. А. Бродского	326

Лингвистика

Елена Вельман-Омелина. Деловая реклама как пограничный жанр официально-делового стиля	337
Мария Владимирская. Культурологические особенности говора села Поим Пензенской области на материале ремесленной лексики	344
Юлия Габранова. Периодические издания на белорусском языке, изданные в период первой Латвийской Республики (1920–1930-е гг.)	348
Елена Галкина. Некоторые особенности формирования парадигмы имени существительного в речи русскоязычного ребенка раннего возраста	357
Юлия Дектярева. К вопросу о функциях ремарок в тексте пьесы	362

Галина Дуринова. Метод “Begriffsgeschichte” в лингвистике	366
Елена Матейкович. Этимология и ареал распространения слова <i>сáлька</i>	370
Наталья Просунцова. Трудности в преподавании вводно-коррективного курса фонетики английского языка русскоговорящим студентам (сравнительный анализ)	376
Юлия Ремизова. Русские конвербы предшествования и их английские эквиваленты	380
Евгений Соколов. Теория и прагматика использования диакритических знаков в восточнославянских грамматических статьях и старопечатных изданиях XVI века	385
Яна Таперге. Формантные переходы и дополнительная артикуляция (на материале русских и латышских сонантов)	390
Фаина Тимошенко. Трансформация поэтических фразеологизмов как способ обновления образности в художественном тексте	400
Александр Филей. Обзор фонетических диалектизмов в разговорнике <i>Ein Rusch Boeck</i>	405
Алисия Чекада. Об опыте составления сравнительной грамматики эстонского и польского языков (на материале справочника М. Нурмика и Е. Скоморовского)	411

«ПОВТОРЕНИЕ...ТИЦИАНА, РАФАЭЛЯ, РУБЕНСА»: КАРТИНЫ И ИХ ИСТОЧНИКИ В «ИТАЛЬЯНСКИХ» ГЛАВАХ «АННЫ КАРЕНИНОЙ»

Анастасия Тулякова
(Нижний Новгород)

В «итальянских» главах черновой редакции «Анны Карениной» помимо двух портретов Анны фигурируют еще два полотна: «Слово к юноше, который спрашивает, чем спастись» и «Красавица-крестьянка с младенцем». В беловой редакции они были заменены на знаменитый сюжет «Христос перед Пилатом» и пейзаж с мальчиками-рыбаками. Ни в дневниках, ни в письмах Толстой не намекает на причины, по которым заменяет одни картины другими, не ясен и круг источников, из которых он мог почерпнуть живописные сюжеты. В предлагаемой статье мы попытаемся объяснить механизмы этой замены и показать, что все упоминаемые картины коррелируют не только со взглядами Толстого на искусство, но и с сюжетной линией Анны и Вронского, предвосхищая разрыв их отношений.

Редакция романа 1874 г. по сюжету наиболее приближена к каноническому тексту, и здесь впервые появляются «итальянские главы» «Анны Карениной». Их концепция в черновом и беловом вариантах в целом идентична, за исключением некоторых деталей. Речь идет о первых признаках внутренней разобщенности героев на фоне полной гармонии внешних отношений. Интерес героев к искусству, будь то занятие живописью или разговоры о ней, чему так способствует итальянская атмосфера, становится единственным средством прикрытия назревающего конфликта. Картины, роль которых в структуре упоминаемых глав очевидна (персонажи все время о них говорят), с одной стороны, характеризуют героев и их дальнейшие действия, а с другой — предвосхищают эстетические взгляды, высказанные самим Толстым об искусстве в 1880-х гг. В поздних работах («Об искусстве», «О том, что есть и что не есть искусство, и о том, когда искусство есть дело важное и когда оно есть дело пустое» и др.) писатель

говорил о трех видах искусства: тенденциозном, реалистическом и искусстве для искусства [Толстой: XXX, 450¹].

Вопрос о выборе направления искусства поставлен Вронским. Он не может решить, «какой он выберет род живописи: религиозный, исторический жанр или реалистический» [XIX, 33]. Любопытно, что и в черновой, и белой редакциях сюжеты упоминаемых картин соответствуют этим трем направлениям. Портреты Анны, как и этюды Вронского с натуры созданы с ориентацией на воспроизведение реалий жизни и могут быть условно отнесены к реалистическому жанру, сюжет «Христос перед Пилатом» художника Михайлова — к религиозной живописи, а пейзаж с двумя мальчиками-рыбаками можно отнести к искусству для искусства (хотя это предположение можно и оспорить).

