



«Образы Италии»
П.П. Муратова

Сборник эссе



Международный научно-исследовательский центр
Павла Муратова
Флорентийское общество

«Образы Италии»
П.П. Муратова

Сборник эссе

Москва
2018
ЛУМ

УДК 821.161.1.09(0:821-4)

ББК 83.3(2=411.2)6я43

О-23

Предисловие *К.М. Муратовой, П.Д. Баренбойма*

Редактор-составитель *М.А. Лопухова*

Выпускающий редактор *М. Миронова*

В оформлении обложки использованы фрагменты произведений:

Рерберг Федор Иванович. Флоренция. 1917. Акварель, бумага, гуашь. МБУК «Нижнетагильский музей изобразительных искусств»;

Горбатов Константин Иванович. Амальфи. 1920-е. Масло, холст, картон. ГБУК Московской области «Музейно-выставочный комплекс «Новый Иерусалим»;

Головин Александр Яковлевич. Умбрийская долина. 1910-е. Холст, пастель, темпера. ФБУК «Государственная Третьяковская галерея»;

Поленов Василий Дмитриевич. Венеция. Лагуна Мурано. 1897. Картон, масло. ГБУК Нижегородской области «Нижегородский государственный художественный музей»;

Остроумова-Лебедева Анна Петровна. Фонтан в Риме. 1911. Бумага, картон, акварель, гуашь, карандаш итальянский. ФГБУК «Государственный Эрмитаж»;

А также бронзовая мемориальная доска работы скульптора Кирилла Чижова, установленная в Музее искусства Востока в Москве.

О-23 «Образы Италии» П.П. Муратова. Сборник эссе. – М., 2018. – 118 с.

В настоящем сборнике публикуются эссе участников конкурса на лучшую студенческую работу, посвященную роли и значению книги П.П. Муратова «Образы Италии» для становления и развития российского искусствознания. Конкурс был проведен весной 2018 г. на историческом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова по инициативе Флорентийского общества и Международного научно-исследовательского центра Павла Муратова (Рим). Для всех интересующихся историей искусства, историей литературы, историей и культурой Италии.

ISBN 978-5-906072-38-2

Посвящается памяти Ивана Ивановича Тучкова



*Павел Павлович Муратов
(1881-1950)*

Удивительная книга. Приветственное слово участникам конкурса

Мой двоюродный дед Павел Павлович Муратов (1881-1950) написал одну из самых удивительных книг на свете. Это давно ставшее классическим сочинение «Образы Италии».

Я хочу от души поздравить участников конкурса на лучшую студенческую работу о значении «Образов Италии» для русского искусствознания и сказать несколько слов о моем ощущении этой книги и об истории ее распространения в последние годы. В моем очерке «Незримое присутствие»¹ я уже писала о том впечатлении, которое произвело на меня ее чтение в детстве, когда я, захлебываясь в потоке обрушившихся на меня образов, воображала себя постоянной романтической спутницей Павла Павловича. Его книга и сохранявшаяся в нашем доме атмосфера, наполненная воспоминаниями о нем, сыграли огромную, пожалуй, первостепенную роль в моем воспитании. В образе самого Павла Павловича для меня с детства слились стороны бытия, казавшиеся мне самыми важными: восхищенное созерцание зрелища мира, красота, возвышенная романтическая любовь, эстетический вкус, главенство творчества и искусства над другими сторонами жизни.

Чувство необыкновенного счастья путешествовать по Италии неотъемлемо в книге Муратова от свойственного ее автору ощущения мира, в котором радость и меланхолия существования неразделимы. Тонкое поэтическое видение со-

¹ *Муратова К.М.* Незримое присутствие, Возвращение Муратова. От «Образов Италии» до «Истории кавказских войн». М., 2008. С.105-111.

единяется с глубокой эрудицией, а умение видеть и понимать красоту, оценивать ее умно и бережно и восхищаться ею, его исключительный глаз (надо подчеркнуть, что это был глаз тончайшего художественного критика, заядлого путешественника и профессионального артиллериста!) – с чудесным даром русского литературного художественного слова, способным с редкой тонкостью и проницательностью выразить это умение, понимание и чувства, даром, позволившим ценить в Муратове одного из лучших стилистов русской литературы XX столетия.

Свобода художественных и литературных ассоциаций, свобода перемещения во временах и пространствах, свобода проникновения в психологию разных эпох, мест и исторических персонажей – тоже одна из отличительных, редкостных черт этой книги. В то же время она является историко-художественным сочинением, в котором тени английского «эстетического движения», французской художественной критики, русской и немецкой исторической традиции вплелись в мирознание и передающую его словесную ткань, основанные на совершенно новой методологии восприятия, анализа и оценки художественного произведения, погруженного в свой эпохальный, пространственный и мировоззренческий контекст. Муратов несомненно явился одним из пионеров новой историко-художественной методологии XX века и опередил на много десятков лет далеко не только российскую историю искусства. Достаточно сказать, например, что в таких европейских странах, как Англия и Италия работы Аби Варбурга, основателя плюридисциплинарного подхода к анализу явлений культуры и иконологии, стали переводиться только в 1960-е годы, а во Франции, как обычно, с большим опозданием, в 1990-е, в то время как Муратов цитирует и использует их в первом томе своей книги, вышедшей в 1911 году.

Время летит необыкновенно быстро: оказывается, что вот уже двадцать пять лет как я с неопишуемой радостью и огромным внутренним удовлетворением слежу за тем, как в печати появляются все новые и новые издания «Образов Италии» и как разрастается круг читателей, любителей и поклонников творчества П.П. Муратова.

Нельзя сказать, что в советские времена книга Муратова была забыта или запрещена, как многие другие. Нет, ее изредка можно было купить в букинистических магазинах; она продолжала стоять на полках редких неразоренных и неразграбленных домашних библиотек старых русских семей; ее можно было прочитать в публичных библиотеках. Ее знали и читали историки искусства и литературы, ей продолжали восхищаться любители русской словесности. Случайно, во время эвакуации, ее открыл в самаркандской библиотеке польский поэт и переводчик Павел Хертц: это открытие послужило толчком к его прекрасному переводу «Образов Италии» на польский язык, первое издание которого появилось в Варшаве в 1972 г. Имя Муратова продолжало вызывать восхищение и открывало самые разнообразные двери, в том числе даже и чиновников Министерства культуры, позволивших мне увезти за границу некоторые предметы муратовского наследия. А в эмиграции книга Муратова оказалась вечным спутником изгнанных.

Но с последнего вышедшего в России в 1917 г. издания (вышел только один том) и с гржебинского издания в Берлине в 1924 г., когда книга наконец-то вышла полностью в трех томах, новых изданий «Образов Италии» (если не считать польское) не появлялось. Уже находившееся в 1920-1921 гг. в издательстве Сабашниковых трехтомное издание автор сам вынужден был забрать из издательства в связи с принятым новым курсом советского издательского дела. Гржебинское издание вышло настоящим чудом: тут видимо была нужна мощная поддержка М. Горького, чтобы преодолеть сопротивление издателей московского Госиздата, считавших эту книгу «не имеющей никакой культурной, художественной, воспитательной или педагогической ценности»².

И вот старые времена как будто бы прошли, и первое после пятидесятилетнего перерыва издание «Образов Италии», вышедшее под руководством Виктора Николаевича Гращенкова,

² Письмо представителя ГИЗ'а за границей З.Г. Гринберга от 23 февраля 1923 г. в Москву в ГИЗ председателю редакции издательства Н.Л. Мещерякову (ГАРФ, ф.395, Оп. 10, д.368, л.11). Цит. по: *Никитин Е.* Трагическая судьба издателя Зиновия Гржебина. Библиофилы России: Альманах. Т. XIV. М., 2018. С. 353.

явилось как бы и одним из провозвестников новых времен. На самом деле это не совсем так. Гращенков задумал переиздание «Образов Италии» со своими комментариями еще в конце 1970-х – начале 1980-х годов. Он приходил к моим родителям и ко мне во время моих редких приездов в Москву в начале 1980-х годов; я помню, с какой радостью он выхватил у меня пачку фотографий, сделанных мной в Ирландии в сентябре 1980 г. в поместье У. Аллена, где жил Муратов в последние годы своей жизни. Но работал он чрезвычайно долго и медленно, издательство «Искусство» тоже пережило значительные потрясения, превратившись в «Галарт», что не могло не замедлить и так славившуюся своей невероятной длительностью издательскую работу бывшего «Искусства». К примеру, мои собственные книги, находившиеся в издательстве, ждали очень долго подходящего случая: «Готические мастера», сданные в издательство в 1971 году, вышли в 1988 г., а «Средневековый бестиарий», переданный ему в 1973 году, – в 1984. Конечно, это был не совсем ординарный случай, так как автор жил за границей и печатать его в те времена могло быть, конечно, в высшей степени хулиительно.

Тем не менее, книга Муратова появилась, три тома были собраны в два, к ним был добавлен очерк «Апулия», вышедший в «Современных записках» в 1924 году. Сначала, в 1993 г., вышел первый том, вызвавший бурю энтузиазма у всех, близких к кафедре искусствознания МГУ. Наша дорогая Юлия Константиновна Рожинская, бессменный секретарь кафедры, заказала для меня целых 25 экземпляров первого тома, которые каким-то особенным грузом прибыли в Италию и в Париж. Я помню тот почти юношеский восторг, с которым она звонила мне по телефону из Москвы – восторг, означавший одно: мы победили. Выход этой книги в свет в тот момент означал одно – триумф культуры над мракобесием, света – над тьмой, добра над злом, подлинного искусства над процветавшей в советские времена официальной пошлостью. Это были тяжелые, с лаковыми обложками, некрасивые книги, с портретом П.П. Муратова работы Н. Андреева из собрания московского коллекционера С. Романова, теперешнее местонахождение которого неизвестно, с текстом, напечатан-

ным на плохой бумаге почти без полей. И все же они, безусловно, вызывали наше восхищение и восторг.

Второй том вышел на год позже, и я получила уже только пять экземпляров его: невероятность происшедшего уже начала успокаиваться. Тем не менее, наша победа продолжала сопровождаться у меня так и не изжитым ощущением некоторой боязни и страха: Да правда ли это? Да как же так? А вдруг запретят? Как и куда можно было хотя бы спрятать, если не ликвидировать совсем, этот страх, преследовавший и меня, и моих близких еще в горбачевские времена: меня – при ужасе, который каждый раз меня охватывал при необходимости ехать к родителям в Москву, а их – заставлявший разговаривать со мной под шум воды, сильной струей пущенной в ванной?

Может быть, появление давно не печатавшихся, «настоящих» книг, как сочинение Муратова, и было началом нашего освобождения, избавления от страха? Хотя бы в некоторой степени? Мечта Вяч. Вс. Иванова о «декрете о свободе от страха» не осуществилась, но этот процесс не нуждался в официализации – он происходил стихийно и, по всей вероятности, бесповоротно.

Правда, надо сказать, что новое появление «Образов Италии» не стало той культурной «бомбой», которой оно могло бы быть, если бы эта книга вышла на пять лет раньше; ее выход в свет совпал с огромным книжным потоком изданий старых русских и переводных книг, которых жаждал весь русский мир, и в котором Муратов был теперь не единственной, а одной из многих, менее известных величин.

Следующее издание «Образов Италии» было предпринято В.М. Толмачевым очень скоро после выхода Гращенковского издания (Москва, издательство Республика, 1994). Все три муратовских тома уместились здесь в одном томе, тоже глянцево и тяжелом. Василий Михайлович, как воспитанный человек, обратился ко мне за разрешением печатать книгу. Официальных прав наследования плодов муратовского творчества у меня тогда еще не было, да я и не думала в тот момент заниматься их установлением. Даже если бы они у меня были, мне и в голову бы не пришло «качать права». Идея еще одного издания книги Муратова могла вызвать только одну реакцию

– бескорыстной благодарности. Жаль только, что в этом издании так много странных и нелепых ошибок в переводе иностранных выражений и слов.

Затем стали появляться новые издания, и уже никто разрешения у меня больше не спрашивал. «Арт-родник», правда, выдал мне пять экземпляров их тяжелой, ученой, снабженной подробными комментариями и хорошими черно-белыми фотографиями, солидной, но все же некрасивой публикации, никак не соответствующей красоте муратовского текста.

Пожалуй, наиболее соответствующим духу муратовской книги явилось издание «Азбуки-классики» (Санкт-Петербург, 2005) в трех изящных маленьких томиках, снабженных многочисленными иллюстрациями в цвете. Я считаю этот вариант издания «Образов Италии» наиболее удачным, и думаю, что, в конце концов, вполне простительно, что автор послесловия А. Степанов в некоторых случаях забыл поставить кавычки, цитируя муратовский текст. Он не один, многим хотелось бы писать так, как писал Муратов.

Главное – то, что каждая новая публикация этой книги, да и многих других, многочисленных сочинений Павла Павловича, как и каждое слово о нем, остается и будет выражением нашей победы, триумфа подлинной высокой культуры. Будучи одним из лучших представителей русской прозы первой половины XX века, Муратов сумел увидеть выше и дальше своего времени.

Уже Клайв Джеймс³ в своем очерке о Муратове и его сочинении, которое он ставит выше итальянских путешествий Стендаля и Гете, выразил мысль о необходимости его широкого распространения, и не только его перевода на другие языки, но и устройства конкурса для студентов, который мог бы способствовать его распространению. Джорджо де Канино, в своем докладе на Вторых Муратовских чтениях, состоявшихся в Риме в 2013 г., с жаром говорил о том, что книга Муратова важна не только для настоящего, но и для будущего, поскольку она ставит вопрос не только о нас самих, но и о судьбах культуры в целом.

³ *James C. Pavel Muratov. The Cultural Amnesia. London, 2007. P.524-532.*

Флорентийское Общество в Москве осуществило замысел конкурса, а Научно-исследовательский Центр Павла Муратова в Риме поддержал эту замечательную идею. Состоявшийся конкурс является новым этапом на пути триумфа муратовской книги: качество представленных на конкурс работ полностью подтверждает то, что молодые историки искусства понимают важность ее знания и значения и способны написать оригинальные и содержательные историко-художественные работы о ней, осветившие разные стороны муратовского творческого метода и представленные в настоящем сборнике.

В заключение мне хотелось бы рассказать о маленьком чуде, не единственном в неразрывной связи Павла Павловича и Италии⁴. Может быть, это маленькое наблюдение и даст когда-нибудь толчок к новому проникновению в эту многополярную и глубоко оригинальную личность.

Действительно, ощущение вечной жизненной стихии, которое Муратов пережил в Италии, несомненно, хотя может быть и отчасти, легло в основу философии истории, складывающейся у писателя в годы работы над книгой, охватывающей целое десятилетие, с 1908 по 1918 год. Интересно то, что, будучи военным, получив образование инженера и математика, но став писателем и историком искусства, Муратов не принял слияния искусства с наукой, характерного для эпохи авангарда, защищая жизнь традиций классической антропоморфной культуры против науки, ведущей к разрушению природы. Во многих рассказах, в частности в рассказе «Война птиц», посвященном племяннику, моему отцу М.В. Муратову, писатель предупреждает об опасности вторжения человека в природу. Италия дала ему пищу для размышлений о вечном возвращении, о ренессансах как постоянной закономерности человеческой культуры. «Мы возвращаемся из Италии с новым мироощущением слиянности начал и концов, – говорит он, – единства истории и современности, неразрывности личного и всемирного, правды вечного круговорота вещей, более древней правды, чем скучная идея прогресса...»

