

# ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX–XX ВЕКОВ

УДК 821.161.1

DOI: 10.23951/1609-624X-2017-7-134-139

## ИТАЛЬЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ В ТВОРЧЕСТВЕ В. Ф. ОДОЕВСКОГО: ОБРАЗ МАДОННЫ

*Ю. Е. Пушкарёва*

*Томский государственный университет, Томск*

Рассматривается проблема рецепции итальянской живописи в творчестве В. Ф. Одоевского на уровне образов, мотивов, аллюзий. Образ Мадонны как воплощение эстетического и этического идеала красоты выявлен в новеллах «Виченцио и Цецилия», «Импровизатор», в повестях «Сильфида» и «Черная перчатка». Одоевский использует идеи немецких романтиков (например, Вагнеродера) и Жуковского, но переосмысливает их. Интерпретация образа Мадонны включается в систему итальянского текста любомудров.

**Ключевые слова:** *любомудры, русский романтизм, итальянский текст, образ Мадонны.*

В исследовательской традиции творчество Владимира Фёдоровича Одоевского связано с развитием русской философии. Писателем-мыслителем считают его М. А. Турьян [1], Ю. В. Манн [2], В. С. Муравьев [3]. Образ «русского Фауста» – философа, просветителя, энциклопедиста – уже неотделим от Одоевского. Неслучайно именно он стал председателем Общества любомудрия и главным популяризатором немецкой философии (особенно концепции Шеллинга) в России. Связь рационального познания и творческой интуиции стала центральной идеей любомудров. Как отмечает В. Муравьев, Шеллинг утверждал «за художественным творчеством право быть методом познания мира. Эта сторона шеллингианства оказалась особенно близка... „любомудрам“, которые <...> проповедовали необходимость для литературы не только чувств, но и мыслей» [3, с. 14].

Однако задача познания, определявшая философа-мудреца (образ автора и повествователя в прозе Одоевского), не отменяла роли искусства и эстетики, а усиливала ее. Как отмечает А. М. Таврина, его философские произведения вписались в эстетический контекст 30-х гг., на которые приходится «расцвет романтической прозы о герое-творце» [4, с. 111]. В искусстве Одоевский видел не только путь к преодолению быта, способ соприкоснуться с духовным миром, как немецкие романтики. Конечно, эта грань искусства тоже сохраняется: оно способно очистить личность от суеты, пробудив в ней изначальное, сущностное. Преображение кожной материи в искусстве – одна из лейтмотивных

идей Одоевского. Персонажи, выражающие авторскую точку зрения, всегда выступают против бездумного копирования жизни, настаивая на «духовном огне», через который обязаны пройти впечатления творца (из монологов Фауста: «беда художнику, если внутреннее его горнило не в силах расплавить грубую природу и превратить ее в существо более возвышенное» [5, с. 84]). Но в этом «горниле» кроется драма, неизбежная в творчестве. Еще одна постоянная тема Одоевского – болезненная невозможность воплотить замысел до конца (трагедии старого композитора в «Последнем квартете Бетховена», инока-художника Виченцио («Виченцио и Цецилия»), гравера и архитектора Пиранези («Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi»), творца «такого искусства, которое еще не существует» Михаила Платоновича («Сильфида»). Драматизм творчества Одоевский сопрягает с проблемой гения и безумия; результаты размышлений над ней – нереализованный замысел сборника «Дом сумасшедших» [1], а также характерный лейтмотив «Русских ночей» (теряют рассудок Бетховен, Пиранези, Киприяно, Фауст рассуждает о грани между гениальностью и сумасшествием). Одоевский затрагивает и другие аспекты драмы творчества: одиночество художника (Киприяно, Бах, Бетховен, Пиранези, Михаил Платонович не поняты или покинуты близкими); конфликт красоты и страсти с этическими и социальными нормами, долгом (судьбы верующего Виченцио и верной в браке Магдалины Бах). Можно заключить, что тайна искусства для Одоевского в чем-то была сродни

тайне мистики и алхимии: выражая иррациональное, непознанное в мире и человеке, искусство соотносится скорее с хаосом, стихией, чем с разумом и гармонией. Оно связано с гармонизирующей философией, но в то же время противостоит ей.