В черновике фигурировали иные сюжеты. Вместо «Христа перед Пилатом» Толстой упоминает сюжет «Слова к юноше, который спрашивает, чем спастись». Вместо мальчиков-рыбаков — итальянка-кормилица с глядящим на нее мужчиной. Каждый из этих сюжетов может быть соотнесен с несколькими реальными прототипами-источниками, на которых стоит остановиться подробнее.

Когда герои впервые называют художника Михайлова, Вронский спрашивает, нельзя ли заказать портрет Анны. Взгляд Карениной в это время обращен в окно на «красавицу итальянку-кормилицу», которая была «единственным тайным горем в жизни Аннь». В белом варианте Вронский особенно восхищается картиной, изображающей «мальчиков-рыбаков», но в черновой редакции сюжет картины был другим:

Итальянская красавица крестьянка сидела на пороге и кормила ребенка грудью. Она одной рукой придерживала осторожно ручку, которую он сжал у белой груди, другой не прикрыла, а хотела прикрывать обнаженную грудь и смотрела спокойно и восторженно на мужчину, остановившегося с косой перед нею и любовавшегося на ребенка [XX, 399].

Таким образом, в окончательном тексте Толстой переносит сюжет о кормилице с холста в реальность, делая крестьянку персо-

¹ Далее все ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием номера тома и страницы.

нажем романа. Причина замены кажется очевидной: Вронский рассчитывал приобрести картину, которая вызвала бы негодование и ревность Анны, дабы сделать причиной их разлада внешние обстоятельства, а не внутренние. Изображение итальянки-кормилицы становится напоминанием о чувстве материнства, которое Анна не испытывает к дочери Вронского, поэтому внезапный порыв нежности, возникший у нее после знакомства с картиной, психологически не мотивирован.

Сюжет картины, прежде всего, может быть рассмотрен в русле религиозной живописной традиции, отсылающей к каноническому изображению «Святого семейства» [Яйленко 2005: 239–243]: центром композиции обычно был младенец на руках у матери, которыми любовался стоящий рядом мужчина. У Тициана, Рубенса и Рафаэля, упоминаемых в «итальянских» главах, есть полотна «Святое семейство». Возможно, мотивом обращения Толстого к этому сюжету в черновом варианте было стремление писателя противопоставить религиозную идиллию жизненной правде. Отметим, что дочь героев, в отличие от маленького Христа, является не смысловым центром, а периферийным образом в итальянской псевдоидиллии героев.

Таким образом, в черновике романа внешне благостные, но внутренне напряженные отношения Анны и Вронского, оказываются противоположными идее «Святого семейства». Вероятно, Толстой убирает этот сюжет из белой редакции потому, что его наличие сфокусировало бы внимание читателя не на созерцании внешней гармонии между героями, дополняющей представление об Италии как земном рае, а на выискивании подтекстов, разоблачающих видимость семейной утопии.

Однако возможна и совсем иная интерпретация. Возможным источником картины могла стать русская жанровая живопись, представители которой неоднократно изображали крестьянку-кормилицу в поле. Таковы работы А. Г. Венецианова («Сенокос», «Кормилица с ребенком», «На жатве») или К. Е. Маковского («Жница», 1871). На полотнах художников изображена женщина в платке или кокошнике с младенцем, которого она либо укачивает, либо кормит грудью. На заднем плане расстилается поле, пустое или с другими крестьянами, которые собирают сено в копны. У Толстого итальянская крестьянка кормит младенца сидя на пороге, а мимо нее проходит мужчина с косой. Некото-

рые детали описанного сюжета свидетельствуют, что это — сельская сцена. (Вряд ли мать-дворянка, не присутствующая при кормлении, позволила бы кормилице с ребенком сидеть на пороге, мимо которого проходят крестьяне, возвращающиеся с полевых работ).