⁴ *Муратова К.М.* Павел Муратов и Италия// *Образы Италии в России, Петербурге, Пушкинском доме.* СПб., 2014. С. 161 – 186. См. особенно С.185-186.

И вот чудо: проходя в который раз по виа дель Бабуино, глядя камни портала старинного дома 68, где жил Павел Павлович с семьей в 1920-х годах и которых он касался своей рукой, я поднимаю глаза на рельефную эмблему, украшающую верхний центр портала. Я нисколько не удивлена; я знаю, что иначе не могло бы и быть, и все же увиденное мной поразительно: портал украшает рельефный картуш с изображением уробороса, змеи кусающей свой хвост – эмблемы вечного возвращения, цикличности времени, одного из древнейших эзотерических символов «вечного круговорота вещей».

Ксения Муратова
профессор, президент
Международного научно-исследовательского
центра Павла Муратова в Риме



Искусствознание как произведение искусства

Якоб Буркхардт отчеканил фразу «Государство как произведение искусства», которую кто-то посчитал фигурой речи, а мы, в Флорентийском обществе, восприняли как обозначение важной философско-правовой концепции и совместно с Институтом философии РАН и Московско-Петербургским философским клубом, возможно, единственные в мире отметили ее 150-летие заседаниями, студенческими конкурсами и публикациями. Мы также посчитали концепцию Николая Рериха «Государство, основанное на Культуре» российским продолжением буркхардтовских идей.

Можно воспринимать мысль Буркхардта еще проще: все, к чему прикасались деятели Ренессанса, становилось произведением искусства. Книга Муратова «Образы Италии» тоже является произведением искусства. Это подчеркивается не только содержанием, но и внешней эстетикой его текста, гармонией его не только содержания, но и звучания.

Как известно, устами младенца глаголет истина, что неожиданно подтвердила девочка Милана 2018 года рождения из семьи моих знакомых. Когда она начала капризничать, под рукой не было ничего кроме томика из «Образов Италии». Чтение вслух мгновенно успокоило ребенка. «Лингвистический эксперимент» потом неоднократно повторялся. Не реагируя на другие тексты сказок, младенец успокаивался и начинал прислушиваться только к звучанию слов о Флоренции, Италии, искусстве. Завораживающая и взрослых лютневая музыка муратовского текста получила подлинное признание через сто лет после их создания. Искусствознание как произведение искусства! Чтобы на одном уровне с обсуждаемыми художни-

ками и скульпторами судить об их творениях, искусствознание само должно стать произведением искусства.

Мне кажется, что представляемый сборник конкурсных студенческих работ «по-взрослому» поднимает тему признания выдающейся роли Павла Павловича Муратова в становлении и развитии отечественной науки об искусстве.

Ровно 100 лет назад в 1918 году Муратов возглавлял в Москве общество любителей Италии, которое мы считаем предтечей нашего Флорентийского общества. А поэтому готовы поддерживать и последующие инициативы исторического факультета Московского университета по изучению творчества нашего великого соотечественника.

Петр Баренбойм
Президент Флорентийского общества

От составителя

Книга П.П. Муратова «Образы Италии», впервые опубликованная в 1911-1912 гг., а в окончательной трехтомной редакции вышедшая в 1924 г. в Берлине, является одним из наиболее целостных и значимых текстов, написанных на русском языке в жанре «итальянских впечатлений». Она служила источником вдохновения и образчиком литературного стиля для многих отечественных авторов, писавших об Италии и итальянском искусстве в XX веке. Особое значение эта книга имеет и для московской университетской школы итальянистики, из поколения в поколение прививая молодым исследователям трепетное, глубоко личное чувство страны и чувство памятника, которые были присущи ее автору.

Искренний ценитель «Образов Италии» профессор Московского университета В.Н. Гращенков, переиздавший их десятилетия спустя, в своем послесловии к ним писал: «... книга Муратова – не предмет легкого чтения. Ее текст очень насыщен. И не столько обилием фактов и памятников, сколько смысловым содержанием, эмоциональным богатством. «Образы Италии» следует читать неторопливо, главу за главой, оставляя время для собственных воспоминаний, размышлений и мечтаний. <...>

Взяв за основу канву путевых впечатлений, Муратов расцветчивает ее множеством дополнительных тем и экскурсов, переходя от живых впечатлений к аналитическим рассуждениям, углубляясь в сложные проблемы истории искусства или прибегая к помощи литературных и исторических текстов, взятых из чужих книг. В кажущейся пестроте и случайности выбранных тем, в некоторой «мозаичности» текста, готового рассыпаться на отдельные очерки, беглые зарисовки, исто-

рико-художественные этюды и философские эссе, заключен весьма точный композиционный расчет. Теоретически тематика «Образов Италии» могла бы дополняться бесконечно, как мог бы расширяться текст книги за счет новых фактов и более пространных описаний. Однако действительные границы своего труда были найдены автором в соответствии с оптимальными возможностями избранного им жанра».

В настоящем сборнике публикуются тексты, представленные к конкурсу на лучшую студенческую работу о роли и значении «Образов Италии» для становления и развития российского искусствознания, который был проведен весной 2018 г. на отделении истории и теории искусства исторического факультета Московского университета. Организованный по инициативе К.М. Муратовой и П.Д. Баренбойма и спонсированный Флорентийским обществом, этот конкурс стал первым и плодотворным опытом сотрудничества между историческим факультетом, Международным научно-исследовательским центром Павла Муратова в Риме и Флорентийским обществом. Начинаящим исследователям – студентам и аспирантам – было предложено оценить роль книги П.П. Муратова в становлении отечественной итальянистики и ее восприятие в современной историографии итальянского искусства; определить жанровую, методологическую и стилистическую специфику «Образов Италии», их связь с традицией путевых заметок и «итальянских впечатлений» в России и за рубежом, европейским и американским художественно-критическим эссеизмом и академическим искусствознанием рубежа XIX-XX вв.; поразмышлять о том, что представляет собой жанр «итальянских впечатлений» сегодня и каково значение «Образов Италии» для современной отечественной эссеистики об искусстве.

Обращение к муратовскому тексту, хрестоматийному для отечественных итальянистов и, безусловно, классическому в своем жанре, видится необычайно актуальным с нескольких точек зрения. Академические задачи, связанные с его изучением как памятника словесности и науки об искусстве: тщательный анализ повествования, понимание его жанровой природы и ученого контекста, – соседствуют с гораздо более

широкими проблемами методологического порядка, с поиском адекватных форм и возможностей разговора о культуре и истории страны, отдельном художественном ансамбле, художественном произведении сегодня. В искусствознании язык – восприимчивый, насыщенный, точный – был и остается ключевым инструментом анализа памятника и единственным способом передачи живого впечатления от встречи с ним, которые одинаково важны и в рамках ученого дискурса, и в диалоге с широкой публикой. Не случайно жанр эссе об искусстве или эссе-путешествия пользуется сейчас необычайной популярностью, существуя и в зарубежном, и в русскоязычном пространстве в различных модификациях – от безыскусных травелогов до блестящей национальной или переводной прозы. Не открывает ли (или правильнее было бы сказать – не возвращает ли) этот жанр сейчас, в пору обилия и доступности изображений, возросшего темпа перемещений, многообразия специальных исследовательских подходов, путь к чувственной, эмоциональной сути художественного произведения?

Работы, представленные на суд жюри, в которое вошли президент Международного научно-исследовательского центра Павла Муратова в Риме К.М. Муратова, декан исторического факультета И.И. Тучков, заведующая Научной библиотекой ГМИИ им. А.С. Пушкина Е.П. Игошина, преподаватели кафедры всеобщей истории искусств М.В. Соколова и Е.С. Кочеткова, продемонстрировали привлекательность и сложность работы с муратовским текстом. Облекая свои рассуждения в форму эссе или строгого монографического исследования (вполне в соответствии с жанровым разнообразием сочинений самого П.П. Муратова), молодые авторы с наслаждением следовали его итальянскими маршрутами, восстанавливая его зрительскую оптику, стремились уловить ритм и настроение его прозы, попадали под ее обаяние, невольно имитировали ее стилистику – или, наоборот, старались взять по отношению к тексту почтительную академическую дистанцию. Возможно, каждое из этих сочинений носит характер незавершенный или обладает другими погрешностями ученической работы. Однако куда более существенным пред-

ставляется их основное достоинство – попытка по-разному, но с позиций нынешнего, необыкновенно интенсивного визуального и читательского опыта взглянуть на великий художественный памятник, созданный столетие назад, и, вдохновившись им, найти достойный язык для его обсуждения.

*Марина Лопухова
заместитель заведующего кафедрой
всеобщей истории искусств исторического
факультета МГУ имени М.В. Ломоносова*

*Мария Медведева
Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова,
Исторический факультет*

**Традиции и новации:
методологическая специфика книги
П.П. Муратова «Образы Италии»**

(I премия)

В последнее время нередко приходится наблюдать интересное явление в исторической науке: монографии, исследования, опубликованные пятьдесят, восемьдесят, а то и сто лет назад, вдруг обретают «второе дыхание», когда их решают вновь пустить в печать. Такая «вторая жизнь» была дана и книге П.П. Муратова «Образы Италии»⁵. Собственно, ей в этом смысле повезло гораздо больше других: её не только вновь издали, но даже сделали это не единожды, в разных вариациях, в разном оформлении. Если это происходит, значит, общество в таких публикациях нуждается. Возникает вопрос, почему это происходит. На него нет единого ответа, ибо книга «Образы Италии» настолько многогранна, что возникает очень много предположений на тему того, что привлекает в ней того или иного читателя. В своём кратком исследовании я хотела бы затронуть два аспекта этой проблемы, которые показались мне наиболее значительными после знакомства с этим трудом. Во-первых, на мой взгляд, «постоянно актуальной» книгу П. Муратова делает метод художественно-критического эссеизма, которым он пользуется. Во-вторых, как мне кажется, «Образы Италии» во многом опередили своё время, ибо в

⁵ Муратов П.П. *Образы Италии*. Т. I-III. М., 2008.

них представлен такой взгляд на историческое пространство, который историки начали развивать только в середине или второй половине XX века. Здесь я бы хотела провести некоторые параллели между работой П. Муратова и монографией немецкого историка К. Шлёгеля «Восточный вокзал. Русская эмиграция в Германии между двумя войнами (1919-1945)»⁶. Насколько уместно это сравнение, я попытаюсь обосновать во второй части своей работы, а сначала хочу обратиться к методу, который П. Муратов использует в своём труде.

Историки искусства, говоря о П. Муратове, называют его продолжателем традиций таких британских авторов как У. Патер, В. Ли, Дж. Саймондс. Критический эссеизм связан с именами каждого из них, но именно У. Патер в своей работе о Ренессансе наиболее полно отразил принципы подобной методики. В. Головин в своей статье об этом историке искусства указывает, что особенности жанра эссе хорошо видны на примере «Опытов» Мишеля Монтеня, ставшего «родоначальником жанра эссе в литературе». К ним относятся «фрагментарность построения текста, лёгкость перехода от одной темы к другой, выдвижение на первый план не развёрнутого повествования, а самого суждения автора, свободное и изящное привлечение наблюдений, описаний, примеров для подтверждения высказанной мысли и, наконец, легко воспринимаемый читателем и безупречный в литературном отношении стиль»⁷. Сам Уолтер Патер «первый шаг эстетической критики к тому, чтобы видеть предмет таким, каков он в действительности» видит в восприятии «своего собственного впечатления таковым, каково оно есть»⁸. По мнению историка, для этого исследователю необходимо поставить перед собой следующие вопросы: «... что же означает для меня такая-то песня или картина, тот или иной пленительный образ книги или жизни? Как он действует на меня? Даёт ли он мне наслаждение, и, если да, то каков

⁶ Шлёгель К. Берлин, Восточный вокзал. Русская эмиграция в Германии между двумя войнами (1919-1945). М., 2004.

⁷ Головин В. Об Уолтере Патере, его творческом методе и книге «Ренессанс» // Патер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М., 2006. С. 318.

⁸ Патер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М., 2006. С. 10.

род или степень этого наслаждения? Как изменяется моя натура в его присутствии или под его влиянием?»⁹. Исследователь Д. Рицци в своей статье так суммирует итоги подобных размышлений историка: «Эта формула – своего рода *Kulturgeschichte*, в которой сплавлены искусство, история, литература, путевые впечатления, переводы, критические эссе, художественные наброски. В *Очерках и заметках об Италии* Саймондса содержится настоящая краткая монография о Полициано с переводом многих его сочинений; параллельно с этим Саймондс публикует перевод *Жизни* Бенвенуто Челлини и сонетов Микеланджело и Кампанеллы. Упомянем ещё Вернон Ли, которая свободно перемежает свои эссе о комедии масок и об итальянской музыкальной жизни XVIII века с пьесами и новеллами, действие которых происходит во времена Ренессанса. Причём речь идёт не просто об эклектизме, но о выраженной концепции литературного творчества, где анализ и синтез (собственное творчество) объединяются в единой духовной деятельности, где стираются границы между эссе и сюжетным произведением, между исследованием культуры и созданием собственных текстов на языке этой культуры»¹⁰.

На этом фоне интересно отметить, что российский историк искусства Ф.И. Буслаев задачи эстетической критики видел несколько иначе. «...первая задача современной эстетической критики – это точная проверка, в какой степени правдиво художник передаёт то, что дают ему природа и жизнь. <...>... художественное произведение должно с фотографической реальностью воссоздавать современный быт и с возможною точностью лица и события исторические, во всей их тогдашней обстановке, с соблюдением исторического костюма»¹¹. Конечно, нужно учитывать, что Ф.И. Буслаев пишет о самом процессе творения, а У. Патер – о его восприятии, но всё же это

⁹ Там же.

¹⁰ Рицци Д. Литературный и художественный контекст в «итальянских» новеллах П. Муратова // 'Вторая проза'. Русская проза 20-х – 30-х годов XX века. Составители В. Вестстейн, Д. Рицци, Т.В. Цивьян. Тренто, 1995. С. 186-187.

¹¹ Буслаев Ф.И. Задачи эстетической критики // Буслаев Ф.И. Мои досуги. Ч. 1. М., 1886. С. 513.

