

УДК 821.163.1-3

**ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СИМВОЛИКА РОМАНА
Х. К. АНДЕРСЕНА «ИМПРОВИЗАТОР»**

Н. А. Корзина

Тверской государственной университет
кафедра теории литературы

В статье рассматривается специфика построения художественного пространства в романе Андерсена «Импровизатор», несущего в себе сложную систему символов, объединяющих пласты античной и библейской мифологии, искусства античности и Возрождения, итальянской географии и топонимики, что способствует кристаллизации романтического смысла произведения.

Ключевые слова: *романтизм, художественное пространство, символ, композиция, жанр.*

Несмотря на то что роман Х. К. Андерсена «Импровизатор» принес автору долгожданную славу и признание у европейского читателя, произведение это нуждается в более тщательном прочтении и внимании исследователей. Со времен снисходительно-иронической оценки романа В. Г. Белинским в отечественном литературоведении появилось лишь несколько статей, посвященных различным аспектам содержания «Импровизатора» [2; 3; 6]. Как представляется, он занимает важное место в истории романтического романа во многом потому, что, открывая творчество самого Андерсена, он в какой-то степени подводит итоги развития жанра в европейской литературе, объединяя опыт предшественников и открытия самого автора. С этой точки зрения особенно показательны поиски Андерсена в области пространственной структуры романа, способствующей выявлению сокровенных смыслов произведения.

Безусловно, справедливы суждения о том, что «Импровизатор» Андерсена принадлежит к числу романов воспитания [3; 6]. Но очевидно также и то, что в нем с такой же отчетливостью обнаруживаются черты романа путешествия, только в его романтической модификации романа странствия, созданной Л. Тиком, заложившим основные принципы подобной жанровой разновидности в «Странствованиях Франца Штернбальда». Такой роман предполагал совершенно особое мироощущение и поведение романтического человека: он ощущал себя свободным творцом своей жизни, способным избирать или выстраивать жизненное пространство абсолютно самостоятельно, в соответствии со своим художественным произволом, и в то же время открывая в мире его бесконечное разнообразие, непредсказуемость жизни, обнаруживая ее чудесные и таинственные грани.

Разъезжая по Европе в поисках свежих впечатлений, Андерсен стал автором афоризма: «Путешествовать – значит жить, тогда жизнь становится богатой и живой, ты питаешься не как пеликан – собственной кровью, а от

великой природы» [5, с. 151]. Эта крылатая фраза в очень большой степени стала выражением особой философии жизни как самого писателя, так и романтизма в целом. Перу Андерсена принадлежит ряд путевых очерков, имевших разную форму, но свидетельствовавших о страстном желании погружаться в самую гущу жизни, соприкасаться с разными её гранями: «Путешествие пешком от Хольмен-канала до острова Амагер» (1828), «Теневые картины путешествия на Гарц...» (1831), «Базар поэта. Путевые заметки 1826-1876 годов». Немало впечатлений от путешествий содержится и в «Жизнеописании», и в «Сказке моей жизни».

В романе «Импровизатор» отразилось самое первое путешествие Андерсена по Италии в 1833-1834 годах. Несмотря на то, что это произведение о жизни вымышленного героя, итальянца по рождению, поэта Антонио, в романе сохраняется очень много черт путевого дневника или даже путеводителя: с такой тщательностью и в то же время с такой заинтересованностью описывает писатель города и городки, местечки и виллы, дворцы и парки, гроты и водопады, моря и острова Италии, нередко дополняя картины теми фактами и деталями, которые чаще останавливают внимание иностранца, чем коренного жителя. Например, давая представление о городке Амальфи, он не упускает случая дополнить его такой информацией: «На горе, высоко над городом, стоит великолепное здание; это монастырь и вместе с тем гостиница для путешественников. Против него глубокая пещера. <...> В глубине виднелись три креста с распятыми на них Спасителем и двумя разбойниками. Повыше на них, на камне, стояли коленапреклоненные ангелы с большими белыми крыльями и в пестрых одеяниях» [1, с. 257–258]. Но какими подробными и точными ни были бы описания увиденного Андерсеном, все они преисполнены восторга, воодушевления и преклонения перед Италией – «страной фантазии, царством красок» [1, с. 189].