Причина, по которой Толстой отвергает этот сюжет, также коррелирует с мыслями Вронского. Когда герой впервые знакомится с Левиным в гостях у Щербацких, в разговоре с ним он рассуждает:

Я нигде так не скучал по деревне, русской деревне, с лаптями и мужиками, как прожив с матушкой зиму в Ницце. Ницца сама по себе скучна, вы знаете. Да и Неаполь, Сорренто хорошо только на короткое время. И именно там особенно живо вспоминается Россия, и именно деревня [XVIII, 56].

В конце итальянского путешествия намечается тот же мотив скуки от пребывания в Италии и то же стремление уехать в русскую деревню:

Но без этого занятия жизнь его и Анны, удивлявшейся его разочарованию, показалась ему так скучна в итальянском городе... что надо было переменить жизнь. Они решили ехать в Россию, в деревню [XIX, 47].

Очевидно, что привычная «русскость» с ее простотой и искренностью ближе героям, чем итальянская приторность. Однако картина из крестьянской жизни, на которую обратил внимание Вронский, могла несвоевременно напомнить герою о русской деревне, куда он так стремился еще в начале романа, тогда линейность «итальянских» глав была бы нарушена. Зритель не увидел бы подлинного искусства в мастерском портрете Анны, а Вронский не осознал бы своего дилетантизма, и оборотная сторона итальянской идиллии не была бы раскрыта.

В обеих редакциях указано, что Михайлов — выпускник Академии художеств, но лишенный «всякого поощрения и помощи» с ее стороны. Как известно, в это время Академия отправляла художников на стажировку в Италию, где им предлагалось копировать великих мастеров Высокого Возрождения, чтобы вырабатывать «монументальное мышление» (см. об этом: [Яйленко 2012: 39–98]). Михайлов, очевидно, в число стипендиатов не попал,

поскольку его стилевые установки шли вразрез с официальной политикой Академии, требовавшей копирования «славнейших картин» итальянской школы [Яйленко 2012: 175]. Михайлов, подобно А. А. Иванову, стремится найти собственный стиль больших композиций, отличный от всех предшествующих. Поскольку картина Михайлова «Итальянка-кормилица» была написана за три года до описываемого в романе момента, то это, скорее всего, было подражание манере Тициана, Рафаэля или Рубенса, каждый из которых писал «Святое семейство».

Следовательно, образ Михайлова, в котором традиционно видят проекцию на Крамского, полигенетичен и отсылает еще и к другому типу художника.

Теперь обратимся ко второму живописному сюжету — о «мальчиках-рыбаках».

Два мальчика в тени ракиты ловили удочками рыбу. Один, старший, только что закинул удочку и старательно выводил поплавок из-за куста, весь поглощенный этим делом; другой, помоложе, лежал на траве, облокотив спутанную белокурую голову на руки, и смотрел задумчивыми голубыми глазами на воду. О чем он думал? [XIX, 44]

В окончательной редакции ангелоподобный мальчик «с белокурой головой и задумчивыми голубыми глазами» [Там же] отсылает читателя к ангелам Рафаэля или Тициана, что также указывает на копирование русскими стипендиатами картин Возрождения.

Любопытно, что в обеих редакциях Михайлов ждет Англичанина, который хочет купить эту картину. Можно предположить, что Англичанин появляется здесь как соотечественник прерафаэлитов, к которым и Михайлов, и сам Толстой относились отрицательно. Так, Михайлов, размышляя о гостях, думает, что те «уже осмотрели всю старину и теперь объезжают студии новых, шарлатана немца и дурака прерафаэлит англичанина» [XIX, 39]. Толстой в дневниках касается лишь двух представителей прерафаэлитов — Эдварда Берн-Джонса и Уильяма Морриса, и об обоих отзываясь критически. Так в вариантах трактата «Что такое искусство?» в 1897 г. он пишет: «им [людям] предъявляются <...> картины бернджонса <...> и им ставят дилемму: или вы отстали от века, не понимаете истинного искусства, или вы должны себя настроить, отчасти притвориться, что вам это нра-

вится» [XXX, 394]. Вероятно, Толстой высмеивает дурной вкус прерафаэлитов, и то же мнение переносит на покупателя-Англичанина, заинтересовавшегося пустой картиной, как понимает ее художник Михайлов. Но Вронский и Голенищев, которые оказались под большим впечатлением от картины также осуждаются как Михайловым, так и Толстым. В оценке полотна Вронским-дилетантом, который отмечает, что картина «прелесть» и написана «просто», Толстой указывает на его дурной вкус и неспособность отличить настоящее искусство от эпигонского [Mandelker: 108].