показательно. Можно сказать, что Буслаев ставит художника в некоторые рамки, которые несколько стесняют его индивидуальное восприятие действительности. Патер, а вслед за ним и П. Муратов, в этом плане более свободны – они движутся за своей мыслью, за своим сознанием, которое позволяет им за гранью реального увидеть историю, увидеть ушедшее, то, чего в действительности может уже не быть. «Золотой серединой» между подходами Патера и Буслаева представляется подход Я. Буркхардта, который А.Е. Махов формулирует так: «Получается, что методология историка лишь отражает правильно увиденную и понятную данность истории, внутри которой историк и находится вместе со своей методологией; историк прослеживает первоначальное накопление современного в итальянском Ренессансе не потому, что ему угодно видеть в современности конец истории или землю обетованную исторического прогресса, но только потому, что сами итальянцы Ренессанса сумели *придумать* (выделено в тексте – М.М.) современность, отличную от всей прежней истории, и навязать нам это *изобретение* (выделено в тексте – М.М.) как исторически неизбежную данность, внутри которой – внутри этой современности – находится и наш историк»¹².

Интересно в этой связи сказать о книгах Я. Буркхардта¹³ и Дж. Саймондса¹⁴. Книга первого, безусловно, не утратила своего историографического значения, ибо во многом предвосхитила подходы к истории, получившие своё дальнейшее развитие в XX веке. Так, он изучает повседневную жизнь, праздники, людские нравы, не забывая при этом о роли государства (которое он считает «произведением искусства»), о развитии культуры, о возрождении интереса к античному наследию. Его книга в большей степени, чем труд П. Муратова, выглядит как «историческое исследование» уже хотя бы в силу своей структуры. «Образы Италии», если взглянуть на их содержание, представляют собой скорее исторический путево-

¹² Махов А.Е. Якоб Буркхардт – критик истории и историк «духа» // Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 2001. С. 490.

¹³ Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 2001.

¹⁴ Symonds J.A. Renaissance in Italy: the revival of learning. London, 1877.

дитель, тогда как «Культура Италии в эпоху Возрождения» – это несколько глав, в которых исследуются разные сферы жизни людей (политическую, культурную, общественную и т.д.). Однако важнее, конечно же, посмотреть не на внешнюю оболочку, а на внутреннее наполнение обоих трудов. Если внимательно вчитаться в труд Я. Буркхардта, становится понятно, что он ставил перед собой те задачи, решением которых во многом стали «Образы Италии» П. Муратова. А.Е. Махов так пишет об этом: «Проблема, перед которой ставит нас Буркхардт, – осознание историком (как личностью, смело включающей самую себя в историческую картину в двояком качестве: как результат исторического процесса и как Я, описывающее сам этот процесс) собственной историчности и вытекающие отсюда следствия для историографии»¹⁵. П. Муратов в своей книге также демонстрирует подобный подход. Вот какие размышления вызывает у него, например, Пьенца: «Не обязывают ли эти, по волшебству воздвигнутые и чудом уцелевшие стены к каким-то нестерпимым чувствованиям и неестественным позам, к какому-то выходу из своего «я» и из своего века всякого, кто решился бы провести среди них месяц, неделю!»¹⁶. В Помпеях он размышляет: «Сто лет Помпеи свидетельствуют о том могущественном желании прикоснуться к античному, которое скрывается где-то в душе современного человека»¹⁷. На острове Сицилия он как будто не только прикасается к прошлому, но перемещается туда: «Поездки по Сицилии лишены той лёгкости и простоты дорожных впечатлений, которые отличают современный быт итальянского путешествия. Здесь всегда чувствуешь себя, как в какой-то очень далёкой стране или, может быть, так, как чувствовали себя в Италии путешественники прошлого века»¹⁸.

Все эти примеры свидетельствуют о том, что П. Муратов в своём описании Италии никогда не забывал о том, что исследователь должен находиться в прошлом, чувствовать его,

¹⁵ Махов А.Е. Указ. соч. С. 480.

¹⁶ Муратов П.П. Указ. соч. Т. III. С. 288.

¹⁷ Муратов П. П. Указ. соч. Т. II. С. 149.

¹⁸ Там же. С. 175.

а не просто сухо и без эмоций наблюдать за происходящим. Это роднит его с Я. Буркхардтом, который в своей методологии идёт ещё дальше. Он чувствовал, что в его время история начинает сливаться с современностью, что было обусловлено, в частности, теми задачами, которые перед первой ставила последняя. А.Е. Махов пишет об этом так: «... начинается другая история – «история современности», т.е. история такого индивидуального сознания, которое настолько спонтанно, прихотливо и непредсказуемо, что никакой исторический закон и никакая традиция уже не несут за этого индивида ответственности, и научность (историческая научность) вынуждена прекратить своё существование, уступив место единственно возможно точке отсчёта – «нам». Ибо мы и суть такие вот индивидуумы, прекращающие по своей прихотливой воле закон и традицию, научность и историю»¹⁹.

Возможно, П. Муратов и был одним из таких «индивидов». Л. Ленчек вкратце так характеризует метод П. Муратова: повествование «свободно переходит от воспоминаний к истории, путевым заметкам, биографии, формальному анализу, полемике»²⁰. Этим он отличается от Дж. Саймондса, который также нам может показаться более «академичным». Свою книгу о Ренессансе в Италии он начинает с постулата о том, что в Италии, лишённой в то время единого государства, единой «итальянской нации», развился особый тип индивидуальной личности, что и стало тем стимулом, который привёл к такому мощному развитию культуры, искусства, гуманизма²¹. Отталкиваясь от этой идеи, историк начинает размышлять о Ренессансе. Его книга внешне имеет гораздо более тривиальную структуру, чем труд того же Я. Буркхардта: главы поделены на «периоды гуманизма» (от первого до четвёртого), последняя из них посвящена латинской поэзии. Но это не должно сбивать с толку. Повествование в книге Дж. Саймондса можно сравнить с причудливым узором: начинаясь от одной

¹⁹ *Махов А.Е.* Указ. соч. С. 487.

²⁰ *Lencek L. M.* The Venetian Mirror: Pavel Pavlovich Muratov's «Образы Италии» (1924) and the Literature of Art // Знание. Понимание. Умение. 2015, №1. С. 347.

²¹ *Symonds J. A.* Op. cit. P. 4.

мысли, оно расходится многими ответвлениями, как побеги, из которых вырастает единое дерево. Это позволяет автору охватить все сферы жизни Италии в эпоху Ренессанса, начиная от политической борьбы и заканчивая развитием университетов и изящных искусств. Поэтому по методологии он близок к Я. Буркхардту, а книга его напоминает «Образы Италии», несмотря на то, что последняя выглядит как путеводитель, а «Ренессанс в Италии» – как «академический труд».

Метод художественно-критического эссеизма получил своё развитие и в XX веке, открывая всё новые грани своих возможностей. Особенное место он занимал в творчестве немецкого историка культуры В. Беньямина. Как пишет А. Белобратов, «Вальтер Беньямин основательно усваивает эссеистическую манеру мышления и «критики»: его работы о литературе – это постоянное «кружение» вокруг исследуемого предмета, приближение к нему с многих сторон и новое отступление, без попытки сказать «последнее слово», сформулировать итоговое суждение. Беньямин оберегает предмет своих рефлексий от «убывания в понятие», сохраняя пространство его, предмета, природно-исторической цельности»²². В. Беньямин, как и П. Муратов, тоже будто бы «прогуливался» по прошлому, как прогуливаются по городу: «Вглядывающийся» в предметы мыслитель невероятно успешным образом сосуществует в работах Беньямина с «фланёром», рассеянно-безразличный взгляд которого скользит по наполняющим улицы и пассажи мегаполисов, стёртым толчеей лицам и размытым фигурам, вдруг останавливаясь и погружаясь в них, придавая им обличье и отчётливые контуры, встраивая их в перспективу большого города и большого исторического и культурного времени. По Беньямину: «Плохо ориентироваться в городе – вещь нетрудная. А вот заблудиться в нём так, как в тёмном лесу, – для этого нужен большой навык»²³. П. Муратов, кажется, в начале своего путешествия тоже готов заблудиться, потерять всякую связь с прежним собой: «Для нас, северных людей, вступающих в Италию через золотые ворота Ве-

²² Белобратов А. Предисловие // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб, 2004. С. 11.

²³ Там же, с. 12.

неции, воды лагуны становятся в самом деле лете́йскими водами. В часы, проведённые у старых картин, украшающих венецианские церкви, или в скользящей гондоле, или в блужданиях по немым переулкам, или даже среди приливов и отливов говорливой толпы на площади Марка, мы пьём лёгкое сладостное вино забвения. Всё, что осталось позади, вся прежняя жизнь становится лёгкой ношей. Всё пережитое обращается в дым, и остаётся лишь немного пепла, так немного, что он умещается в ладанку, спрятанную на груди у странника. Его ожидает Италия, – Италия, так близко, за этим пространством лагуны!»²⁴. Ему действительно удалось достичь того, чего добивался В. Беньямин: «...надо отказаться от привычных ориентиров, от клише знания, от познания как узнавания знакомого, устоявшегося, застывшего – в этом случае читатель проходит по «городу», не замечая ничего, кроме «своей» дороги, – если же открыться опыту постижения «леса» с его тайным и тёмным планом расположения, с его хаотической и одновременно по-особому упорядоченной структурой, с его внешней «беззаконностью» и внутренними закономерностями, то путь лежит к новому опыту, ведёт к тем сферам «чистого» познания, «чистого» языка, которые недоступны в практическом «постижении» их, однако открываются некоему особому способу познания-ощущения»²⁵.

Таким образом, уже сам метод – вкупе с его видением Италии и её искусства – диктует П. Муратову особое восприятие пространства, которое и есть тот мостик, связывающий его с более поздними достижениями зарубежной историографии, в частности, с работами немецкого историка К. Шлёгеля. Можно процитировать слова, сказанные о последнем, и понять, что они во многом применимы и к П. Муратову: «В центре его исследовательской оптики скорее пространство как таковое, пространство как культурный текст. Оно воспринимается автором не как пассивная пустота, а как активный фактор и свидетель исторического процесса. И оно же, пространство, «архивирует» этот процесс, запечатлевает исторические свидетельства в бесконечном количестве следов и символов. Но здесь необходимо

²⁴ Муратов П. Указ. соч. Т. I. С. 35.

²⁵ Белобратов А. Указ. соч. С. 12-13.

дважды отмежеваться от того, чем Карл Шлэгель не занимается. Менее всего было бы уместно считать его представителем такой почтенной дисциплины, как историческая география. Нет, при всём доскональном знании географии Шлэгель интерпретирует пространство не как географ. А также не в духе традиций классического Просвещения, открытием которого было влияние климата и природы на нравы и экономику. Для Шлэгеля пространство прежде всего носитель определённых шифров»²⁶. Иллюстрацией к этой цитате вполне могут служить такие слова П. Муратова: «Во всякой другой стране руины Нинфы были бы лишь памятником прошлого, интересным для историков и археологов. Природа Лациума сделала из них настоящее чудо. Стёртые фрески церквей, угасшие лики святых и ангелов приобрели какое-то особое значение от убирающих их трав и цветов. Темно-зелёный плющ придавал романтическое очарование готическим окнам и византийским апсидам. Первобытная мощь, растительная сила древней латинской земли нигде не ощущается так явно, как здесь. День за днём и пядь за пядью она берёт в свой вечный плен брошенное дело рук человеческих. В самом безмолвии, которое царит над развалинами Нинфы, чудится огромное напряжение этой поглотительной работы, недоступно-медленной для нашего сознания. Рост трав и ход времени боится здесь услышать человеческое ухо, и, может быть, не призрак былых жителей Нинфы, но та присутствующая тут тайна природы вызывает жуткое чувство в душе путешественника»²⁷. В соединении природы и архитектурном памятнике П. Муратов как бы читает историю, проникает мысленно в прошлое, раздвигая границы пространства.

Важно также помнить, что пространство для каждого, то есть для историка тоже, является чем-то своим, особенным, не похожим на то, как может видеть то же пространство другой человек. «Пространство – понятие субъективное. Оно зависит, с одной стороны, от коллективных представлений, которые содержатся в культуре... а с другой – от содержания личного

²⁶ Лисюткина Л. Предисловие // Шлэгель К. Берлин, Восточный вокзал. Русская эмиграция в Германии между двумя войнами (1919-1945). М., 2004. С. 9.

²⁷ Муратов П.П. Указ. соч. Т. II. С. 122.

опыта, от угла зрения на пространство, от того, какие точки пространства освоил субъект, что он наблюдал сам, что узнал из разнообразных источников информации, с каких критических и аналитических позиций он всё это переработал и освоил. Личный горизонт пространства и опыт его освоения индивидуальны, они по-разному структурируют внутреннее восприятие одного и того же пространства у разных людей. Как правило, мы мало задумываемся над тем, как сложился у нас внутренний образ пространства, и считаем его чем-то абсолютно объективным и вечным, не замечая работы культурных механизмов и воздействия личного опыта»²⁸.

Интересно поэтому сравнить, как воспринимали и изображали в своих трудах «пространство» Италии Вернон Ли²⁹ и П. Муратов. Для Вернон Ли пространство также было чем-то более важным, чем просто географическим объектом: «У некоторых из нас места и местности... становятся предметом горячего и чрезвычайно интимного чувства. Совершенно независимо от их обитателей и от их писанной истории они действуют на нас, как живые существа, и мы вступаем с ними в самую глубокую и удовлетворяющую нас дружбу»³⁰.

В предисловии к первому изданию своей книги П. Муратов писал: «Прошлое Италии представляет главную тему этой книги. В нём больше жизни, настоящей вечной жизни, чем в итальянской современности. <...>... душа этого народа полнее и вернее выражена в его старом искусстве, в судьбе его исторических героев и в его религиозной древней связи с картинами окружающей природы»³¹. С одной стороны, в этой установке есть некоторая опасность. Человек в целом, историк в частности не может порвать все связи с настоящим. Именно настоящее диктует историку его интересы, именно в настоящем он складывается как личность, что в конечном итоге не может не влиять на его научную деятельность. Поэтому он не может игнорировать

²⁸ Лисюткина Л. Указ. соч. С. 12-13.

²⁹ Настоящее имя – Вайолет Паже.

³⁰ Ли В. Ли В. Италия. Избранные страницы. Genius Loci. – Очарование леса. – Дух Рима. – Лимбо. – Laurus nobilis. – Две новеллы. М., 1914. С. 15-16.

³¹ Муратов П.П. Указ. соч. Том I. С. 7.