Эстетический аспект является основным и для итальянского текста Одоевского: его Италия – целостный феномен, «чужое» пространство со своими законами, но определяющими в этом пространстве остаются категории красоты и творчества (что традиционно для русского романтизма). Больше всего внимания Одоевский уделяет итальянской музыке – опере, уличным и народным песням (канцонеттам). Итальянская музыка фокусируется как на сюжетно-фабульном уровне (эпизоды в опере и образ Евлалии Грандини в «Imbroglia», образ Франческо и итальянская техника пения в «Себастьяне Бахе»), так и на уровне аллюзий. Проблема живописи в творчестве Одоевского более сложна. Экфрасисы либо упоминания отдельных полотен, образы художников если и фигурируют в его произведениях, то не имеют сюжетообразующей роли и, на первый взгляд, не определяют мирообраз автора и героев в том масштабе, в каком это делает музыка. Кроме того, в его философской прозе категории *живописности* и *пластичности* сами по себе проблематичны. В этом аспекте характерно отношение Пушкина к творчеству Любомудров и Одоевского: во многом именно критика умозрительности «архивных юношей» стала поводом для прекращения его сотрудничества с их журналом «Московский вестник» [1]. Тем не менее итальянская живопись вписывается в систему итальянского текста Одоевского, получая все сопутствующие оценки, особенности и коннотации. Она остается эталоном красоты, а значит – проводником к духовному преображению человека (в соответствии с идеями немецких романтиков, опиравшихся, в свою очередь, на богословие и философию Средневековья [6]). Также живопись связана со значимой для Любомудров идеей синэстезии – гармоничного соединения с музыкой и словесностью (что отвечало специфике русской культуры XIX в. в целом: как отмечает О. В. Седелникова, «за осмыслением той или иной проблемы изобразительного искусства всегда стоит размышление о литературе <...> Живопись и литература выступают... в неразрывном единстве» [7, с. 157]). **В то же время** итальянской живописи присуща «темная сторона»: абсолютная красота способна овладеть человеком, привести его к бытийной дезориентации, безумию, даже смерти (судьбы Пиранези, Магдалины Бах, импровизатора Киприано).

Квинтэссенцией смыслов итальянской живописи у Одоевского, как и у других Любомудров, становится образ Мадонны. В русском романтизме

XIX в. укоренилось представление о Мадонне как об идеале одухотворенной красоты, а о ее прочтении в творчестве Рафаэля – как о наиболее тонком визуальном воплощении этого идеала. Это произошло во многом благодаря известной статье Жуковского о шедевре из Дрезденской галереи «Рафаэлева Мадонна». Она открыла для русской читающей публики новую точку зрения на рецепцию искусства вообще и итальянской живописи в частности: возможность не отвлеченного, «академического» анализа, но вглядывания, «погружения» в картину, которое заставляет улавливать высшие смыслы, вложенные в нее художником, и позволяет душе «распространяться». Восприятие неизбежно сопрягается с духовной жизнью наблюдателя: он видит не только и не столько картину, сколько отражение в ней собственных переживаний и идей, но это делает рецепцию более полной и осмысленной. Как пишут О. Б. Лебедева и А. С. Янушкевич, «описание эмоционального состояния созерцателя предшествует интерпретации изображения <...> эмоциональный экстаз... имеет сложную, комбинированную природу <...> он является эстетическим, но само чувство <...>, внушившее Жуковскому это стихотворение («Лалла Рук». – Ю. П.), поэт склонен был уподоблять религиозному экстазу» [8].

Несмотря на переосмысление образа Мадонны, Одоевский в целом придерживался рецептивной стратегии Жуковского. Она обязана своим происхождением (в том числе) эстетическим этюдам немецкого романтика В.-Г. Вакенродера «Сердечные изливания отшельника – любителя искусств» и «Фантазии об искусстве» [9]. Как Жуковский, так и Одоевский были знакомы с трудами Вакенродера (перевод Шевырёва и Титова 1830 г.), и его влияние на романтическую концепцию искусства и творца у обоих представляется очевидным. Самые показательные в этом смысле тексты Вакенродера посвящены именно Рафаэлю («Видение Рафаэля», «Ученик Рафаэля»), но важно и его представление об Италии Возрождения как о романтической ретроспективной утопии, недостижимом теперь идеале. Однако не следует абсолютизировать роль Вакенродера как «автора-посредника» в прочтении Одоевским итальянской живописи: в романтический восторг перед мастерами Ренессанса он вносит рациональный скепсис.