Сюжет картины с мальчиками-рыбаками находит отзвук в другом эпизоде рыбной ловли в романе — рыбалке Левина и Кознышева в Покровском, которая располагается в третьей части, в то время как итальянские сцены в пятой. Во время ловли Кознышев «не скучал и казался в самом веселом расположении духа» [XVIII, 256]. Левин, напротив, был погружен в свои мысли и думал о том, «чтобы распорядиться о вызове косцов к завтраму и решить сомнение насчет покоса, которое сильно занимало его» [Там же]. Эта мотивная переключка объясняет различие эмоциональных состояний двух мальчиков — старшего, то есть Сергея Ивановича Кознышева, и младшего — Константина Левина. Место рыбалки также совпадает, а отдельные детали пейзажа соотносятся с мальчиком-персонажем картины или героем романа. Так, Кознышев просит Левина подвезти его «до того ракитового куста, у которого брались окуни» [XVIII, 255] (Ср.: старший мальчик «выводил поплавок из-за куста», «в тени ракиты»). Трава является постоянным предметом размышления Левина в этом эпизоде: «трава была почти по пояс на заливном месте», «Как ни жалко было Константину Левину мять свою траву», «решить сомнение насчет покоса» [XVIII, 256]. (Ср.: «другой, помоложе, лежал на траве»). Вопрос «О чем он думал?» также гипотетически может отсылать к сцене рыбалки. Мы не знаем, о чем думает герой на картине, как и не знаем, о чем размышляет Левин, когда беседа с братом окончена и тот сворачивает удочки: «он <Левин> ... задумался о совершенно другом, личном своем деле» [XVIII, 262]. Эти параллели демонстрируют очевидное мотивное и смысловое «сцепление» двух сцен: ситуация вновь переносится Толстым с холста в текстовую реальность.

Можно предположить, что идиллическо-буколический пейзаж с рыбаками напомнил Вронскому о безмятежной сельской жизни, тем более что мальчики, скорее всего, крестьянского происхождения. (Этим картина могла привлекать и Англичанина.)

Нельзя также не отметить, что описание младшего мальчика со «спутанной белокурой головой» и голубыми глазами, почти дословно совпадает с описанием Сережи. Когда Анна первый раз возвращается из Москвы в Петербург, ее встречает сонный Сережа: «Но и такой, каков он был, он был прелестен с своими **белокуроыми кудрями, голубыми глазами** и полными стройными ножками в туго натянутых чулках» [XVIII, 114]. Когда же Анна приходит навестить сына после Италии, в спальне «Он поднялся опять на локоть, поводит **спутанною головой** на обе стороны, как бы отыскивая что-то, и открыл глаза» [XIX, 105].

Таким образом, «итальянские» главы заранее намечают и подготавливают дальнейший путь героев: Вронский, мечтая о русской деревне, планирует поехать туда после итальянского путешествия, а Анна в Петербурге перед отъездом в Воздвиженское надеется увидеть сына.

Если говорить о реальных живописных прототипах картины, то сюжетная ситуация «мальчиков-рыбаков» часто встречается в произведениях популярной в русской живописи первой половины XIX в. на «итальянскую тему». Как потенциальный источник упоминаемой картины можно рассматривать полотно О. Кипренского «Неаполитанские мальчики-рыбаки» (1829). Документальных доказательств интереса Толстого к Кипренскому найти пока не удалось. А. Бобриков в книге «Другая история русского искусства» отмечает, что «живопись Кипренского по приезде в Италию — это новый салонный романтизм в каком-то специальном итальянском, еще более сладостном духе» [Бобриков: 144], и поскольку Италия в это время воспринимается как «рай земной», то «ее жители должны демонстрировать или ангелоподобную внешность обитателей рая или идиллический образ жизни <...> всегда отдыхающих людей» [Там же].