современность, в которой находится объект его изучения, хоть главной его темой и остаются события прошлого. С другой стороны, подобный метод абстрагирования от действительности приносит свои плоды, когда историк находится в поиске некоторой культурной реальности, которая была прежде заключена в изучаемом им пространстве. Как указывает Л. Ленчек, Муратова Ренессанс привлекает как некий образец социального порядка, противоположного настоящей действительности³². Этим, возможно, и объясняется его стремление видеть в итальянских городах лишь призраки былых времён, лишь бледные тени самих себя, какими они были в XVI, XVII, XVIII веках... «Нынешняя Венеция – только призрак былой жизни, и вечный праздник на Пьяцце – только пир чужих людей на покинутом хозяевами месте. Прежняя Венеция жива лишь в дошедших до нас произведениях её художников»³³. С одной стороны, это замечание кажется констатацией того, что и так очевидно. Сейчас, в XXI веке, мы с трудом обнаружим в современной Москве Москву начала XIX-го столетия, а современный Лондон – это совсем другой город, если сравнивать его с Лондоном до Великого пожара 1666 года. С другой стороны, и Венеция XVIII века, и Лондон века XVII-го никуда не ушли – они постоянно пребывают в культурной памяти людей, и когда последние их наблюдают, в своём сознании они воссоздают картины прошлого, которые «поставляет» им их же культурный опыт. Таким образом, историческое пространство в сознании людей множится, приобретая огромное количество пластов и ответвлений. П. Муратов, начиная свой рассказ о Венеции, гуляет по центру современного ему города, но вдруг останавливается «на каком-нибудь мостике через узкий канал»³⁴, и, забывшись, подсознательно перемещается уже в совершенно другую Венецию. Теперь он уже вовсе не в начале прошлого столетия – он оказался в пространстве художественных полотен Джованни Беллини, Карпаччо, Тинторетто. При этом историк не позволяет себе полного «ментального» погружения в прошлое, он старается держать связь с настоящим. В прошлое он заглядывает как в некий магический кри-

³² *Lencek L. M. Op. cit. P. 347.*

³³ *Муратов П.П. Указ. соч. Т. I. С. 25.*

³⁴ *Муратов П.П. Указ. соч. Т. I. С. 20.*

сталл, подёрнутый дымкой тумана: «Во всяком воспоминании есть благодарность, есть убаюкивающее очарование. Прошлое одевается убором, сотканным из тончайшей душевной пряжи. Оно является воображению в особой игре света и тени, после которой слишком будничным и скучным кажется изучение его при дневном свете книжной истории»³⁵.

В своём восприятии прошлого П. Муратов не был одинок. Например, Пиза – умерший город как для него, так и для В. Ли. «Смерть» эта представляется им по-разному. Для В. Ли это прежде всего постепенный процесс, занявший не одно столетие: «...исторически и топографически она вынесла миллион изменений; её прошлое смыто или покрыто илом приливавших и отливавших волн Средиземья. Только собор и его старые стены стоят на берегу; всякого же рода жизнь убывала с каждым проходившим столетием, пока город не сделался местом тихой смерти для чахоточных и местом остановки для путешественников, направляющихся в менее глубоко уснувшие города»³⁶. П. Муратов воспринимает смерть Пизы как уже свершившийся факт. Он наблюдает город, мёртвый в настоящем, но его подсознание воскрешает в его памяти то время, когда город был живым. «Исторически Пиза умерла давно; путешественник... узнаёт это сразу по особенной тишине на улицах, по закрытым ставням домов, по тому, как грустно спускается здесь осенний вечер... Но захудалым городом Пиза никогда не была. Провинциального в ней и до сих пор мало, и слишком многое она сохранила от своего былого великолепия <...> Никакие исторические унижения не могли отнять у Пизы гордой и плавной дуги, которой Арно проходит в её стенах»³⁷. Неудивительно, что оба автора уделяют особое внимание описанию кладбища Кампо-Санто. Однако в его описании они немного по-разному расставляют акценты. В. Ли важно подчеркнуть, что там «покоятся всякого рода современные существа» (то есть знаменитые деятели XVIII века, а также те, кто умер в Пизе от чахотки). Этот факт «смягчает это место, отнимает его немного от прошлого,

³⁵ Там же, с. 52.

³⁶ Ли В. Указ. соч. С. 74.

³⁷ Муратов П.П. Указ. соч. Том I. С. 233.

которое так давно перестало жить, что подобно людям, написанным на стенах и изваянным на саркофагах, оно, кажется, едва даже прошло сквозь горечь и торжественность смерти»³⁸. П. Муратов, который много внимания уделяет росписям на стенах Кампосанто, не вдаётся в подробности того, кто там был похоронен. Для него это не представляет интереса, ибо он мыслит более широко: «На этом кладбище покоится сама историческая судьба Пизы»³⁹. Начиная своё повествование об этом городе с констатации факта его смерти, он заканчивает его визитом на кладбище, на котором будто бы упокоилось целое культурное наследие, который когда-то представляла собой Пиза. Подобное же ощущение оставила у него после себя Феррара: «Феррара – один из умерших городов Италии, как Пиза, Равенна, Венеция. Но Равенна умерла уже слишком давно, её мавзолеи окружены теперь суетой провинциального зажиточного городка. Пиза и Венеция живут полужизнью вокруг своих прославленных памятников, превращаясь в города-музеи. Ни один из этих городов не представляет в такой полноте, как Феррара, благородного зрелища естественного умирания вещей, в которых некогда воплощались человеческие верования, страсти и способности. Феррара умолкла, и молчание нигде не является таким торжественным знаменем смерти, как в этом городе, где столько поэтов слагали свои песни»⁴⁰.

Нельзя, однако, думать, что всё путешествие П. Муратова – это одна большая экскурсия по кладбищу. Вот что он пишет о Флоренции: «Влажное дыхание такого деревенского вечера способно надолго освежить сухость, возникшую от слишком прилежного общения с «пылью веков» в музеях и галереях. Флоренция жива, и её душа ещё не вся в её картинах и дворцах, она говорит с каждым на языке простом и понятном, как язык родины. И для русского путешественника, может быть, особенно дорого, что здесь всегда чувствуется близость деревни»⁴¹. И общее впечатление от Италии – это именно её жизнь, её вечный дух, который никогда никто не сможет загнать ни в один

³⁸ Ли В. Указ. соч. С. 79.

³⁹ Муратов П.П. Указ. соч. Том I. С. 238.

⁴⁰ Муратов П.П. Указ. соч. Т. I. С. 110.

⁴¹ Там же, с. 153.

музей мира: «Ценой неизбежных ломок и перемен нынешняя Италия приобретает своё право жить настоящим. Ощущение её вечной жизненной стихии – вот то, что составляет истинный смысл итальянского путешествия. Венеция и Рим – не музеи и не театральные декорации, не кладбища эпох и не архивы человечества. Латинская столица ждёт новых вселенских предназначений; лагунный город не перестаёт отправлять корабли всюду, где однажды поднял в знак владычества лапу мраморный лев Сан Марко»⁴².

Ни один исследователь, взявшийся писать об истории или искусстве Италии, не может обойти стороной Рим. Конечно, это является само собой разумеющимся, ведь Рим – это столица, а столицу проигнорировать невозможно, будь она Москвой, Лондоном, Варшавой, Парижем или Мадридом. Однако не этот статус делает Рим, как и все другие перечисленные города, незаменимыми для истории стран, которые они «возглавляют». Гораздо важнее та культурно-историческая, «психологическая» роль, которую каждая столица играет в своей стране и за её пределами.

Поэтому П. Муратов называет первую главу своего повествования о Риме «Чувство Рима». Охарактеризовать его словами невозможно: «Оно с трудом поддаётся определению, потому что оно слагается из повседневных и часто мимолётных впечатлений жизни в Риме. Оно растёт здесь с каждым новым утром, с каждым новым шагом, пройденным по римским улицам или окрестностям. Путешественник вдыхает его вместе с божественным, лёгким и солнечным воздухом Рима»⁴³. Исходя из этого описания, можно понять, что «чувство Рима» нельзя приобрести, изучая его историю по книгам, или, с высоты нашего времени, по фильмам или телепередачам. Рим можно прочувствовать, лишь приехав туда. Пространство и культура лучше всего воспринимаются именно «на месте». С другой стороны, это восприятие у каждого может быть разным, зависеть от его прежнего культурно-исторического опыта, от его возраста и воспитания. В. Ли так пишет об этом: «Я росла в Риме с двенадцати лет до семнадцати, но не возвращалась туда после того долгие

⁴² Муратов П.П. Указ. соч. Т. III. С. 428.

⁴³ Муратов П.П. Указ. соч. Том II. С. 9.

годы. Он открылся для меня снова, хотя я и знала его уже со всех сторон и во всех подробностях – открылся, так сказать, смысл его моим чувствам и мыслям. Отсюда во всех моих впечатлениях – смесь привычки и удивления. <...> Я не могу поставить Рим в фокус одной определённой перспективы или увидеть его окрашенным одним каким-нибудь настроением. Всё, случившееся там с моей маленькой особой, не оставило никакого следа в написанном здесь. Я встретила вновь в Риме самый Рим»⁴⁴.

Особенностями историко-культурного воспитания объясняется разделение на главы, которое избирает П. Муратов в своём повествовании о Риме. От античного Рима – к Риму христианскому, а затем – искусству Возрождения и барокко. Само по себе это деление ни о чём не говорит – важно то наполнение, которое составляет содержание каждой из глав. Рим античный – это не только Рим, это также и Греция, без которой он сам по себе уже ничего не значит. Так, пространство опять расширяется, выходит за пределы нынешней итальянской столицы, а римское искусство перестаёт быть лишь собранием предметов, томящихся в залах Ватиканского музея, где «бесконечные ряды белых изваяний, симметрично установленных вдоль стен, внушают чувство потерянности, почти отчаяния от невозможности разобраться во всём этом племени статуй и бюстов – что-нибудь выделить из него, что-нибудь полюбить»⁴⁵. Музейное пространство для П.П. Муратова – это в некотором роде «мёртвое» пространство, ибо сами по себе предметы, выставленные отдельно друг от друга, ничего нам не могут рассказать, ничего не дадут почувствовать. «Для античной скульптуры музей ещё более губителен, чем картинная галерея для живописи Возрождения. Древнее искусство теснее было соединено с жизнью, и древняя жизнь гораздо ближе к природе, чем наша»⁴⁶. С ним солидарна В. Ли: «Понимать искусство, значит жить согласно тем душевным настроениям, которые оно предписывает. И вот, эти переходы из одной музейной комнаты в другую, это старание заставить себя проникнуться разными искусствами мешают образоваться како-

⁴⁴ Ли В. Указ. соч. С. 145-146.

⁴⁵ Муратов П.П. Указ. соч. Т. II. С. 24.

⁴⁶ Там же. С. 28.

му-либо определённого состоянию души и вызывают то, что является наиболее враждебным всякому душевному покою, всякому единству бытия: сравнение, анализ, классификацию. Вы можете совершенно точно знать разницу между Джотто и Симоне Мартини, между каким-нибудь феррарцем и венецианцем, между Праксителем и Скопасом, и притом, однако, вовсе не понимать значения, какое все они могут иметь для нашей жизни и вовсе не сознавать изменений, которые они могут произвести в нашей душе. И в этом-то, я боюсь, и заключается часто причина того, что исследователи искусства и археологи, по тайному подозрению невежд и добрых филистёров, слишком мало выигрывают от своей близости к искусству»⁴⁷.

Что касается христианского Рима. П. Муратов сожалеет о том, как мало времени путешественник уделяет истории первых веков христианства: «Рим первых христиан кажется ему далёким и бледным призраком, рядом со всё ещё грандиозными развалинами языческого Рима и недавними подвигами Возрождения»⁴⁸. Культура «первоначального» христианства вобрала в себя множество художественных черт, которые позволяют воспринимать её даже не как наследие, а как часть античности: «Голубиная кротость, выраженная в лаконизме встречающихся в катакомбах эпитафий, и улыбка, скользкая в символических знаках, не были порождены христианством, но только освобождены им и направлены к цели. *Anima naturaliter christiana*⁴⁹ – это строй душевных сил и способностей, из которых каждая прочно коренилась в старом язычестве. Без такой связи символика живописи в катакомбах стала бы сухим и безароматным переводом догматов на чужой язык»⁵⁰. Таким образом, П. Муратов постоянно обращает внимание на то, что искусство и его воплощения нельзя рассматривать вне исторического контекста, вне связи с прошлым, вне того культурного пространства, в котором они были созданы и пребывали. Как писал Ф.И. Буслаев: «Искусство всегда состояло

⁴⁷ Ли В. Указ. соч. С. 282-283.

⁴⁸ Там же. С. 35.

⁴⁹ «Душа христианская по природе» - понятие, которое П. Муратов почерпнул у У. Патера.

⁵⁰ Муратов П.П. Указ. соч. Т. II. С. 39.

в теснейшей связи с литературой. Символизм первых веков христианства отразился в символике катакомбной живописи и скульптуры на саркофагах»⁵¹.

Об этом же пишет В. Ли, когда говорит о своём пребывании в церкви Санта-Мария-ин-Арачели: «Я нахожу, что удовольствие, которое мне доставляют церкви, проистекает главным образом из того, что церкви – это самые обитаемые места в мире, места обжитые поколениями и поколениями, причём каждое приносило сюда нечто своё, великое или малое, соответственно своим чувствам – иногда вещи, только похищенные у предшествующих поколений... каждое поколение приносит сюда что-то, прилепляет что-то, не обращая внимания на существующее уже накопление»⁵².

Интересно, что для В. Ли большое значение имеет также география пространства. Не только памятники архитектуры создают его особый колорит, но также и озёра, реки, море... Так, для неё это особенно показательно в Мантуе: «Но что ведёт больше всего к пониманию Мантуи, это странное соединение двух вещей, фантастический дуэт дворца и озера»⁵³. П. Муратов, путешествуя вдоль Адриатики, также видит там переплетение морского и сухопутного пространства: «Здесь море вообще всё. По другую сторону порта, также на выступе берега, расположился городской сад, состоящий из нескольких широких и низких, усыпанных гравием аллей. Есть что-то более морское, нежели сухопутное, и в этом саду – в его очень низкой растительности, в его крайней чистоте, напоминающей чистоту палубы, в отсутствии тени и, главное, конечно, в том сильном запахе солёной волны, который торжествует здесь вполне над запахом листвы и земли»⁵⁴. Когда В. Ли говорит о горах, то вообще прибегает к олицетворению: «Ибо дорогие и милые для меня Апеннины привели меня к тому сознанию, что горы всегда делают что-то и очень часто делают что-то для нас. Они никогда не остаются без движения. Даже, когда мы не заставляем их раздвигаться и сдвигаться, переходя с одного места на другое, их вершины по-

⁵¹ Буслаев Ф.И. Указ. соч. С. 513.

⁵² Ли В. Указ. соч. С. 149-150.

⁵³ Там же. С. 48.

⁵⁴ Муратов П.П. Указ. соч. Т. II. С. 201.

дымаются, их стены и скалы поворачиваются, как ворота на петлях, нижние их отроги незаметно сливаются с долинами; даже когда они не открывают нам своей великолепной топографической драмы, они никогда не остаются без движения – даже если мы сами стоим неподвижно»⁵⁵.