С живописным образом Мадонны в прозе Одоевского связан образ святой Цецилии. Он, с одной стороны, наделяется сходными смыслами и мотивами (чистота, женское начало как воплощение идеала кротости и смирения), с другой – обретает принципиально иные. Святая Цецилия в католицизме считается покровительницей церковной музыки, поэтому в живописи (прежде всего итальян-

ской: Цецилия родилась и приняла мученичество в Риме) установилась традиция изображать ее с органом или другими музыкальными инструментами: ручной орган на полотне Рафаэля, скрипка на картине Гвидо Рени, мандолина в работе Артемизии Джентилески. Это добавляет к красоте и непрочности связь с темами искусства и творчества, принципиальными для итальянского текста Одоевского. Можно предположить, что автор (по крайней мере, по гравюрам и репродукциям) был знаком с сюжетами упомянутых картин.

Картина, вызвавшая смутение и восторг инок Виченцио, приписывается некоему ученику Дюрера. Но, скорее всего, Одоевский суммировал свои впечатления от нескольких полотен, итогом чего стал обобщенный, символически нагруженный экфрасис: *«Благочестивый мастер... изобразил ее... с древнею простотою <...> В размышляющем взоре ее сияло... небесное спокойствие <...> Голубое покрывало обвивалось вокруг ее стана. Пальцы ее покоились на органах и казалось, в гармонии всех частей произведения отдавалась гармония звуков»* [10]. Нельзя не отметить синэстетический характер описания (духовное слияние живописи и музыки), как и то, что в нем совмещаются как минимум черты Цецилии Рафаэля («древняя простота», «размышляющий взор»), Дольчи (пальцы на органе) и, возможно, Джовеноне Джероламо (голубое покрывало, хотя эта деталь может быть и авторским дополнением к образу, и отсылкой к «Сикстинской Мадонне» Рафаэля). В контексте произведения образ святой Цецилии усложняется: не только служит эталоном духовной красоты, но и заставляет Виченцио пересмотреть житнетворческую стратегию. Природа искусства амбивалентна: благодаря Цецилии Виченцио, с одной стороны, воскресает духовно, с другой – начинает сомневаться в вере и монастырском укладе как ограничителях внутренней свободы, теряет покой. В финале I главы новеллы герой близок к безумию и, соответственно, к ряду «гениальных безумцев» Одоевского (Бетховену, Пиранези, Киприяно). Затем мотив безумия нарастает, благодаря чему во II и IV главах (III не сохранилась) святая Цецилия «сходит» с полотна в пространстве снов и видений Виченцио, обретая универсальное, многосоставное значение – Искусство, Свобода, Женщина, Искушение. Ее роль – пробуждать духовную активность героя, выводить его из системы устойчивых ориентиров. Сон Виченцио об эпидемии холеры в Венеции преображает святую в земную женщину, монахиню, к которой героя влечет грешное (по сути – эротическое) чувство. Сомнения Виченцио задают тон IV главы («Характер»), где Цецилия предстает уже светской дамой, современницей автора. Такое интенсивное развитие образа святой

показывает, что Одоевский не удерживает его в рамках культурного источника (итальянской живописи), доводя до масштабов «Русских ночей» в целом, до их мировоззренческих дилемм: обыгрываются проблемы выбора пути, свободы и нравственности, веры, познания, искусства, напрямую заявленные в философских диалогах Фауста с друзьями.