Жанровая форма романа странствия как нельзя более полно оказалась способной выразить основное содержание романа об импровизаторе: жизнь художника творится на глазах, совершенно непреднамеренно, свободно, непредсказуемо, как бы сама являясь произведением его искусства или созданием природы, возрастающих естественно и в то же время согласно таинственным неизречённым законам высших сил. Не случайно, герой Андерсена постоянно говорит о «драме», или «сказке», или «дереве» его жизни. Поэтому в создающейся как бы на глазах читателя жизни-импровизации так много спонтанных, удивительных поворотов, стремительно меняющихся обстоятельств. Конечно, мастерству построения захватывающей интриги, смене событий Андерсен учился у Вальтера Скотта, но и сам он оказывается в состоянии применять эффектные приемы, создающие ощущение непредсказуемости жизни, в которой возможны самые разные смещения и неожиданности. Такова сцена гибели матери маленького Антонио во время идиллического праздника цветов в Дженцано. Торжественное шествие по украшенным коврами из цветов улицам городка прерывается внезапной катастрофой – взбесившиеся лошади синьора Боргезе понесли, опрокинули экипаж и стали причиной смерти матери героя. Таково и удивительное спасение маленьким сиротой Антонио того же Боргезе от обезумевшего от

жары буйвола или неожиданная развязка схватки с Бернардо, разразившейся посреди не предвещавшей никакого несчастья прогулки с Аннунциатой.

Но импровизационность, впрочем, как и всякое поэтическое творчество, сопровождается обильным использованием всякого рода цитат, отсылок, аллюзий, соотносящих рождающийся образ с могучими пластами мирового искусства. Такого рода интертекстуальность была открытием романтизма, утвердившим понятие мировой культуры.

Пространственная модель романа Андерсена выстраивается в соответствии с развитием им романтического мифа о художнике-гении, постигающем присутствие бога в мире и в себе, и наделенном сверхзнанием и сверхчувствием природы, в том числе и человеческой. Герой Андерсена поднимается до проникновения в самую сущность бытия, в основу которого заложены высшие ценности духовного порядка. Но Антонио открывается и еще одна истина: нет ничего чудеснее и прекраснее самой живой жизни, осененной красотой, любовью, щедростью и роскошью природы и грандиозностью искусства. Этим глубоким знанием жизни он обязан порой мучительному, порой радостному странничеству по миру.

История героя распадается на три периода, связанных с его пребыванием в трех городах Италии, – Риме, Неаполе и Венеции. В каждом из них он поднимается на новую ступень знания жизни. Эти три локуса символично-мифологически соотношены с тремя великими произведениями искусства, которые стали и руководством к действию в постижении сложности бытия героем, и метафорой его собственной судьбы. Речь идет о трех маркерах романного пространства – шестой книге «Энеиды» Вергилия, «Божественной комедии» (“*Divina Commedia*”) Данте и фреске Микеланджело «Страшный суд» в Сикстинской капелле Ватикана. Все они появляются в первой части и играют существенную роль в оформлении основных смыслов романа. Следует особо отметить, что на концепцию романа первостепенное влияние оказала Италия как место действия произведения. В ее восприятии Андерсеном сказалось и общеромантическое отношение к этой стране как к стране осуществленного идеала, и возрожденческое признание равенства Христа и Аполлона, то есть гармоническое сочетание ценностей античности и христианства, свойственное гуманистам Возрождения и утвердившееся прежде всего на итальянской почве.

В седьмой главе первой части находится указание на открытие, которое сделал для себя Антонио, учась в Иезуитской коллегии. Речь идет о потрясении, пережитом юношей, познакомившимся с «Божественной комедией» Данте. Три части поэмы – «Ад», «Чистилище», «Рай» – соотносятся с тремя этапами в обретении себя и мира героем. Это восхождение героя поэмы Данте через сознание своей греховности, своих заблуждений, равнодушия к бедам и страданиям ближних, через очищение к свету истины и любви становится восхождением и героя романа, поэта-импровизатора. Стихотворение Антонио о Данте и его поэме воспринимается как своеобразное пророчество о самом себе, которому тоже суждено пройти этими путями: «Живее всего описал я полет освобожденной души Данте, взиравшей с высоты на землю и ее пропасти. <...>...я описывал, как чистилище (такое, каким описывал его сам Данте) открылось, как показалось чудесное дерево,