В этой картине у Толстого, вероятно, может быть заключена вся мифология романтической Италии, которая с одной стороны характеризует присущую ранее Михайлову увлеченность романтикой «земли обетованной», а с другой переносит идиллическую

ситуацию на героев романа, которые только и делают, что отдыхают и беседуют на лоне итальянской природы.

Один из мальчиков-рыбаков написан Кипренским именно в таком ключе: об этом красноречивее всего говорит выражение его лица, с задумчивым взглядом, оставляющим впечатление «погруженности в неведомые зрителю душевные глубины» [Яйленко 2012: 14]. Но картина Кипренского крупным планом изображает лица двух мальчиков. Один задумчив, другой сосредоточен. Возможно, для Толстого имеет значение именно это контрастирующее настроение героев. Два типа людей — мечтатель и активный деятель — могут отсылать нас к Голенищеву и Вронскому. Голенищев настолько погружен в написание «Двух начал», так увлеченно рассказывает о своей работе, что становится очевидным: Вронский не одобряет не столько графоманство Голенищева, сколько его способность с жаром браться за одно дело, чего лишен он сам. Состояние тоски, захватившее Вронского, вызвано неумением найти себе применение, он до сих пор в приятном заблуждении, «что он не столько русский помещик, сколько скромный художник, отрекшийся от света, связей, честолюбия для любимой женщины» [XIX, 33]. Именно этот романтический ореол создает образ «героя-мечтателя», желающего убежать от тоскливой реальности в мир наивных представлений о своих возможностях и способностях. Недаром этой картиной восхищаются, прежде всего, Вронский и Голенищев. О реакции же Анны мы ничего не знаем. А сам Вронский в черновом и беловом вариантах желает приобрести картину прежде покупателя Англичанина.

Состояние Анны отчетливо прослеживается в ее отношении к другой картине Михайлова — «Христос перед Пилатом». Героиня первая спрашивает у Голенищева о сюжете картины, а затем первая восхищается фигурой Христа: «из всего, что она видела, это выражение ей больше всего понравилось, и она чувствовала, что это центр картины» [XIX, 41]. Если Анна оценивала картину интуитивно, то Вронский и Голенищев интерпретировали полотно рационально, критикуя его, но не понимая истинного замысла художника. Возможно, Анна единственная прочувствовала суть картины, подобно тому, как Михайлов понял суть ее натуры, работая над ее портретом.

В черновой редакции Михайлов пишет «Слово к юноше, который спрашивал, чем спастись», замененное в беловике на «Хри-

ста перед Пилатом». Первоначальный сюжет картины «Слово к юноше» может служить ключом к пониманию поздней философии Толстого, согласно которой духовная жизнь сопровождается отказом от имущества и разделением его с другими людьми. То есть этот черновой сюжет интересен с этико-биографической точки зрения, обусловленной эволюцией мировоззрения Толстого. Однако есть интересная деталь, которая не замечалась исследователями и может привести нас к еще одному живописному источнику, подсвечивающему сюжет.

В итальянских главах белой редакции, как нам кажется, совершенно не случайно впервые возникают картины Тинторетто в палаццо, куда переезжают Анна и Вронский. Дело в том, что у Тинторетто есть картина «Христос перед Пилатом» (1567). Хотя в дневниках Толстого мы не находим упоминаний о художнике, в яснополянской библиотеке [Каталог Яснополянской библиотеки: 153] сохранилась вырезка — статья Вилларсо «Дочь Тинторетто» без выходных данных. Этот перевод был опубликован в «Собрании иностранных романов, повестей и рассказов» за 1863 г. Толстой мог заинтересоваться художником после заграничного путешествия 1861 г., когда он, по словам В. Боткина, путешествовавшего вместе с ним, «возвратился в восторге от Рима, и говорит, что если можно жить где-нибудь кроме России, так это только в Риме» [Боткин: 169]. В том же 1861 г. Толстой отмечает в дневнике: «Первое живое впечатление природы и древности — Рим — возвращенье к искусству» [XLVIII, 32], а ранее, 17 июня 1857 г. при первом посещении Италии напишет, что испытывает «чувство зависти к этой молодой, сильной, свободной жизни» [XLVII, 135].