Необходимо также отметить, что описание пространства невозможно без описания жизни людей, которые его создавали. П. Муратов много пишет об итальянских художниках, посвящая им и их творчеству значительную часть своих «Образов Италии». Представляется, однако, особенно интересным сравнить его портрет известного авантюриста XVIII века Дж. Казановы с портретом известного аристократа Гарри Кесслера, который в своей книге о Берлине даёт К. Шлёгелю. Эти фигуры с хронологической точки зрения разделяют полтора века, но их значение в том пространстве, в котором они когда-то жили, было очень сходным. Вот что П. Муратов пишет о Казанове: «Его изумительная память бережно хранит всё: имена людей, названия гостиниц, меню обеда, цвет камзола, число проигранных монет, слова женщины, занимавшей его два дня. Всё это ещё раз оживает в его мемуарах удивительно точными, осязаемыми образами. <...> Жизнь XVIII века изображена в мемуарах Казановы с единственной в своём роде яркостью и полнотой. Один немецкий учёный сказал, что если бы исчезли все документы и все книги того времени и осталась только книга Казановы, то этого было бы достаточно, чтобы понять неизбежность революции. При всём том, сам Казанова не был типичным человеком XVIII века. Казанова одевался, обедал, шутил и даже писал по-французски, но в глубине души он оставался настоящим итальянцем; он ничем не напоминает души XVIII века – суховаты, положительные французские души»⁵⁶. К. Шлёгелю дневник своего героя, Г. Кесслера, называет «путеводителем по Берлину 20-х гг.», объясняя это тем, что жизнь графа охватывала собой почти все сферы этого пространства: «Кесслер был открыт для всего, никому себя не отдавая. Он везде был свой, но в то же время из-за своей гомосексуальности везде оставался изгоем. Он принадлежал к разным сферам: к миру дипло-

⁵⁵ Ли В. Указ. соч. С. 32-33.

⁵⁶ Муратов П.П. Указ. соч. Т. I. С. 77-78.

матии, культуры и искусства, политики. За день он пересекал миры, которые другие так и не узнавали за всю свою жизнь. Он чувствовал себя в каждой из этих сфер как дома: как соавтор либретто «Кавалера Роз» и как временный посол в Варшаве; как меценат коммунистических художников и писателей и как человек, не прощающий бестактности. Он отдавался делу, но не до такой степени, чтобы попасть от него в зависимость. Он мог себе позволить близость на расстоянии. Кесслер живёт чувствами, но в то же время его дневник регистрирует постоянную рефлексию. По рождению, происхождению и образованию Кесслер принадлежал к трём культурам – британской, французской и немецкой, говорил на трёх языках и по этой причине чувствовал себя как дома в Европе в целом»⁵⁷. Как дома чувствовал себя везде и Дж. Казанова. Поэтому его мемуары, как и дневник Г. Кесслера, эта та нить, которая связывает нас с прошлым, через которую мы можем проникнуть в то, прежнее пространство, которого реально уже нет: «Эту жизнь и судьбу мы переживаем со всем цветом и всей звучностью, вложенными в рассказ старого авантюриста. Во всех его приключениях нет ничего необыкновенного, кроме необыкновенности питавшего его внутренне-го жара. По существу же всё просто и человечно у Казановы, всё лежит в кругу наших мыслей и чувств. И в истории его жизни мы часто узнаём страницы своей истории, вечной истории человеческой жизни»⁵⁸.

Порой восприятие человеком пространства сливается с какими-то культурными или историческими символами, явлениями, которые сами по себе могут уже прекратить существовать, но память о которых всё равно жива и влияет на сознание человека. Так, для П. Муратова Флоренция неотделима от Данте и его «Божественной комедии»: «Есть общее в том, как воспринимается Флоренция, с впечатлением от чтения “Божественной комедии”. В обеих та же стройность – стройность великолепного дерева, – та же отчётливость и завершённость, та же гениальная лёгкость в великом. Камни Флоренции, так кажется, легче, чем камни, из которых сложены другие города. Происхождение и природа слов Данте кажутся иными, чем

⁵⁷ Шлэгель К. Указ. соч. С. 105-106.

⁵⁸ Муратов П.П. Указ. соч. Т. I. С. 92.

происхождение и природа обыкновенных человеческих слов. В самом коричневом цвете здешних дворцов есть высшее благородство, – плащ такого цвета был бы уместен на плечах короля, скрывшего свою судьбу под судьбой странника. И подобно тому, как бесконечную нежность внушают эпизоды, включённые в суровую повесть Данте, так трепетную прелесть приобретают иные минуты, скользнувшие в строгом и простом течении флорентийской жизни»⁵⁹. В. Ли, путешествующая во второй половине XIX века, не может избавиться от воспоминаний своей матери о том, как та проводила своё время в Италии: «Я вспоминаю, что моя мать, которая так долго жила в Италии, любила рассказывать о месяцах, проведённых в Генуе ровно пятьдесят лет тому назад, как о чём-то безусловно исключительном, о какой-то фантастической сказке: о колоссальных дворцах, об узких, узких улицах, о расписанных красным и зелёным высоким как башни домах, о букетах сильно пахнущих цветов, которые здесь вешают над входными дверями, и об осликах, карабкающихся по каменистым горам, нагруженных корзинами с ягодами. <...> Железные дороги сразу положили конец всему этому; переезд стал слишком быстр, и слишком многое стало проноситься мимо ночью; кроме того, чувство трудности путешествия и благополучного его окончания, разница между подъёмом и спуском с гор, всё это сильно сгладилось. Однако, если кто-нибудь ещё способен любить такие вещи, они и теперь ещё могут заставить биться сердце»⁶⁰. Такие новации изменяют наше представление о пространстве, делают его несколько иным по сравнению с тем, что было когда-то.

Иногда современность и прошлое накладываются друг на друга, что создаёт обманчивые впечатления, будто бы город находится одновременно в двух пространствах. Вот что П. Муратов пишет, например, о Равенне: «Прошлое величие её не предстаёт в картинном разрушении, оно погребено глубоко под слоем сменивших одна другую культур. Прошлое здесь как бы укрылось от будничного света городских улиц в полумрак мавзолея. Вокруг мавзолея течёт обычная жизнь про-

⁵⁹ Муратов П.П. Указ. соч. Т. I. С. 150.

⁶⁰ Ли В. Указ. соч. С. 55-56.

винциального городка. Нынешняя Равенна едва ли даже действительно мёртвый город, она является центром зажиточной земледельческой области. Тем трагичнее судьба её великих памятников. Окружающее их безличное довольство незначительных и бесхарактерных улиц внушает печальные мысли о всеильном времени живее, чем какие угодно развалины»⁶¹. Невнимательный, сторонний наблюдатель может и не заметить того, что город как бы одновременно и жив, и мёртв. Это доступно только тому, кто может видеть сквозь время и пространства, кто чувствует наложение друг на друга нескольких культур и мировосприятий, кто неравнодушен к ушедшему, к тому, что, как кажется, уже никогда не вернётся.

Путешествие в пространстве и времени – это и есть то, чем занимается историк. Если их можно совмещать, как удалось это П. Муратову, это представляется большой удачей. «На платформах начинаются путешествия в пространстве, которые в то же время являются и «путешествиями в голове», а ими-то и занимается по преимуществу история культуры. В долгой езде, которая заполняет промежуток между отправлением и прибытием, обычная история видит лишь пустое время, но каждый знает по собственному опыту, что в этом «пустом промежутке» накапливается незабываемый и решающий жизненный опыт: переживание замедления и ускорения, встреча с новыми лицами и униформами, с людьми, которых невозможно встретить в бытовой рутине, ежедневно корпя в своём рабочем кресле»⁶². При этом неизбежен уход в субъективизм, которого сейчас так боятся современные историки, на каждом шагу пытающиеся хоть как-нибудь доказать «научность» своей дисциплины. Между тем, история всегда больше будет связана с искусством, с творением, с передачей собственного восприятия другим людям. Слова В. Ли, сказанные об искусстве, вполне можно было бы сказать и об истории: «...всякое искусство выражает данное состояние бытия – эмоции, не непременно человеческие, но вообще жизненные; можно сказать, что оно выражает не то, что мы любим или ненавидим, но скорее к а к (авторская разрядка – М.М.) мы

⁶¹ Муратов П.П. Указ. соч. Т. I. С. 136.

⁶² Шлёгель К. Указ. соч. С. 47.

любим или ненавидим, вообще – к а к (авторская разрядка – М.М.) мы живём. Формы гор, краски, воды и всё прочее данной страны входят в её искусство, не столько как предмет изображения, сколько как сила, влияющая на душевный склад данного художника. Поэтому, хотя музыка и литература никогда в действительности не воспроизводят какую-нибудь страну, тем не менее они могут очень сильно зависеть от её характера»⁶³.

П. Муратов, конечно, был «продуктом» действительности начала XX века, когда писал свои «Образы Италии». Поэтому справедливо описание его художественного стиля, которое даёт Д. Рицци: «Пассеизм, выраженное неприятие современности, ориентация на культурное прошлое – вот бросающиеся в глаза черты муратовской новеллистики, которые могут навести на мысль о том, что перед нами пережиток, если можно так сказать, «декадентского романтизма» в эпоху исторического авангарда. На самом деле в прозе Муратова видится оригинальное преломление той, так хорошо известной нам «тоски по мировой культуре», которая, по недавнему определению М.Л. Гаспарова, «была общей чертой всего модернизма»⁶⁴. Конечно, здесь идёт речь о муратовских новеллах, но сказанное можно применить и к «Образам Италии», особенно в тех моментах, когда П. Муратов пишет об ушедших, или «мёртвых» городах. Однако удивительным образом ему удалось даже не столько провести связь между прошлым и настоящим, сколько оставить след в будущем, ибо он писал о культуре и пространстве, которые являются бессмертными. Поэтому «Образы Италии» продолжают печатать, поэтому в них можно найти параллели с работами, написанными десятилетия спустя. П. Муратов так подводит итог своего путешествия: «Свой опыт, движения своей жизни в жизненной стихии Италии, освобождение новых душевных сил, рождение новых способностей, умножение новых желаний мы называем так много говорящим именем итальянского путешествия. Совершенное во времени и в пространстве, пролегает оно и в недрах нашего существа, в глубинах души вычерчивая свой ослепительный круг. Мы возвраща-

⁶³ Ли В. Указ. соч. С. 290.

⁶⁴ Рицци Д. Указ. соч. С. 181.

емся из Италии с новым мироощущением слиянности начал и концов, единства истории и современности, неразрывности личного и всемирного, правды вечного круговорота вещей, более древней правды, чем скудная идея прогресса...»⁶⁵.

Что же тогда остаётся делать читателю? Многие пишут о том, как сложно читать книгу П. Муратова, что это нужно делать медленно, очень вдумчиво, чтобы всё понять, осознать, пропустить через себя. Конечно, с этой оценкой нельзя не согласиться. Неподготовленный читатель может прийти в растерянность из-за обилия фактов, впечатлений, переживаний, изложенных на страницах «Образов Италии». С другой стороны, а как вообще можно подготовиться к подобному чтению? Скорее просто не нужно теряться, а нужно, черпая из книги, как из источника, создавать свой собственный «итальянский» мир, своё собственное видение, ради чего «Образы Италии» и были написаны. Как писал К. Шлёгель: «Картина, которая в результате возникает перед глазами, это не окончательный образ и не поучительный урок, а целый ряд историй, из которых завязывается узел. Не имеет особого смысла давать рекомендации к чтению. Читатель должен разобраться сам. Замечу лишь, что мне пришлось долго и много думать, чтобы определить, где должна находиться суть исследования и изложения, иными словами, узловые пункты, зонды, туннели. Само собой разумеется, что помимо избранных мною можно назвать ещё многие другие. Но и эта книга не бесконечна»⁶⁶. Не является таковой и книга «Образы Италии». Однако её значение никогда не уменьшится, ибо каждое новое поколение сможет, прогулявшись по её страницам, выйти в совершенно новый мир и сделать совершенно новые открытия.

⁶⁵ Муратов П.П. Указ. соч. Т. III. С. 428.

⁶⁶ Шлёгель К. Указ. соч. С. 30.

*Дарья Колпашникова
Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова,
Исторический факультет*

Роль и значение книги
Павла Муратова «Образы Италии»
для становления и развития
российского искусствознания.
О любовании, любопытстве и любви

(I премия)

Среди множества книг, посвященных Италии, бесчисленного количества трудов, описывающих итальянское искусство и историю разных эпох, огромного числа путеводителей и записок о странствиях, которыми можно было бы замостить дороги, исхоженные их авторами, с достоинством выделяется работа Павла Павловича Муратова. Своим высоким качеством, живой образностью, глубиной анализа впечатлений и основательностью авторского подхода к освоению материала «Образы Италии» по праву заслуживают звания самого лучшего спутника в путешествии по родине Цезаря, Данте, Рафаэля и Гольдони – воображаемом или реальном. Но также «Образы Италии» – великая книга о любви. Любви к познанию и постижению, к людям прошлого и настоящего к миру во всем его восхитительном несовершенстве, суть которого в гармонии и всепобеждающей красоте.

Мы знаем об историке искусства и культуры, писателе, критике, публицисте П.П. Муратове прежде всего благодаря его текстам, написанным уже спустя несколько лет после возвращения⁶⁷ на основе путевых заметок 1908 года об идилли-

⁶⁷ «Образы Италии»: т.1 – 1911, т.2 – 1912, т.3 – 1924.

ческом мире, едином государстве, полном красоты, честной усталости от труда и ходьбы, простой вкусной пищи, залитом необыкновенным светом, находящемся вне времени: одновременно и в современности, и в Античности, и в периоде ликующего Возрождения. Удивительно, как сложилось, что молодой Муратов настолько проникся этим путешествием, этим солнцем Италии и чувством причастности к великой истории, и оно наполнило всю его жизнь новым смыслом. Его изначальные данные – детство в семье врача, обучение в кадетском корпусе, а затем в Институте путей сообщения, требовавшее строгой дисциплины, собранности, умения делать расчеты в уме быстро и точно – не предполагали судьбы знатока искусства. Однако после возвращения из первой поездки в Европу, состоявшейся в 1905-1906 годах, Павел Павлович служил помощником в библиотеке Московского университета, а затем поступил в Румянцевский музей на пост хранителя отдела изящных искусств и классических древностей, выступал в качестве редактора и автора для художественных журналов «Старые годы», «Золотое руно», «Аполлон», неумоимо и много писал. Будучи убежденным западником, он изучал и искал параллели между русской стариной, византийским и западноевропейским искусством. В этот период он и отправился в свое первое путешествие в Италию. Примерно за год он, если не считать бесчисленное множество совсем небольших городков и деревень, посетил Венецию, Верону, Виченцу, Феррару, Болонью, Флоренцию, Прато, Пистойю, Пизу, Лукку, Сан Джиминьяно, Сиену, Орвьето, Ассизи, Перуджу, Парму, Милан, Бергамо, Брешию, Мантую, Неаполь, объездил Сицилию и, конечно же, досконально изучил Рим.

«Образы Италии» стали последней великой работой в жанре «итальянских путешествий», к которым относятся путевые очерки Стендаля⁶⁸ и Гете⁶⁹. Эти книги относились к временам, когда странствия были обязательно размеренными, неспешными. Они предполагали заранее подготовленный

⁶⁸ «Рим, Неаполь и Флоренция» (1818), «Прогулки по Риму» (1828).

⁶⁹ «Итальянское путешествие» (1813-1818).