обремененное великолепными плодами и орошаемое вечно шумящим водопадом, как сам Данте несся в челноке, окрыленном вместо парусов большими белыми крылами ангелов, как содрогались окружающие горы и как очистившиеся души возносились на небо, где и солнце, и все ангелы служили только как бы зеркалами, отражавшими сияние вечного бога, где все одинаково блаженны: каждая душа, какую бы ступень – высшую или низшую ни занимала, вмещала в себе столько блаженство, сколько в силах была вместить» [1, с. 75]. Здесь в концентрированном виде представлена система символов, на которой покоится всё содержание романа: взгляд с высоты на землю и ее пропасти (правда, он будет свойствен герою, уже обретшему мудрость и глубину постижения мира); чудесные деревья – чаще всего пинии, оливы, апельсиновые и лимонные рощи, орошаемые великолепными итальянскими источниками и водопадами; челн-лодка, на которой не раз будет бороздить море сам Антонио, благодаря которому откроет для себя Лазурный грот; полет окрыленной души, встречи с земными «ангелами» – светлыми людьми, спасавшими героя и помогавшими ему обретать себя; содрогающаяся гора Везувия и небо, солнце и ангелы, являющиеся зеркалами, отражающими величие и бессмертие бога, воплощенного в природе, художнике, прекрасной женщине, в произведении искусства. Эта мысль об очищении через страдание, о принятии высших ценностей земной и духовной жизни поддержана картиной Микеланджело. Антонио уверен: «Микеланджело изобразил красками то, что воспел в стихах Данте» [1, с. 141]. Наконец, Антонио признается, что обращение к шестой книге «Энеиды» Вергилия, «где описывается странствование Энея по преисподней, особенно интересовало меня своим сходством с Данте» [1, с. 91]. Здесь следует отметить, что, несмотря на близость к Данте, в поэме которого Вергилий является верным проводником поэта, произведение самого великого римлянина обретает особую значимость в романе, т.к. с ним связан и еще один мотив – провозвестия грядущей славы, установления золотого века, свершения высшего предназначения человека и поэта, которое обретет Антонио в финале романа. Возможность такого прочтения подсказывается образом Сивиллы Фульвии из Фраскати, предрекшей юному Антонио славу, высокий орлиный полет его гения к солнцу, как предсказала будущее о великом правлении Августа Энею Кумская Сивилла в поэме Вергилия. Фульвия знает, что Антонио родился под знаком Быка, «а на рогах Быка – золото и почести» [1, с. 30].

Первый этап становления героя связан с Римом, где он родился и рос до смерти матери в доме на улице Феличе (Счастливая). Рядом с домом знаменитый фонтан с тритоном на площади Барберини, а из стены самого дома струится вода, сбегая в каменный бассейн. Любимым времяпрепровождением маленького Антонио было мечтание у окна их чердачного этажа. Он любил «лежать на спине и смотреть в окно на дивное голубое итальянское небо» [1, с. 30]. А из противоположного окошка видны были дворы, и посреди них было два каменных колодца. Антонио вспоминает: «Глядя в их беспросветную глубину, я как будто глядел в недра самой земли» [1, с. 12]. Таким образом, уже в начале романа намечается основная пространственная и идеологическая перспектива романа – противостояние

неба и подземного мира как выражения противостояния жизни и смерти, высокого и низкого, хотя Андерсен нигде не опускается до смакования ужасов смерти и ада в клерикальном духе. Единственный раз он приводит слова зловещей проповеди монаха в Неаполе, проклинающего беспечных неаполитанцев и обещающего им «вечные муки» [1, с. 194]. Но этот иронический образ возникает уже в тот период духовного развития Антонио, когда он осознает невозможность для себя церковной карьеры и окончательно обретает светское мировоззрение. Жизнь Антонио в Риме и его окрестностях в Кампанье прямо соотнесена с мотивом спуска в подземный мир, «хождения по мукам». Сюжетно это воплощено в путешествиях юного Антонио с его спутником, датским художником Федерико, выполняющим роль своеобразного «проводника Вергилия» по подземельям Рима.