На полотне Тинторетто изображены Христос и Пилат, окруженные толпой. По-видимому, они находятся во дворце, поскольку Пилат восседает на возвышении, Христос стоит на подступе к трону. Внизу в центре картины помещен пишущий человек, внимательно всматривающийся в происходящее и напоминающий Иоанна. Описание картины в тексте практически совпадает с тем, что мы видим у Тинторетто:

Он видел на первом плане досадовавшее лицо Пилата и спокойное лицо Христа и на втором плане фигуры прислужников Пилата и взглядывавшееся в то, что происходило, лицо Иоанна [XIX, 40].

Картина Тинторетто позволяет гипотетически установить и город, в котором пребывают герои. С одной стороны, Тинторетто отсылает нас к Венеции. Художник жил и работал здесь и выезжал лишь однажды в Мантую. Картина «Христос перед Пилатом» также находится в Венеции в Скуола ди Сан-Рокко. Однако в начале «итальянских глав» указано: «Они объездили Венецию, Рим, Неаполь и только что приехали в небольшой итальянский город, где хотели поселиться на некоторое время» [XIX, 25]. Также Голенищев отмечает, что палаццо с Тинторетто есть в гиде. Маловероятно, что Толстой мог допустить такую тавтологию и иметь в виду пребывание героев в Венеции, которую они уже посетили. Кроме того, раз поездка героев протекает с севера на юг (Венеция, Рим, Неаполь), они могли бы остановиться в каком-либо южном городке. Однако изученные путеводители того времени, как русские, так и бедекеровский путеводитель по Италии, фиксируют лишь одну картину Тинторетто в Бари. В черновиках Толстой неоднократно упоминает о Флоренции. В белой же редакции город не указан.

Согласно путеводителю Бедекера [Baedeker: 182, 306], картины Тинторетто из северных городов в 1860–70-е гг. хранились только во Флоренции и Ферраре. Как указывает путеводитель, герои могли проживать в палаццо диамантов в Ферраре, где расположена картинная галерея, в первой комнате которой находится картина Тинторетто «Мадонна Розарио со Святым Домеником, Маурицио и Георгом». Или же на эту роль подходит Палаццо Берте во Флоренции, которое включает ценную коллекцию картин, когда-то находившихся в Палаццо Гуаданьи, среди которых есть и названный выше «Портрет» Тинторетто.

Итак, очевидно, что замена картин на пути от черновика к беловику продиктована тремя соображениями. Первое — это установка на понимание итальянского пространства как «земли обетованной», где не только искусство подражает «идеалам» Возрождения, но и сама жизнь выстраивается в соответствии с этими идеалами. Второе — Толстой методично подбирает сюжеты картин таким образом, чтобы они подсвечивали глубинные процессы в отношениях Анны и Вронского. Более того, реакция Карениной и Вронского на эти сюжеты — узнавание героями своих внутренних бессознательных побуждений, противоречащих окружающему их земному раю Италии. И третье — через живописные полот-

на осуществляется связь между двумя параллельными линиями романа — Анны и Левина, встреча которых подготавливается уже в «итальянских» эпизодах. Тем самым новое прочтение живописных сюжетов в «итальянских главах» оказывается одним из звеньев того «лабиринта сцеплений», которому Толстой уподобил роман в знаменитом письме Страхову.

ЛИТЕРАТУРА

- Бобриков: *Бобриков А.* Другая история русского искусства. М., 2012.
- Боткин: Письма В. П. Боткина М. П. Боткину / Публ. Н. Измайлова // Литературная мысль. Пг., 1923. Кн. 2.
- Каталог Яснополянской библиотеки: Вилларсо. Дочь Тинторетто // Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне. Библиографическое описание. Книги на русском языке. Часть первая. М., 1972.
- Толстой: *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1934–1952.
- Яйленко 2006: *Яйленко Е. В.* Библейские сюжеты в европейской живописи. М., 2005.
- Яйленко 2012: *Яйленко Е. В.* Миф Италии. М., 2012.
- Baedeker: *Baedeker K.* Italy: Northern Italy and Corsica. Coblenz, 1870.
- Mandelker: *Mandelker A.* Framing Anna Karenina. Tolstoy, the Woman question and the Victorian Novel. Ohio, 1993.
<https://ohiostatepress.org/index.htm?/books/book%20pages/mandelker%20framing.htm> (Дата просмотра: 28.09.2013).