план, включающий основные города и достопримечательности, заслуживающие обязательного визита – о некоторых из них путешественник мечтал с первых уроков древней истории, и чем обширнее были его познания, тем больше становился их список. В то же время, путешествия требовали значительной легкости характера, готовности изменить маршрут ради посещения менее энциклопедически известных мест, о которых турист мог услышать на постоялом дворе, или же просто увидеть указатель или даже очертания руин вдалеке и загореться желанием познакомиться с памятником лично. Продолжительный вояж в новые места мог оказаться единственным в жизни для направившихся в него, что обуславливало их обязательность и неутомимость в посещении новых красот. Путешественник должен был быть достаточно выносливым и неприхотливым: П.П. Муратов описывал разные способы передвижения, среди которых были, например, крестьянская телега с сеном, запряженная мулом. В случае если путешественник отдавался своему любопытству и следовал ненанесенным на карту маршрутам, ведущим к очередной заброшенной вилле или античному храму, ночь и непогода, да и лихие люди могли застать его в самый неподходящий момент, когда вокруг могло не быть даже бедных сельских домиков, даже случайного встречного – таким образом, от него было нужно изрядное мужество.

Наградой же энтузиасту, отклонявшемуся от основных дорог, чтобы вернуться к ним с новыми впечатлениями, были удивительно глубокие представления о стране, причем не только о ее лучших красотах, но и об укладе ее жизни, тяготах и простых радостях. Долгое путешествие позволяло наблюдать и предаваться размышлениям, которые, в том числе, получали свое отражение в заметках, на основе которых П.П. Муратов составил свои «Образы Италии» – одну из самых жизнеутверждающих книг на свете. Это, возможно, смелое определение, на мой взгляд, вполне соответствует сути его литературного труда. Сама мысль о том, что где-то существуют виды, пробуждающие «чувства близости к высшей, чем земная, красоте»⁷⁰, может укрепить силы и воодушевить на то, чтобы

⁷⁰ Муратов П.П. Образы Италии. М., Арт-Родник, 2008. Т. 1. С. 183 (о виде на Флоренцию от Сан Миниато).

во что бы то ни стало повторить для себя хотя бы небольшую часть блистательного странствия Муратова. Блистательного, но, отметим, не излишне претенциозного: молодой музейный хранитель был готов и к скромным бытовым условиям, и даже при этом его продолжительное путешествие оказалось недорогим, доступным совсем небольшому проценту населения Российской империи.

В наши времена повторение подробно описанного пути Муратова также представляет собой практически неосуществимую задачу, но основной проблемой стал бы даже не потенциальный бюджет, проза жизни, но темпы: теперь сложно представить себе путешествие по одной стране, непрерывно длящееся около года-полутора лет, и то, что Павел Павлович сравнивал с переживанием рассеянной мечты⁷¹, теперь возможно лишь как отрывистое погружение в нее. Быть может, тем ценнее теперь те моменты созерцания, сравнимые по своей тихой светлой радости с впечатлениями исследователей Италии начала XX века.

В то же время, нельзя не отметить, что для отечественного читателя XXI века, в отличие от предыдущих поколений, живших в Советском Союзе (за небольшим исключением), «Образы Италии» являются не только воплощением идеального воображаемого путешествия, неосуществимой мечты, но и того пути, который можно хотя бы частично повторить.

В «Образы Италии» сразу же, ярко и полнокровно, воплотились и отношение к жизни П.П. Муратова, и его творческий метод. Впервые знакомясь с его книгами, вы, возможно, еще ни разу не побывав в Италии, сразу попадаете под очарование потрясающего ритма повествования, мягкого, завораживающе неспешного, обстоятельного, увлеченного и полного любви и любования. Путь в искусстве, начавшийся после судьбоносного путешествия, определившего его дальнейшую жизнь, был непрост. Из идиллической Италии он вернулся в Москву, постепенно закипающую от волнений, включился в нужную непростую работу с ответственными делами, он осваивал новые

⁷¹ «В этой толпе всегда немало людей, только что ступивших на землю Италии и согласно переживающих ту же рассеянную мечту». См. там же, с. 26.

темы, работая неизменно тщательно, кропотливо, глубоко, но тяжкий труд не влиял на живой, вдумчивый, легко льющийся язык его текстов. И потом, после эмиграции, продолжил служить на благо культуры и сохранения традиций его Родины. Много трудясь, он по-прежнему загорался новыми идеями и, по своему обыкновению, глубоко погружаясь во все новые области исследования – будь то русская иконопись, византийское искусство или современная ему история.

П.П. Муратов, изменивший свою специализацию уже после окончания университетского обучения и достигший больших успехов в области искусствознания, ставший выдающимся знатоком, может по праву считаться гениальным дилетантом, сравнимым с теми, что были порождениями науки XVIII-XIX веков. Примечательно, что роман «Эгерия», опубликованный им в 1923 году в Берлине и заслуживающий большей известности, относится как раз к жанру авантюрного романа XVIII столетия – времени, в котором автор чувствовал себя свободно и мог продемонстрировать свои глубокие культурологические познания в воссоздании реалий времени. Кажется, это суховатое, чуть отстраненное повествование о судьбе художника Орло Вендоло можно воспринимать как ответвление «Образов Италии», удачно сочетающее знаточество и фантазию, в равной степени присущие творческому методу Муратова.

В литературе XVIII века, писал он в «Образах...» в разделе «Век маски», посвященном Венеции, он особенно ценил блеск ума, холодную ясную наблюдательность и точность бесстрастной выдумки⁷². Явно ощущается удовольствие от той ловкости, с которой автор, умевший видеть эпоху «вместе с жизнью, с бестелесными призраками ее, придающими всякой вещи того времени аромат живых воспоминаний»⁷³, стилизовал текст, окутывая его дымкой времени и собственных впечатлений. «Стилизация в литературе была его спасением, “декадентству” он открыл Италию. Он был по-своему символист, с его культом вечной женственности, и вместе с тем — ни на кого не похожий среди современников. Символизм свой он носил как атмосферу, как ауру, в которой легко дышалось и ему, и другим

⁷² Там же. С. 40.

⁷³ Там же. С. 38.

около него. Это был не туманный, но прозрачный символизм, не декадентский, а вечный»⁷⁴, – писала много беседовавшая с Муратовым во время его экскурсий по Риму Н.Н. Берберова. Сам персонаж, выдуманный автором, оказался более блеклым и вторичным героем романа, чем до деталей продуманный мир Европы периода сеттеченто. Он не выдерживает той интенсивности и проработанности среды, в которую его погрузил Муратов – то «неистощимое богатство картин»⁷⁵, что автор видел в мемуарах Казановы, он попытался воссоздать в своем романе.

Возвращаясь к проблеме дилетантизма, думается, что личность Павла Павловича Муратова – очень нужный пример и даже урок для современных искусствоведов, так как этот русский писатель и издатель был талантливым дилетантом, гениальной самоучкой, многого достигшим за свою жизнь, но никогда не опускавшимся ни до снобизма, ни до неискренности. Благодаря своему изначальному дилетантизму он был свободен от стереотипов, сформированных классическим искусствоведением, и в некоторых аспектах постижения искусства мог ориентироваться в первую очередь на личные впечатления. В то же время, возможно, именно отсутствие у него академического профильного образования толкало его на постоянное пополнение своих знаний, и обуславливало его бесстрашие в освоении новых тем, которых он ранее не касался. Обстоятельность и некоторая педантичность, присущие ему еще со времен университетского обучения, также отличают его творческий метод.

Но также примечательно другое проявление открытости

П.П. Муратова и отсутствия в нем лицемерия: он непередаваемо искренен в своем безусловном любовании образами Италии. Его текст, к которому правильнее было бы относиться не просто как к заметкам о путешествии, но как к полноценной художественной литературе, созданный в первые десятилетия нового века, но, по сути, на рубеже между эпоха-

⁷⁴ Берберова Н. Н. Курсив мой: Автобиография / Вступ. ст. Е. В. Витковского; Коммент. В. П. Кочеткова, Г. И. Мосешвили. М.: Согласие, 1999. С. 202.

⁷⁵ Муратов П.П. Указ. соч., с. 73.

ми, откровеннее большей части сочинений XIX века и чище литературы XX века.

Возможно, секрет притягательности «Образов Италии» именно в том, что автор, сочетавший широкий кругозор, порой энциклопедические знания, тонкое чувство прекрасного и чувствительность к малейшей градации атмосферы и настроений, делился своими соображениями, ассоциациями и впечатлениями так открыто, а его знания не мешали ему просто и светло наслаждаться доступными и понятными всем радостями, которые дарит итальянская земля – прохладой и зноем, свежестью утренних рынков, спелостью плодов, нагретых солнцем, и, конечно, удивительным светом, меняющим пейзаж в считанные минуты. Для того чтобы ощутить это, необязательно платить за роскошные гостиничные апартаменты или обладать фундаментальным образованием, но надо определенно быть редким жизнелюбом, чтобы без жеманства, достоверно запечатлеть в тексте свои впечатления.

Павел Павлович Муратов во время своего путешествия не делал фотографий, громоздкая техника бы только мешала ему. Все свои впечатления он образно, поистине незабываемо – не только для автора, но и для читателей, которые, быть может, никогда не бывали за пределами родных городов – фиксировал в своих путевых заметках. Он писал, покидая один из городов на своем маршруте: «Мы не увозим с собою <...> богатств <...>, но бесчисленны спиритуальные сокровища, которые мы приобретаем здесь и с которыми ничто не заставило бы нас расстаться»⁷⁶ – самыми ценными сувенирами для него оставались не предметы и не фотокарточки, но впечатления и мысли.

Однако, как кажется, у нас все же есть возможность взглянуть на Италию практически его глазами, причем не на точную фиксацию пейзажей, а на образы страны, которые видел Муратов мельком во время своего путешествия и которые навсегда отпечатывались в его сердце. Дело в том, что примерно в то же самое время, а если брать более широкие временные рамки – в конце XIX-первой четверти XX века, многие отечественные живописцы, скульпторы и архитекторы посещали

⁷⁶ Муратов П.П. Образы Италии. М., Арт-Родник, 2008. Т.3. С. 250 (о прощании с Мантуей).

Италию ради нового опыта и знаний, еще по старой академической традиции, или в рамках масштабного европейского маршрута, иногда по работе. Среди них – Р. Фальк, Л. Попова, Н. Гончарова, М. Ларионов, А. Бенуа, П. Кончаловский и многие другие.

Тексты Муратова в отдельных публикациях и переизданиях его «Образов Италии» традиционно иллюстрируют репродукциями произведений «старого» искусства, на котором он был воспитан, которое сформировало его вкус, стало одним из культурных «объективов», через которые он воспринимал Италию. Большинство художников начала XX века также проходили через этап классического образования и были знакомы с этими произведениями, но по-своему интерпретировали их в своих эскизах и картинах. Их работы позволяют погрузиться в атмосферу, запечатлеть которую фототехника того времени просто не могла – тонкие переливы закатного неба, искрящиеся волны, выцветшие на солнце стены старых городов гораздо «живее» в цвете, подобранном метким глазом художника.

Кажется, что было бы интересно провести параллель между литературными пейзажами, созданными в текстах Павла Павловича, и живописью русских художников-путешественников, устремлявшихся в Италию: получилась бы беседа о любви к стране, которую Муратов называл «родной дом нашей души», беседа современников, которой не могло быть в полной мере, так как они вращались в разных кругах, жили в немного разное время, но, возможно, впечатления этих людей с отчасти схожими культурными контекстами могли совпадать. Безусловно, изобразительный ряд может расширяться до огромного числа примеров, и, вероятно, подробная выборка позволила бы составить наиболее точную картину, но в данном случае мне хотелось бы предложить по одному-двум вариантам для нескольких из мест, в которых останавливался П.П. Муратов и которым он посвятил особенно лиричные строки.

К.А. Сомов в своем этюде с видом Перуджи 1894 года из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина словно иллюстрирует строки «в бесконечность уходит простирающаяся внизу долина, замкнутая горами, на которых едва брезжат вдали стены семи умбрийских городов; за этими горами подымаются на за-

паде более высокие цепи главных Аппенин». Легко и эскизно, но ощутимо передал Сомов «зеленеющее как берилл прозрачное небо, густую синеву влажных долин, торжественный пурпур гор, очерчивающихся золотыми каймами»⁷⁷. Иным, более строгим и негостеприимным кажется город на работе А.Н. Бенуа: «...сумрачны и глухи узкие улицы Перуджи, расходящиеся от Дуомо»⁷⁸.

«Умбрийская долина», которую увидел А.Я. Головин в 1910-х годах (ил. 1), своим чистым светлым колоритом вторит словам П.П. Муратова о поиске в Умбрии «давно утраченной чистоты», сокровища «безгрешности и счастья» – для него это край, который лучше всего «ранней весной», отличающийся сочетанием «широких, открытых долин со снежными горными цепями», где «блистающие серебром извивы тихих рек, поля, усаженные старыми ивами, по которым вьются столетние лозы, одинокие тополя, поседелые оливковые рощи на склонах, ряды древних городов, рисующихся строгим силуэтом на каменных ребрах гор»⁷⁹.

Картина «Площадь Синьории в Сиене» П.П. Кончаловского (ил. 2), изображающая самый центр тосканского города, непривычно малолюдный, могла бы соответствовать впечатлениям П.П. Муратова от утра после праздника Палио, когда «в одну ночь схлынули толпы приезжих», и нахлынуло «сознание будней, снова вступивших в свои права»⁸⁰. Пейзажи Кончаловского и Фалька с видами Сиены – ее рассыпанными по холму плотно прижавшимися друг к другу домами в окружении олив – ближе к тому воспоминанию о городе, которое для Муратова оставались «самым светлым и наиболее дорогим»⁸¹: «Когда поздней осенью здесь бывают ночные морозы и тонкий слой белого инея еще долго лежит утром на городских площадях, то это так странно напоминает мозаичный пол Дуомо», «в эти морозные ясные дни гора, на которой стоит Сиена, бывает по утрам окутана густым белым

⁷⁷ Там же. С. 31.

⁷⁸ Там же. С. 33.

⁷⁹ Там же. С. 10.

⁸⁰ Там же. С. 138.

⁸¹ Там же. С. 351.

туманом. Он рассеивается лишь к полудню, постепенно утончаясь, сияя золотом, открывая в прорывах нежную и чистую синеву, подобную той, которую любили старые сиенские живописцы. Солнце заливает тогда улицы города немного бледным, уже зимним светом. Есть что-то хрустальное в воздухе таких ясных здесь дней поздней осени»⁸².

Обращаясь к описанию флорентийских впечатлений, П.П. Муратов выделил особый раздел для размышлений о виде от Сан Миниато, храма на горе над городом, откуда различима «та самая Флоренция Данте, святыня, за которую он мог положить свою душу, суровую и нежную. В ней что-то навсегда осталось от тех времен, в чистоте и строгости ее очертаний, в синеве ее блаженной долины, в изгибе Арно, текущего с гор Казентина»⁸³. Мне показалось особенно любопытным подобрать именно такое изображение, выполненное в 1917 году Ф.И. Рербергом (ил. 3) меньше чем через десять лет после того, как Муратов восхищался этим «хорошо известным» «общим видом», откуда Флоренция запечатлеется «в одном взгляде, памятном и хранимом потом на всю жизнь»⁸⁴.