Вторым важным символическим образом, возникающим уже в начале романа, является вода. Это будет один из центральных, сквозных мотивов романа. В «Импровизаторе» огромное число упоминаний вод и источников: фонтаны, водопады, реки, озера и, конечно, море. Такое пристрастие к водным образам у Андерсена неслучайно: вода была его любимой стихией, он даже признавал свою родственность ей. В одном из писем Андерсен утверждал: «Я словно вода. Всё во мне в движении. Всё отражается во мне» [7, с. 266]. Здесь существенно всё: и указание на бесконечное движение воды как символа вечно бегущего, текущего времени, как символа жизни и в то же время глубокой связи её со смертью, потому что истекает она из глубин подземного мира, где текут реки Аидова царства. Роль такой реки в метафорическом пространстве романа отведена мутным, желтым маслянистым водам Тибра. Он, как Ахеронт, преграждает Антонио дорогу во время бегства из Рима. Зато второе качество воды – её способность отражать, как зеркало, всё окружающее, а самое главное – становится проводником духовной, божественной информации, истекающей с неба, является одним из ключевых значений этого символа в романе. Особенно велика в «Импровизаторе» роль моря, но этот символ актуализируется в неаполитанской и венецианской частях сюжета.

Неаполь в судьбе героя – город искушений, которые он преодолевает в борьбе с собой, и в то же время это город, где он обретает уверенность в себе, делает первые попытки утвердиться в своем поэтическом призвании, обретает вкус к свободе, без которой невозможно творчество. «Змеёй-искусительницей» [1, с. 299], «злым духом» [1, с. 234] Антонио становится обольстительная Санта. Образ её и история отношений с ней главного героя решены в ироническом духе. Неудачная попытка совращения Сантой Антонио заканчивается почти водевильной сценой падения картины с изображением мадонны на отбивающегося от жарких объятий знойной неаполитанки героя и бегства из дома коварной красавицы южанки. Но сам образ Санты в системе персонажей романа очень важен: он выступает вторым после римского друга-соперника Бернардо антагонистом Антонио, но в неаполитанской части. Эти герои противопоставлены поэту как воплощение земных страстей, обыденного пути без высоких целей и стремлений. Они необходимы для того, чтобы Антонио уверился в своем особом предназначении. Это происходит благодаря введению гофмановского мотива обнаружения непохожести носителя

поэтического гения на всех прочих, на обывательское большинство. Студент Ансельм из «Золотого горшка», мечтающий о пиве и кофе в светлый день Воскресения, никак не может попасть в ногу «со всеми». Ему и хотелось бы стать «как все», но он человек, как бы созданный из иной материи. Он выламывается из ряда благопристойных граждан Дрездена своей чудаковатостью, неловкостью, странностями поведения. У Андерсена герой неоднократно сталкивается с суждениями Бернардо и Санты о том, что он должен стать «как все», а не принадлежать к «породе духовных амфибий» [1, с. 126] или «поэтических фигур» [1, с. 203], лишенных плоти и крови. Пышнотелая обольстительница Санта осуждает Аннунциату за то, что она «слишком эфирна! А на этом свете надо все-таки иметь плоть» [1, с. 202]. Андерсен иронически прибегает к реализованной метафоре противопоставления пышнотелости и бесплотности как антитезе грубой материальности и духовности. Но обаяние роскошной физической красоты Санты велико, Антонио с трудом преодолевает этот соблазн. Не случайно при подъезде к Неаполю Антонио упоминает утес Цицелло (современная гора Киркей), «прежний остров Цирцеи, возле которого, согласно преданию, потерпел крушение Одиссей» [1, с. 178]. Поэтому в связи с образом Санты возникают аллюзии и из античной, и из библейской традиций, сближая их и с искушающим грехом познания библейским змием, и с обладающей колдовскими чарами волшебницей Цирцеей. Антонио, как и легендарный Одиссей, сумел освободиться из плена Санты. И дело не в стремлении сохранить целомудрие, а в обретении иных ценностей и целей: Антонио чуждо безнравственное приключенчество Бернардо и сладострастные интрижки Санты. Он стремится обрести гармонию любви, в которой сольются все земные и небесные радости. Он обретет эту гармонию в союзе с возлюбленной женой своей Ларой. В неаполитанской части романа с особой отчетливостью утверждаются символы Везувия и моря. Везувий, конечно, соотносится с «содрогающимися горами» Дантова чистилища. Антонио, отправившийся на вершину извергавшегося Везувия, пережил потрясение от встречи с небывалым могуществом и совершенством природы. Здесь со всей отчетливостью проявляется романтический шеллингианский пантеизм Андерсена в признании единства бога и природы, их гармонической слиянности и красоты. С другой стороны, Андерсен совершенно оригинален, когда пишет об истекающих из жерла вулкана потоках лавы, взметающихся к небу тучах пепла и камней как о проявлении могущества бога, а не дьявола. В переживаемых героем чувствах нет страха, а есть только восторг и упоение. Он поет гимн величию природы, её разнообразию, совершенству всех ее проявлений. Антонио очищается и закаляется у кратера вулкана, к нему приходит сознание и своего могущества как творца, как художника. Он чувствует бога в себе. И в этом порыве нет ничего религиозного в клерикальном смысле. Здесь можно было бы поспорить с мнением В. Д. Денисова, полагающего, что Андерсен воплотил в этом романе «религиозно-романтический идеал художника-монаха» [2, с. 332]. Андерсен создает образ гения, осознавшего себя равным богу, и его песнь будет прекраснее и действеннее молитвы монаха: «Никогда еще не чувствовал я так близко присутствие бога. Сознание его силы и величия наполнили мою душу»;