Иное значение образ Мадонны обретает во вставной новелле «Импровизатор», где Одоевский сосредотачивается на этическом осмыслении искусства, на границах дозволенного и не дозволенного гению. Мотив договора с дьяволом (доктором Сегелиелем) связывает новеллу с «Фаустом» Гёте, а сюжет художника, предавшего собственный дар, тема гения и злодейства – с «Портретом» Гоголя и «Моцартом и Сальери» Пушкина. Итальянская живопись на уровне прямого упоминания возникает в тексте только однажды. Заключив договор с Сегелиелем, Киприяно испытывает ужас от открывшейся ему эмпирической изнанки мира; роль духовного ориентира для него играет полотно с Мадонной: *«В ближнем доме находилось изображение Мадонны, к которой... прибежал Киприяно в минуты отчаяния <...> но увы! Для него уже не было картины: краски шевелились на ней, и он... видел – лишь химическое брожение»* [5, с. 174]. Непостижимая тайна красоты как целостного феномена, облагораживающего душу, оказывается разрушена рациональным анализом. Состояние Киприяно в концепции Одоевского близко состоянию современного человечества, для которого избыток рефлексии расчленяет целостность бытия, в итоге лишая жизнь смысла (диалоги Фауста с Вячеславом, Ростиславом и Виктором). Противостояние «химии» и гармонии, мотив разъятой, анатомированной красоты становится центром «Импровизатора». Так, в глазах героя рушится идеальный образ его возлюбленной Шарлотты (имя – очевидная отсылка к «Страданиям юного Вертера» Гёте): *«Несчастный! в прекрасных... глазах ее он видел лишь... каплю отвратительной жидкости; в ее... поступи – лишь механизм рычагов»* [5, с. 174]. В дальнейшем образы рычагов, шестеренок, сегментов активно нагнетаются, что задает тему губительного анализа. На наш взгляд, это позволяет говорить о введении в подтекст переключек с жизненным и творческим текстом Леонардо да Винчи. Жадное познание, стремление разъять красоту до мельчайших частиц – эта жизненная программа в представлении романтиков и любомудров могла бы стать крайним полюсом, противоположным интуитивизму Рафаэля.

В повести «Сильфида» также обнаруживаются аллюзии на романтически осмысленный образ итальянской Мадонны как идеала в женской ипостаси, однако целесообразнее говорить о языческих, ан-

тичных культурных кодах, чем о христианских. Михаил Платонович, уехавший в деревню, увлекается алхимическими опытами, основанными на учении Парацельса, и в итоге соприкасается с другим миром: Сильфида, сверхъестественное существо, становится его возлюбленной. Впоследствии женитьба и помещичья жизнь не приносят счастья герою, который продолжает мечтать о красоте в ее идеалистическом, абсолютном понимании. Неслучайно Сильфиду характеризуют эпитеты *удивительное, невыразимое, неимоверное, прекрасная*. Если персонажей-обывателей можно отнести (условно говоря) к «фламандской», комически-плотской линии в творчестве Одоевского, то Сильфиду, приобщившую Михаила Платоновича к духовному бытию, – к линии «высокой», связанной с итальянской живописью Ренессанса. Родство Сильфиды поэзии и образу Музы, помогающей творцу воплотить замысел (*«здесь договаривается все недосказанное поэтом»* [10, с. 335]), мотив деторождения и образ младенца (*«Этот младенец – это дитя наше!»* [10, с. 335]) отсылают, с одной стороны, к идеальному женскому образу Мадонны, небесной Возлюбленной, с другой – к образам античных богинь (в частности, Афродиты, или Венеры). Она открывает герою мир свободы, счастья и творчества, описанный в романтических тонах, – подобно утопии из этюдов Вакенродера, где вера и искусство дополняют друг друга.

Образ Матери-природы и мотивы самозарождающейся красоты могут являться аллюзией на известное полотно Боттичелли «Рождение Венеры». На это и указывает и ряд деталей – например, стадально описанное появление Сильфиды, которое воспринимается героем именно как рождение: Сильфида *вырастает* – органично, как, по мнению автора, должно вырастать произведение искусства. Ей предшествует не насилие над материей, а естественный алхимический синтез *«солнечной воды»* и перстня, образующий *«таинственную розу»*; это отвечает эстетике романтизма, в котором цветок является символом идеала, духовной реальности (Голубой Цветок Новалиса, лилия в «Золотом горшке» Гофмана). Цветопись в эпизоде рождения Сильфиды явно напоминает о «Рождении Венеры» (темно-золотые волосы богини, бирюза моря, розовая раковина): *«вся вода была в волнении <...> били вверх золотые ключи <...> по зеленоватым волнам протянулись розовые нити <...> и слились на дне сосуда в прекрасную, пышную розу»* [11, с. 327]. Хотя Сандро Боттичелли, разумеется, не ориентировался на алхимические источники, он тоже обращается к античным представлениям о воде как рождающем начале – богиня любви выходит из морской пены. «Волнение воды» на картине также присутствует: морской ветер пер-