П.П. Муратов считал, что фонтаны Рима заслуживают отдельной книги, и каждый из них может служить достойной целью отдельной прогулки, ведь «о царственности Рима ничто не говорит с такой силой, как обилие его водоемов, щедрость источников и расточительность фонтанов»⁸⁵. Один из них, высоко бросающий «вверх водяные столбы, разбивающиеся при падении в водяную пыль», был легко зарисован во время одной из прогулок по Вечному городу в 1911 году А.П. Остроумовой-Лебедевой (ил. 4).

В том же 1911 году А.А. Шепелев изобразил рафинадом сияющую под солнцем арку Тита, которая была в начале прошлого столетия одним из свидетельств исчезнувшей в наши дни странной и привлекательной черты Рима, впечатлившей П.П. Муратова, – соединения города и деревни. Рим больше

⁸² Там же.

⁸³ *Муратов П.П.* Образы Италии. М., Арт-Родник, 2008. Т. 1. С. 181.

⁸⁴ Там же. С. 182.

⁸⁵ *Муратов П.П.* Образы Италии. М., Арт-Родник, 2008. Т. 2. С. 29.

сотни лет назад состоял из оживленных улиц, перетекавших в пустыри, среди которых стояли античные развалины, а почти деревенские дороги вели к великолепным виллам.

Каждый шаг в Риме сопряжен с переживаниями от художественных следов разных эпох, тогда как «едва ли следует искать в Неаполе впечатлений искусства и истории, похожих на те, которые встречают путешественников в городах верхней и средней Италии»⁸⁶. Гораздо насыщеннее, как отмечал П.П. Муратов, могло быть впечатление от простого пребывания в этом «шумящем и блистающем всеми силами жизни» городе, где само обыденное течение дел «представляет нескончаемый интерес»⁸⁷. Там, в шуме и суете, он описал суть счастья античного мира – «участие природы во всем, любовь к жизни и широкое дыхание окружающих человека пространств земли и моря», и о том же, кажется, говорит вид Неаполитанского залива с замершими рыбаками, выполненный Шлеиным.

Помпеянские образы П.П. Муратов назвал «живопись камня и воздуха»⁸⁸, а сам разрушенный город казался ему полным «воздушных теней», и кажется, то же меланхоличное настроение овладело А.М. Васнецовым, когда тот приступил к наброску храма Геркулеса.

Куда более очевидно радующим глаз туриста кажется Муратову Амальфи: «Все вкусы их <туристов> удовлетворены, когда половина пейзажа занята морем, а остальная часть его замкнута горами, когда на первом плане причудливо расположены дикие скалы, составляющие контраст с приятным пятном зелени, и когда все это еще дополнено живописной чертой, вносящей жизнь, – хижинкой на берегу, лодкой, вытасченной на берег, или далеким парусом»⁸⁹. И паруса, и лодки, и изрядное количество рыбацких хижин и городских домов изобразил К.Г. Горбатов в своем виде Амальфи (ил. 5), безусловно жизнеутверждающем и буквально иллюстрирующем строки «Образов Италии».

⁸⁶ Там же. С. 183.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Там же. С. 196.

⁸⁹ Там же. С. 206.

Морской вид, встречающий путешественников по морю в Сицилию, «поражает странными, острыми и разорванными очертаниями своих берегов»⁹⁰, причудливыми и тревожными формами гор, необитаемыми меловыми утесами – вероятно, это суровое приветствие, вкупе с буйством красок близкой к Африке природы, впечатлило и Н.Н. Дубовского в 1917 году. Природа Сицилии особенно впечатлила П.П. Муратова, он писал, что все мысли путешественника «как-то невольно обращены» к Этне, которая кажется «подавляюще-величественной и страшной», «занимает половину здешнего неба»⁹¹. Вид вулкана со стороны Таормины, выполненный Н.Я. Ярошенко, может быть подтверждением словам автора.

В.Д. Поленов в работе «Венеция. Лагуна Мурано» (ил.6)» точно отобразил размышление Павла Павловича о том, что берега Бренты становятся менее оживленными, чем во времена Гольдони: «Гребцы венецианских лодок и кормчие падуанского *burchiello* не перекликаются более в этих зеленых берегах с былым оживлением, но и сейчас случайный оранжевый парус, наполнившись вечерним бризом, влечется и медленно скользит перед Мальконтентой»⁹².

Меланхоличные венецианские впечатления воплощены в пейзаже Ф.Ф. Бухгольца, где набережная, открывающаяся из переулков – будто бы «призрак былой жизни»⁹³. Это не открытый вид, а та самая «изнанка» города, которую так искал П.П. Муратов, чутко разделяя «детски-праздную» карнавальную Венецию и молчаливую, сонную, мечтательную.

Слова, относящиеся в «Образы Италии» к Риму, могли бы характеризовать отношение П.П. Муратова ко всей стране: «В этом счастье, которое дает испытывать <Рим, или, как предлагаем трактовать мы, Италия>, есть что-то похожее на счастье быть молодым – ждать с трепетом каждого нового дня, засыпать с улыбкой, думая о завтра, верить в неистраченное богат-

⁹⁰ Там же. С. 218.

⁹¹ Там же. С. 250.

⁹² *Муратов П.П.* Образы Италии. М., Арт-Родник, 2008. Т. 3. С. 334.

⁹³ *Муратов П.П.* Образы Италии. М., Арт-Родник, 2008. Т. 1. С. 14.

ство жизни, быть расточительным в своей радости, потому что всюду вокруг бьют ее неиссякаемые источники»⁹⁴.

Возможно, «Образы Италии», при всем западническом настрое автора, его не привязанной к происхождению эрудиции, мог написать только русский человек или, во всяком случае, рожденный на севере – способный в бесконечной яркости цветов и неисчерпаемом богатстве культурного наследия ощутить «освобождение новых душевных сил, рождение новых способностей, умножение новых желаний», а потом вернуться на Родину с ощущением свежей наполненности души. И удивительно, но малая толика тех эмоций передается каждому, кто окунается в текст П.П. Муратова, посвященный любви, красоте и любопытству, миру, где «все важно для нас и драгоценно»⁹⁵.

⁹⁴ Муратов П.П. Образы Италии. М., Арт-Родник, 2008. Т. 2. С. 18.

⁹⁵ Муратов П.П. Образы Италии. М., Арт-Родник, 2008. Т. 3. С. 346.



Иллюстрация 1

А.Я. Головин. Умбрийская долина. 1910-е.
Государственная Третьяковская галерея.



Иллюстрация 2.
П.П. Кончаловский. Площадь Синьории в Сиене. 1912.
Государственный музей изобразительных искусств
Республики Татарстан.



Иллюстрация 3.
Ф.И. Рерберг. Флоренция. 1917.
Нижегородский музей изобразительных искусств.



Иллюстрация 4.
А.П. Остроумова-Лебедева. Фонтан в Риме. 1911.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.



Иллюстрация 5.
К.И. Горбатов. Амальфи. 1920-е гг.
Музейно-выставочный комплекс «Новый Иерусалим».



Иллюстрация 6.
В.Д. Поленов. Венеция. Лагуна Мурано. 1897
Нижегородский государственный художественный музей.

*Анна Пиотровская,
Санкт-Петербургский
государственный университет,
Институт истории*

Значение «Образов Италии» П.П. Муратова в эссеистике об искусстве

(II премия)

Погружаясь в мир итальянского Возрождения, среди многообразия книг и статей по этой теме, специалист или дилетант обязательно найдет и прочитает «Образы Италии» П.П. Муратова. Переплетение слов, восторг, сквозящий в предложениях и между строк, трепетное отношение к искусству Италии, к ее самобытной культуре, любовь к ее народу – вот что отличает книгу Муратова от ей подобных. Путешествие, описанное им – не просто переложение в путевых заметках увиденного, но и тщательное изучение итальянской жизни на примере некоторых городов. Свидетель городских гуляний, аналитик чужой культуры, он настолько проникся ею, что оживил ее словами. Описывая работы Беллини или Карпаччо, он то и дело обращает внимание на то, как художники «живописуют» своих героев. Бьющая ключом, буйная, радостная жизнь небольшой страны предстает перед читателем во всех красках, он сам становится очевидцем описываемых событий.

Невозможно понять чужое искусство, не отдавшись полностью чувству сопричастности ему, что и сделал П.П. Муратов. Он сам слился с «народностью» итальянской культуры. Будучи теоретиком искусства, он выделял Ренессанс как эпоху расцвета итальянского искусства, противопоставляющую свои ценности «искусству ради искусства». Эта эпоха дала миру плоды самобытности, уникальности, потрясающего чувства жизни, граничащего со смертью.

«Своей ногой ступал я однажды на камни Испанской лестницы, своим лицом чувствуя горячие веяния сирокко! Своей рукой срывал розы на склонах Монте Берико, в оградах палладианских вилл и своими пальцами ощущал тонкую пыль, осевшую на тяжелых гроздьях и виноградниках Поджибонси или Ашьяно»⁹⁶. Безграничная любовь к, казалось бы, чужой стране, желание описать ее во всех деталях, показать уникальность ее культуры, пожалуй, именно этого и хотел автор.

«Образы Италии» – это не просто рассказ о поездке в Италию, а полноценный текст о ее истории, деятелях, культуре, где главными персонажами являются люди, простой народ, а не сильные мира сего. Представление природных красот соединяются с оценкой и описаниями произведений искусства. Эпоха Возрождения для Муратова – это время перерождения, оздоровления стареющей и слабеющей европейской цивилизации, оплот процветания западной культуры. Описание путешествия здесь граничит с травелогом – жанром нелитературным, но в данном случае наиболее точно описывающим весь калейдоскоп событий, о которых упоминается в книге. Маски, зеркала, свечи, «летейские воды» и макабрические мотивы при описании Венеции соседствуют с красочными описаниями обывденной жизни и особенностей одежды горожан.

Три тома собрания образов древней страны. Но что есть образ? Это облик, вид, а здесь и само лицо государства, а точнее его лики. Многоликость Италии предстает здесь на сломе времени – настоящего (XX век) и прошлого (эпоха Возрождения). Пестрота настоящего не контрастирует с образами прошлого. Италия будто и не изменилась вовсе. Нет, XX век – Новое время – здесь свои традиции, обломки «старых истин» все еще живы, но уже не так ярки как раньше. «Образы Италии» – это не только путеводитель по стране для многих поколений, но и источник ее познания, как исключительной единицы мира с неповторимой историей и не только политической, но и историей искусства.

П.П. Муратов питал особую любовь к этому солнечному краю, но особо притягателен для него был Рим. Сосредоточе-

⁹⁶ Муратов П.П. *Образы Италии*. М., 1994. С. 563.

ние человеческой массы, силы и власти, сердце католического мира и колыбель европейской культуры. «Никакие новые здания, даже такие, как только что оконченный монумент Виктора Эммануила или на редкость уродливая еврейская синагога на берегу Тибра, не в силах нанести Риму непоправимого ущерба. Колоссальные сооружения, вроде дворца Юстиции, здесь удивительно легко нисходят на степень незначительной подробности. Сильно помогает этому сама бесхарактерность современного строительства. Фонтан Бернини все еще торжествует над берлинской перспективой Via del Tritone. Торговая суета улицы Витторио Эммануэле легко забывается перед фасадами палаццо Массими и Сант Андреа делла Валле. Современная толпа на главном Корсо не мешает его великолепной строгости. И надо быть педантом, чтобы отчетливо выделить новое из окружающего и преображающего его старого в традиционном квартале иностранцев около Пьяцца ди Спанья»⁹⁷.

По мере повествования Муратов не забывает и о провинциальных, но немаловажных городах Италии: Ферраре, Болонье, Сиене, Лукке и других. В их описаниях есть и анализ творений художников, скульпторов, архитекторов, родившихся и творивших здесь. Абзац за абзацем читатель погружается в круговорот мастеров итальянского Возрождения. Сложно назвать эпоху кумиром, но по повествованию Павла Муратова ясно, что он питал к этому периоду искусства не просто сильные чувства, но и считал ее идеалом. Модернизм XX века уходит на второй план, а впереди эталоны, вдохновленные Данте, Джотто, Бокаччо, Чимабуэ, Мантеньей, Дуччо и далее до титанов Ренессанса.

Эпоха Возрождения для Муратова – это форма жизни, ее образ, воплощающий в себе все самые прекрасные черты и проявления человеческого разума. Вера в гуманистическое начало и возможное скорое «второе Возрождение» в культуре, когда на смену «модернового» искусства придет то самое, чистое, идеализированное, но непревзойденное.

«Ценой неизбежных ломок и перемен нынешняя Италия приобретает свое право жить настоящим. Ощущение ее вечной

⁹⁷ Там же. С. 212.

жизненной стихии – вот то, что составляет истинный смысл итальянского путешествия. Венеция и Рим не музеи и не театральные декорации, не кладбища эпох и не архивы человечества. Латинская столица ждет новых вселенских предназначений; лагунный город не перестает отправлять корабли всюду, где однажды поднял в знак владычества лапу мраморный лев Сан Марко»⁹⁸.

Просится новое, возможно, не совсем корректное, но такое всеобъемлющее, объясняющее всё определение – «муратовское чувство» Италии. Он видел и чувствовал все ее «культурные вибрации», исторические переломы, их причины и последствия. Он словно «врос» в культуру этой страны, слился с ней. С помощью великих шедевров искусства и произведений не самых известных авторов, он как будто путешествовал во времени, описывая нравы ренессансных горожан.

«Мы возвращаемся из Италии с новым мироощущением слиянности начал и концов, единства истории и современности, неразрывности личного и всемирного, правды вечного круговорота вещей, более древней правды, чем скудная идея прогресса...»⁹⁹.

В основу книги лег жанр литературных путешествий, но Муратов смог преобразовать его настолько, что на первый план вышли не путевые заметки, а анализ произведений искусства. Для автора, как для искусствоведа важна значимость художественных предметов, а тот контекст, в котором они находятся – лишь способ понять их глубже.

П.П. Муратов не только описывает, но и интерпретирует произведения искусства, как искусствовед. Таким образом, он сам становится проводником для зрителя в мир прекрасного. Эстетик, прозаик, историк искусства, эссеист и путешественник, он в полной мере выразил себя в «Образах Италии», став главным элементом механизма, целью которого являлось знакомство русских путешественников, и не только, с культурой чужой страны. В книге Муратова Италия предстает как яркая мозаика, наполненная большим количеством элементов, которые не только взаимосвязаны друг с другом, но и имеют влия-

⁹⁸ Там же. С. 563.

⁹⁹ Там же.

ние на всю мировую цивилизацию. Италия не просто отдельное государство для исследователя, но и родина революции в искусстве, которая произошла в эпоху Возрождения.

П.П. Муратов один из величайших писателей и исследователей начала XX века, оставивший в «Образах Италии» искусствоведческое наследие.

**«Образы Италии» в контексте западной
художественной критики XIX-XX веков.
Дж. Рёскин, У. Пейтер и П.П. Муратов**

Вопрос, насколько объективна художественная критика, существует давно, но точно сказать, как именно мы можем оценивать произведения искусства с художественной точки зрения, довольно трудно. Для кого-то критика – это всего лишь суждение вкуса, а для кого-то полноценная сфера деятельности, направленная на эстетическое воспитание зрителя. В 1925 году Л.П. Гроссман отмечал практически полную неизученность критики пластических искусств¹⁰⁰, а позднее В.Н. Гращенков описывал два направления критики: первое занимается вопросами искусства современного, созданного в настоящее время; второе обращается к произведениям старых мастеров¹⁰¹. В данном контексте «Образы Италии» П.П. Муратова логичнее всего отнести ко второй тенденции. Изучая и интерпретируя искусство эпохи Возрождения, он обращается к нему, как к основе западноевропейского искусства.