окружающее пламя как будто выжгло из нее все слабости; она окрепла, прониклась мужеством и развернула свои мощные крылья. «Великий боже! Я буду твоим апостолом! Я буду воспевать среди мирового хаоса твое имя, твою силу, твое величие! И песнь моя зазвучит громче славословия монаха-отшельника! Я поэт! Даруй же мне силу, сохрани во мне чистую душу, какою должен обладать жрец природы и служитель твой!» [1, с. 217]. И здесь же, в Неаполе, на Капри, открывается Антонио совершенство моря. В оценках и восприятии моря Андерсен близок большинству романтиков: он отмечает безграничную свободу и подвижность моря, вечное волнение его вод олицетворяет живую душу мира, природы, духовную сущность мироздания. Но у Андерсена в картинах моря есть присущая, пожалуй, только ему особенность – он отмечает зеркальность морской поверхности. Уподобление вод зеркалу становится характерным признаком андерсеновского восприятия водных поверхностей. За исключением водопадов, Тибра и сцены смерча на море водная гладь в романе зеркальна.

Права М. Каневская, говоря, что «в европейской традиции зеркала соотносятся с поверхностью воды, с отражательными свойствами водной глади: подобно воде, они представляют собой иную, отличную от земли стихию, открывающую путь в другой мир» [4, с. 204]. Недаром у Андерсена зеркало моря всегда отражает бесконечность неба, утверждая безграничность мира и бессмертие духовного бытия, его величия и красоты. Как и все романтики, Андерсен придерживается традиционных для романтизма принципов создания пейзажа – это пейзаж как вид с холма, как вид из окна и как отражение. Герой романа всегда наблюдает природу, находясь на возвышении: на горе, на балконе горного замка и т.д., он приподнят над землей и потому особенно чувствует близость предвечного: «Поверхность моря была недвижна и гладка, как зеркало; <...> Казалось, и плоть и кровь мои – всё физическое в моём существе перешло в духовное, я как будто отделился от земли и витал в пространстве между этими двумя небесами: безграничным морем снизу и небом сверху» [1, с. 180]. Начиная с этого первого восторженного гимна морю, в романе бесчисленное количество раз будет повторяться этот мотив двух небес. В романе очень частотным оказывается мотив птицы – свободно парящей в небе, устремляющейся ввысь как Антонио-орел в его импровизации и пророчестве Сивиллы Фульвии, как Аннунциата-лебедь, покоряющая своих слушателей с оперной сцены, или запертой в клетке. Помимо этих прозрачных сравнений Андерсен наполняет роман неисчислимым множеством крылатых мифологических существ – ангелов, херувимов, гениев, фей, с той только разницей, что все они являются определениями людей, наделенных способностью к духовному парению. Возникает ощущение, что мир романа весь устремлен к небу, наполнен эфиром духовности. Другой формой выражения существования высших ценностей мира является море. Оно становится одним из воплощений поэта Антонио.