сонифицирован в божестве Зефире. Вокруг Венеры разлетаются розы, уже в Античности и Средневековье являвшиеся «символом любви и любовных страданий, причиняемых... шипами» [12], т. е. двойственной природы любви, столь важной у Одоевского. Прославление любви и красоты выдержано в неоплатоническом духе: как и Микеланджело, Боттичелли верил в одухотворенность материи. Античный сюжет синтезируется с христианством, Венера – с образом Мадонны или мировой души: «языческая богиня у неоплатоников становилась аллегорией гласа Божьего, несущего людям откровение прекрасного» [12]. Подобное соединение веры и эстетического восторга очевидно и в этюдах Вакенродера, и в целом – в концепции немецких романтиков, на которых ориентировался Одоевский.

Еще один женский образ, в котором обнаруживаются романтические черты Мадонны, – графиня Мария, героиня повести «Черная перчатка». Помимо имени, имеющего сакральный ореол, примечателен ее характер и место в системе образов. Исходная ипостась Марии – невеста, затем – молодая жена и, наконец, мать. Хотя роды Марии не становятся сюжетным переломом, их исход и трактовка его героями подчеркивают волновавшее Одоевского обнуление подлинных ценностей, бездуховность современного человека: *«Роды кончились благополучно, только ребенок вскоре после того умер – повивальная бабка говорила, оттого, что графиня... слишком много танцевала перед родами; но акушер говорил <...>, оттого, что [ребенок] не имел средств для продолжения своей жизни»* [13, с. 533]. «Просвещенное» воспитание графа Езерского, рационалиста и англomана, готовит Марию ко всем этим ролям. Ей прививается женственность, утвержденная патриархальной культурой, но в тексте представленная в иронических тонах (*«Мария прекрасно умела делать чай и самые тоненькие тартинки с маслом»* [13, с. 535–536]). Эта женственность, как и смирение, и весь образ мыслей навязаны героине извне. Поэтому их нельзя назвать ни христианскими добродетелями (т. е. открытой аллюзией на образ Мадонны), ни признаками личностного самостояния. Тем не менее бездумное существование перестает удовлетворять Марию. Знакомство и роман с Воротыньским открывают ей страдания любви и беспокойной мысли, ищущей ответов на бытийные вопросы: она узнает о *«необъяснимых несчастиях, которые тяготят душу человека с умом и чувством»* [13, с. 551]. Подчеркивая это состояние, автор прибегает к «естественнонаучному» сравнению героини с подопытным животным, а также использует мифологему Юга, частотную в итальянском тексте Любомудров: *«она страдала, как страдает... нежное животное, из южной отчизны перенесенное*

равнодушным ученым на... север, в коробке, под номером» [13, с. 553]. Мысль о псевдонаучном насилии над красотой, таким образом, возникает и в «Черной перчатке»; мировоззрение графа Езерского перекликается со взглядами героев-обывателей в «Сильфиде», «Себастьяне Бахе», «Импровизаторе». Пробуждение души вновь заканчивается трагически: Мария не решается сбежать с Воротынским, и ее потенциальная, не распустившаяся духовная красота – сущность Мадонны – опять поглощается суетой.

Таким образом, культурные коды итальянской живописи, хоть и в небольшом объеме, присутствуют в прозе Одоевского. Как и другие любомудры, «русский Фауст» видел в Италии прежде все-

го сердце мирового искусства. Поэтому итальянская живопись (в первую очередь – Ренессанса и барокко) фигурирует в его текстах на разных уровнях: сюжетно-фабульном, мотивном, аллюзивном. Образы итальянских мадонн иллюстрируют идеалистическую концепцию искусства Одоевского, определяют сюжет и психологическое состояние героев, участвуют в формировании главных конфликтов (художника и прозаического мира, разума и страсти, бездушного анализа и одухотворенного синтеза в познании). Итальянская живопись в прозе Одоевского связана с ключевыми идеями любомудров – с синэстезией, «философизацией» искусства и «психологизацией» философии и вписывается в систему их итальянского текста.