Третья часть странствий Антонио связана с Венецией, и она является идейной и пространственной кульминацией романа. Здесь все соотнесено с морем как земной ипостасью духовного. Венеция – невеста моря, здесь Антонио обретает свою любовь и невесту Марию-Лару. Апофеоза своего

Антонио – любящий и любимый, обретший своё призвание поэта и утвердившийся в нем – удостаивается в Венеции. Весь роман был устремлен к образу возлюбленной героя, в которой материализуется его мечта и обретает чудесную зримость идеал красоты, любви и гармонии мира-сказки, в котором всё чудесно и всё реально. Двойное имя героини значимо вдвойне, т.к. соединяет в себе Мадонну христианства и Венеру Медицейскую античности, безупречность нравственного облика и совершенство физической красоты. В имени Лары, прибывшей из Греции, зашифровано имя морской птицы чайки и Афродиты, родившейся из пены морской. Она неразрывно связана с морем, ибо даже встречаются они с Антонио впервые в Пестуме, на руинах храма Нептуна. Дева Мария считалась покровительницей морей и мореплавателей. Её нередко называли *María Stella maris* – Мария звезда морей. Наконец, зеркало являлось атрибутом и мадонны и Венеры. Слепая Лара прозрела, потому что страстно захотела увидеть красоту земного мира, воспетого Антонио, но она пришла к преклонению перед материальным миром только через посредство духовного, т.к., по её признанию, «слепой верит в духовный мир. Всё, что он видит, открывается ему только посредством этого мира» [1, с. 356]. Таким образом, в ней соединяется духовное и физическое совершенство, как в искомом героем идеале. Для Антонио в Марии-Ларе слились все милые его сердцу женщины – Аннунциата, имя которой означает «Благовещение» и которой суждено было сыграть такую роль в судьбе Антонио и Лары, Фламинии. Здесь Андерсен следовал за Новалисом, в романе которого «Генрих фон Офтердингген» имена женщин, дорогих Генриху – Матильда, Циана, Эдда – сплавлены воедино и выражают разные грани любви, жизни и поэзии. Но в латинской версии имени Лара заключено столь дорогое для Андерсена понятие «гения-покровителя», «духа-спасителя». Она действительно стала спасительницей Антонио дважды – в Лазурном гроте и в Венеции. Поэтому и возвращаются счастливые супруги в конце романа в этот удивительный грот, который становится квинтэссенцией смыслов романа – в нем соединяются стихии огня и воды, вулкана и моря, любви земной и любви небесной, благовещения и спасения, Марии и Лары, христианских и античных ценностей и, наконец, понятие эфира, духовности и света, в который погружаются герои, достигшие счастья.

Список литературы

1. Андерсен, Х. К. Импровизатор [Текст] / Х. К. Андерсен. – СПб. : Амфора, 2000. – 383 с.
2. Денисов, В. Д. «Рим» Гоголя: об одном из возможных источников Текста [Текст] / В. Д. Денисов // Н. В. Гоголь и русское зарубежье: Пятое Гоголевские чтения : сб. докладов. – М. : Книжный дом «Университет», 2002. – С. 325–332.
3. Карташова, И. В. Роман Х. К. Андерсена «Импровизатор» в контексте романтических эстетических идей // «По небесной радуге за пределы мира»: К 200-летию юбилею Х. К. Андерсена. – М. : Наука, 2000. – С.51–65.
4. Каневская, М. Семиотическая значимость зеркального отражения. Умберто Эко и Владимир Набоков [Текст] / М. Каневская // НЛО. – 2003. – № 2 (60). – С. 204–213.
5. Киямова, Н. Вступление к публикации: Андерсен Х. К. Базар поэта. Главы из книги [Текст] / Н. Киямова // Иностранная литература. – 2007. – № 12. – С. 151–160.

6. Сапрыкина, Е. Ю. Италия глазами великого сказочника [Текст] /Е. Ю. Сапрыкина // «По небесной радуге за пределы мира»: К 200-летию юбилею Х. К. Андерсена. – М. : Наука, 2000. - С.34-50.
7. Чеканский, А. Н. Х. К. Андерсен и современность [Текст] / А. Н. Чеканский // Скандинавская филология. – Scandinavica –2007/ Вып. 9. – С. 257–267.

**SPATIAL SYMBOLISM
OF HANS CHRISTIAN ANDERSEN'S NOVEL "IMPROVISER"**

N. A. Korzina

Tver State University
The department of theory of literature

The article deals with the specific artistic space in the Andersen's novel "Improviser", which contains a complex system of symbols that combine layers of ancient and biblical mythology, art, antiquity and the Renaissance, Italian geography and place names, which promotes crystallization of the romantic sense of the work.

Keywords: *romance, art space, symbol, track, genre.*

Об авторах:

КОРЗИНА Нина Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, д. 33), e-mail: frau.korzina2011@yandex.ru