### Список литературы

1. Турьян М. А. «Странная моя судьба...» О жизни Владимира Фёдоровича Одоевского. М.: Книга, 1991. 400 с.
2. Манн Ю. В. Русская философская эстетика 1820–1830 гг. М.: Искусство, 1969. 302 с.
3. Муравьев В. С. Русский Фауст // В. Ф. Одоевский. Русские ночи. М.: Эксмо, 2007. С. 5–44.
4. Таврина А. М. Образ героя-творца в русской романтической прозе 30-х годов XIX века // Вестник Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 2012. Вып. 9 (124). С. 110–116.
5. Одоевский В. Ф. Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки. М.: Эксмо, 2007. 640 с.
6. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике / пер. с итал. А. Шурбелева. М.: Corpus, 2014. 352 с.
7. Седелникова А. В. Литература и живопись в художественной критике А. Н. Майкова. Статья первая. Основы сближения словесного и изобразительного искусств в критическом наследии А. Н. Майкова // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. 2016. № 3 (41). С. 156–169.
8. Лебедева О. Б., Янушкевич А. С. Сикстинская Мадонна Рафаэля в русской словесной культуре первой половины XIX века: житнетворческий экфрасис // Paralleli: studi di letteratura e cultura russa. Per Antonella D'Amelia / A cura di Cristiano Diddi e Daniela Rizzi. Salerno, 2014. С. 109–110.
9. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве / пер. с нем. М.: Искусство, 1977. 263 с.
10. Одоевский В. Ф. Виченцио и Цецилия // Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. М., 1994–2016. URL: [http://az.lib.ru/o/odoewskij\\_w\\_f/text\\_0240.shtml](http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0240.shtml) (дата обращения: 25.09.2016).
11. Одоевский В. Ф. Сильфида // В. Ф. Одоевский. Русские ночи. М.: Эксмо, 2007. С. 315–338.
12. Синичкин П. 14 символов, зашифрованных в «Венере» Боттичелли // Сетевое издание «Сайт VokrugSveta.ru (ВокругСвета.ру)». URL: <http://www.vokrugsveta.ru/article/198507> (дата обращения: 28.02.2017).
13. Одоевский В. Ф. Черная перчатка // В. Ф. Одоевский. Русские ночи. М.: Эксмо, 2007. С. 533–559.

**Пушкарева Юлия Евгеньевна**, магистрант, Национальный исследовательский Томский государственный университет (пр. Ленина, 36, Томск, Россия, 634050). E-mail: [pial1@yandex.ru](mailto:pial1@yandex.ru)

*Материал поступил в редакцию 09.04.2017.*

DOI: 10.23951/1609-624X-2017-7-134-139

### ITALIAN PAINTING IN THE CREATIVITY OF V. F. ODOEVSKY: THE IMAGE OF MADONNA

*Y. E. Pushkareva*

*National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation*

The article examines the issue of Italian painting reception in the creativity of V.F. Odoevsky at the levels of images, motives, allusions. This issue is associated with pictorial art as a challenge for Odoevsky. Italian art in his prose is connected with a creator's destiny: his ..., insanity, unrealized ... Art and creativity express chaotic and irrational part of the human nature, forming opposition with philosophy. The image of Italian Madonna is interpreted as an aesthetic and etic ideal of beauty. Odoevsky's perception in this aspect corresponds with perception of the Lubomudry in general. This idea of perfection reflected in the images of wise and beautiful women playing the role of Muse. In aesthetic conception of Vackenroder the same image creates ties between art and religion. Madonna is identified in short stories "Vicenzio and Cecilia", "The improvisator", in stories "Silphide" and "Black glove".

Odoevsky uses ideas of German romanticists and Zhukovsky, but reconsiders them. For example, Cecilia embodies not only beauty, but also spiritual independence. The picture with Madonna in “The improvisator” expresses motive of beauty damaged by analysis and rationality. In the image of Siphide Odoevsky combines features of Venus, the divine of love and beauty painted by Botticelli, and Cristian Madonna. “Black glove” demonstrates absence of Madonna (line of Maria) in modern world. In conclusion, interpretation of Madonna’s image is included in Italian text system of the Lubomudry. However, Odoevsky adds to this text individual features typical of his philosophical prose.

**Key words:** *the Lubomudry, Russian romanticism, Italian text, the image of Madonna.*

### References

1. Tur'yan M. A. “Strannaya moya sud'ba...” O zhizni Vladimira Fedorovicha Odoevskogo [“My strange destiny...” On the life of Vladimir Fedorovich Odoevskiy]. Moscow, Kniga Publ., 1991. 400 p. (in Russian).
2. Mann Yu. V. *Russkaya filosofskaya estetika 1820–1830 gg.* [Russian philosophic aesthetics of 1820–1830]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969. 302 p. (in Russian).
3. Murav'ev V. S. *Russky Faust* [The Russian Faust]. V. F. Odoevsky. *Russkiye nochi* [Russian nights]. Moscow, EKSMO Publ., 2007. Pp. 5–44. (in Russian).
4. Tavrina A. M. *Obraz geroya-tvortsy v russkoy romanticheskoy proze 30-kh godov XIX veka* [The image of the hero-creator in Russian romantic prose in 30-ies of the 19th century]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – TSPU Bulletin*, 2012, 9 (124), pp. 110–116 (in Russian).
5. Odoevskiy V. F. *Russkiye nochi: roman. Povesti. Rasskazy. Skazki* [Russian nights: novel. Stories. Short stories. Fairy tales]. Moscow, EKSMO Publ., 2007. 640 p. (in Russian).
6. Eco U. *Iskusstvo i krasota v srednevekovoy estetike*. Per. s ital. A. Shurbeleva [Art and beauty in the medieval aesthetics. Translated from Italian by A. Shurbelev]. Moscow, Korpus Publ., 2014. 352 p. (in Russian).
7. Sedel'nikova A. V. *Literatura i zhivopis' v khudozhestvennoy kritike A. N. Maikova. Stat'ya pervaya. Osnovy sblizheniya slovesnogo i izobrazitel'nogo iskusstv v kriticheskom nasledii A. N. Maikova* [Literature and pictorial art in A. N. Maikov's artistic criticism. Article one: the ground for oral lore and pictorial art rapprochement in A. N. Maikov's critical legacy]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologia – Tomsk State University Bulletin. Philology*, 2016, 3 (41), pp. 156–169 (in Russian).
8. Lebedeva O. B., Yanushkevich A. S. *Sikstinskaya Madonna Rafaelya v russkoy slovesnoy kul'ture pervoy poloviny XIX veka: zhiznetvorchesky ekfrasis* [Madonna Sistina by Raphael in Russian literary culture of the first half of the 19th century: life and creativity ekphrasis]. *Paralleli: studi di letteratura e cultura russa*. Per Antonella D'Amelia. A cura di Cristiano Diddi e Daniela Rizzi. Salerno, 2014. Pp. 109–110. (in Russian).
9. Vackenroder V.-G. *Fantazii ob iskusstve*. Per. s nem. [Fantasies about the art. Translated from German]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 263 p. (in Russian).
10. Odoevskiy V. F. *Vichentsio i Tsetsiliya* [Vicenzio and Cecilia]. Lib.ru: Biblioteka Maksima Moshkova [Lib.ru: Library of Maxim Moshkov]. Moscow, 1994-2016. (in Russian). URL: [http://az.lib.ru/o/odoewskij\\_w\\_f/text\\_0240.shtml](http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0240.shtml) (accessed: 25.09.2016).
11. Odoevskiy V. F. *Sil'fida* [Silphide]. *Russkiye nochi* [Russian nights]. Moscow, EKSMO Publ., 2007. Pp. 315–338 (in Russian).
12. Sinichkin P. *14 simvolov, zashifrovannykh v “Venere” Botticelli* [14 symbols encrypted in Venus by Botticelli]. *Setevoye izdaniye “Sayt VokrugSveta.ru”* [Online edition «VokrugSveta.ru»]. (in Russian). URL: <http://www.vokrugsveta.ru/article/198507> (accessed: 28.02.2017).
13. Odoevskiy V. F. *Chernaya perchatka* [Black glove]. *Russkiye nochi* [Russian nights]. Moscow, EKSMO Publ., 2007. Pp. 553–559 (in Russian).

**Pushkareva Y. E.**, National Research Tomsk State University (pr. Lenina, 36, Tomsk, Russian Federation, 634050). E-mail: [pial1@yandex.ru](mailto:pial1@yandex.ru)