До Муратова в западной традиции уже предпринимались попытки привить зрителю художественный вкус, научить его «видеть искусство», представляя на суд шедевры Ренессанса. Без внимания не оставались литературные произведения Дж. Рёскина и У. Пейтера.

Джон Рёскин (1819-1900) – английский писатель и теоретик искусства, выпустивший в 1870 году «Лекции об искусстве» – один из самых известных своих трудов. Во введении

¹⁰⁰ Гроссман Л.П. Жанры художественной критики // Искусство. 1925. №2. С. 74.

¹⁰¹ Гращенков В.Н. П.П. Муратов и его «Образы Италии» // Муратов П.П. Образы Италии. М., 2005. Т.1. С. 307-308.

автор пишет о том, что его задача «дать... возможность правильно оценивать» виды искусства, то есть живопись, архитектуру и скульптуру¹⁰². Основой для анализа живописи он выбирает трактат о живописи Леонардо до Винчи. «Я сам переведу те места, на которые буду ссылаться, и, разбирая отрывки этого трактата, укажу недостаточно понятные черты кажущейся простоты, а также тонкости, общие для всех величайших художников»¹⁰³.

Для Рёскина искусство любой страны – это показатель ее социальной и политической силы, отражение ее самобытности, аутентичности. Будучи ценителем искусства прерафаэлитов, он выдвинул на первый план искусство Средних веков и Раннего Возрождения и творчество таких художников, как Перуджино, Фра Беато Анджелико и Джованни Беллини.

П.П. Муратов, в свою очередь, относит того же Фра Анджелико к художникам «второго течения» Кватроченто¹⁰⁴, видя в них приверженность средневековым традициям, византизации и не отмечая уникальность работ этих авторов. Ближе ему Донателло, Мазаччо и их последователи. «Привлекательность...искусства» Фра Анджелико «не искушает его внутренней слабости»¹⁰⁵, по мнению автора.

В то же время творчество Джованни Беллини, «или, как его зовут на местный лад, Джамбелино»¹⁰⁶ превозносится им. Его он считает «венетианцем из венетианцев». В картинах Беллини Муратов видит «мгновение равновесия между жизнью и смертью»¹⁰⁷.

Еще один теоретик искусства, помимо Джона Рёскина, пытался вывести формулу восприятия произведения искусства. Это У. Пейтер (1839-1894) – английский эссеист и автор книги «Ренессанс. Очерки об искусстве и поэзии» (1873). Ставя во главу угла лозунг «искусство ради искусства», главным он считал эмоциональный отклик, который получает

¹⁰² Рёскин Дж. Лекции об искусстве. СПб., 2015. С. 297.

¹⁰³ Там же. С. 311.

¹⁰⁴ Муратов П.П. Образы Италии. М., 1994. С. 113.

¹⁰⁵ Там же. С. 114.

¹⁰⁶ Там же. С. 9.

¹⁰⁷ Там же. С. 11.

зритель от произведения. Проповедуя идеи эстетизма, он вдавался в тщательные описательные подробности и анализ впечатления от «художественной вещи». У. Пейтер первым выделил фазу созерцания как полноценный творческий процесс. В отличие от Муратова он не вдаётся в исторические подробности, считая, что искусство само по себе отражает историческую действительность. Для Пейтера, как для художественного критика главная задача – проанализировать, каким образом «картина, ландшафт, пленительный образ в жизни или книге – Джоконда, склоны Каррары, Пико делла Мирандола – ценны своими внутренними качествами... своим даром вызывать, каждое на свой лад, особые и единственные, в своем роде, ощущения удовольствия»¹⁰⁸.

Безусловно, П.П. Муратов попал под влияние сочинений Пейтера и как эссеист-эстетик тоже ставил перед собой вопрос, какое впечатление производит на него то или иное художественное произведение. «Фреска эта торжественна (о «Воскресении» Пьеро делла Франчески – А.П.) и проста, и перед ней никому бы не пришлось объяснять, что такое монументальное искусство»¹⁰⁹. Описание, анализ и критические заметки тоже становятся его главными задачами.

В отличие от Пейтера, не уделяющего должного внимания историческим фактам, Муратов погружается в мир итальянской культуры через призму истории: «Норманны появились в южной Италии около 1017 года. Предание говорит, что сорок норманнских рыцарей, возвращавшихся из Святой Земли, находились случайно в Салерно, в то время как этот город был осаждён африканскими корсарами...»¹¹⁰.

Искусство слишком многогранно, чтобы его оценка была единой, а отношение к одному и тому же произведению одинаковым у разных людей. Кто-то видит в нем форму познания мира, кто-то, как Рёскин, – предмет, обладающий назидательной функцией, кто-то наслаждается творениями мастеров, как Пейтер, а кто-то, как Муратов, пытается взглянуть на этап раз-

¹⁰⁸ *Pater W.* The Renaissance studies in art and poetry. London, 1907. P.6.

¹⁰⁹ *Муратов П.П.* Образы Италии. М., 1994. С. 406.

¹¹⁰ Там же. С. 341.

вития культуры целой страны через отдельные произведения. При этом в большинстве своем эти писатели опирались на наследие Ренессанса, как на основу основ европейской культуры. Да, их оценки по некоторым произведениям могли резко контрастировать, но в этом и состоит воспитание вкуса зрителя. Чем больше он читает и смотрит, тем быстрее у него вырабатывается собственное восприятие картины, скульптуры или архитектурного сооружения. Во время повествования Муратов не забывает ни об одном из видов изобразительного искусства, описывая не только произведения старых мастеров, но и оценивая современные творения.

Жанр литературных путешествий и «Образы Италии» П.П. Муратова

Обмен культурными ценностями, знакомство с традициями разных стран сейчас может происходить в процессе различных способов межкультурной коммуникации, начиная с социальных сетей, сети Интернет и заканчивая все теми же традиционными путешествиями, которые в XIX веке были обязательным этапом для завершения образования.

Путешествие за границу – это не просто способ узнать обычаи другой страны, но и определенный этап познания своего места в этом мире, самобытности своей культуры, в сравнении с чужой. Путевые заметки или очерки, в данном случае, не что иное, как письменное отражение действительности, с которой автор хочет познакомить своих читателей.

Так как жанр литературных путешествий более свободен в выборе места описания и способов того, как это можно сделать, в отличие от научного очерка, то, безусловно, он может нести в себе черты исключительно субъективного восприятия.

П.П. Муратов был не первым путешественником из России, который составил подобного рода эссе. При этом его произведение имеет черты не только литературного путешествия, но и эстетико-философского эссе. Эстетическое восприятие произведений искусства мастеров эпохи Возрождения здесь является доминантой, вокруг которого и строится повествование автора как путешественника. Описание художественных

особенностей художников не дополняет «путеводитель» (ведь именно в таком ключе его воспринимали другие путешественники), а наоборот, дает толчок для «географических» заметок.

Для XIX–XX веков во время путешествий было характерно выбирать определенный этап развития культуры страны или региона для его характеристики. Учитывая, что эпоха Возрождения – важный этап становления философской и исторической мысли и искусства не только в Италии, но и в целом в Европе, такой выбор более чем обоснован.

Каждая страна обладает некой культурной основой, базой, на которой и строится ее уникальное искусство. Для наследия Италии культура Античности и Средних веков не менее важны, чем эпоха Возрождения. Почему тогда П.П. Муратов выбрал именно этот период? Возможно, здесь имеет место только субъективное восприятие и восхищение искусством Ренессанса, но и осознанный выбор в пользу более изящной, роскошной, утонченной культуры.

«Каждый обломок, каждая полустертая надпись до сих пор живы в Риме, и нет ничего более мертвого, чем классические руины, встречающиеся в северной и средней Италии»¹¹¹. Подробная фиксация, субъективная оценка, философская рефлексия отличают путевые заметки от научных или научно-популярных эссе, которые были написаны в то время.

Жанр литературных путешествий – особая форма трансляции чужой культуры на почву собственной. Познакомившись с искусством эпохи Возрождения и считая ее «мерой искусства», а произведения многих авторов шедеврами мирового искусства, Муратов познакомил с ним русскую аудиторию. Сюжет повествования разворачивается подобно сценарию фильма, где главные герои – народ, история и искусство.

Для Муратова Италия – страна с ярко выраженной «народностью», путем анализа произведений искусства он погружается в историю, а художественные вещи становятся его проводниками.

Путешествие всегда подразумевает описание красот определенных мест, традиций, выбранных автором и здесь

¹¹¹ Муратов П.П. *Образы Италии*. М., 1994. С. 367.

он волен распоряжаться пером и бумагой так, как он захочет. В случае с «Образами Италии» автор меньше всего уделяет внимание пейзажам, описывая его «по приезде» в определенный город. Для него Италия – это сосредоточение культуры и колыбель мировой цивилизации, родоначальница гуманизма и антропоцентризма, а образы – это то, в чем, выражается ее аутентичность. И здесь измерителем уникальности выступает калейдоскоп мастеров Ренессанса и их творений.

Выше уже было написано о том, что Муратов, как автор становится проводником в мир искусства, в свою очередь произведения для него – это проводники в мир истории. Исторические эссе, с одной стороны, выходят за рамки традиционного жанра литературных путешествий, но с другой – этот жанр дает большую свободу действий, и определенных ограничений у него нет.

Помимо того, что существенная часть повествования относится к истории, Муратов также знакомит читателя с культурой Италии через призму религии. «Поклонение подземным богам было первой религией Сицилии. Оно оставалось и в греческие времена, переменяв лишь имя и внешность»¹¹². Религия является важной составляющей культурной жизни любой страны, но в заметках путешественников, как правило, на ее основы в том или ином регионе не обращают должного внимания.

Как и все произведения в жанре литературных путешествий, «Образы Италии» заканчиваются эстетико-философскими рассуждениями о судьбе страны, о том, как влияют на нее те, процессы, которые происходят в данный момент. Для Муратова это не стало исключением. Для него главная задача – показать все изобилие итальянской культуры, то, как она, поглотив и переработав несколько культурных периодов, начиная с Античности и заканчивая Средними веками, выпустила в свет самобытный, «народный» в своей основе, гуманистический, интеллектуальный продукт – искусство Ренессанса.

Муратов видит в этой эпохе этап переоценки ценностей, процесс становления общеевропейского нового искусства, основанного на собственных «корнях». Культурный фундамент – основа любой нации и итальянцы сумели, трансформировав,

¹¹² Там же. С. 356.

но не сломав свой базис, «надстроить» целый пласт, давший всему миру толчок для формирования собственной возрожденческой культуры. Италия – колыбель мирового творческого гения, мастерства.

Несмотря на то, что Муратов вводит в повествование экзотические, исторические заметки, он остается путешественником-романтиком. «Я колебался в выборе возвратного пути. “Торино” искушал меня обещаниями открыть со своей палубы видение греческих берегов и морей Леванта. Венеция обращена своим лицом на восток. Для нас, русских, остается она, естественно, первым и последним этапом итальянского путешествия. Нигде не ощущаешь с такой силой тоску о неповторимости своих прежних странствий вместе с жаждою новых и неизведанных»¹¹³.

Венеция и в повествовании является пунктом первой и последней остановки автора. Возможно, это связано с тем, что это один из самых необычных городов не только Италии, но и всего мира. Муратов пишет настолько же много о традициях венецианцев, как о Риме, своем любимом городе. Венеция не является колыбелью искусства Возрождения, как Флоренция, не такой крупный город, как Рим, и при этом ей уделяется большое внимание. Создается впечатление, что Муратов связывает этот город с неким таинством, тем же маскарадом, где все под масками и все одинаковы, где стираются границы между богатыми и бедными. Такой «функцией», помимо маскарадов, обладает лишь смерть и связь между жизнью и смертью, как грань между сном и явью в качестве переодических мотивов вводится автором в повествование. Эти макабрические тенденции тоже не являются обязательными в жанре литературных путешествий, но Муратов о них не забывает. Венеция с ее масками, свечами и отсылками к подземному миру («летейские воды») становится ярким примером концентрации самой яркой проявления светской культуры и при этом местом, где соединяется бытие и небытие.

¹¹³ Там же. С. 560.

«Образы Италии» и их роль в искусствоведении

Определений того, что такое искусствоведение или искусствознание много, но все они говорят о том, что эта дисциплина изучает искусство. Искусство бывает разным, и изучать его в разных аспектах. Поэтому современные специалисты и различают теорию искусства, историю искусства и иногда относят к арсеналу искусствоведения художественную критику.

Павел Павлович Муратов, будучи искусствоведом, до 1914 года служил хранителем отдела изящных искусств и классических древностей Румянцевского музея, общался с русскими художниками, печатался как критик в различных журналах. Его деятельность как искусствоведа и критика отразилась и в «Образях Италии».

Многообразие подходов к изучению искусства, преимущественно изобразительного, порождает массу способов того, как его можно популяризировать и как о нем можно рассказать. В случае с «Образами Италии» Муратов выбрал жанр путевых заметок, не характерный в чистом виде для искусствоведческих профессиональных исследований, но зато понятный более широкому кругу читателей. Книга не обременена излишней, не всегда ясной обывателю терминологией, подача материала будто идет с точки зрения путешественника, а не специалиста. При этом в ней есть нюансы, которые будут интересны и историкам искусства.

«Время, когда работал Алунно, – вторая половина XV века. Как раз тогда произошло важнейшее событие в истории умбрийских искусства: заезжий флорентийский художник Беноццо Гоццолли написал цикл фресок в соседнем Монтефалько»¹¹⁴. Скрупулезная детализация, обращение к истокам, историческим фактам, критические замечания выдают в авторе не только путешественника, но и историка искусства. При этом в «Образях Италии» выдержана грань, где подобного рода книга перестает быть «путеводителем» и становится научным трактатом.

Уже после выпуска книги ею стали пользоваться многие путешественники, приезжавшие в Италию. Из нее можно по-

¹¹⁴ Там же. С. 370.

черпнуть не только важные сведения об искусстве и культурных центрах страны, но и информацию о маршрутах путешествия. Заядлые путешественники, обычные «туристы», скорее всего, использовали «Образы Италии» как «гид-пособие», а какую пользу могли извлекать из них специалисты?

Путешествуя, П.П. Муратов описывал все увиденные им предметы искусства и давал их краткий анализ с привязкой к периоду и истории создания, как это делают историки искусства. Частично это похоже на «Жизнеописания наиболее известных живописцев, ваятелей и зодчих» Дж. Вазари, но с поправкой, что Вазари описывал даже те вещи, которые ему не довелось увидеть. При этом он часто описывает быт и нравы народа, опираясь на произведения искусства.

«Лукреция Панчиатики держит на коленях раскрытую книгу. Вероятно, это молитвенник; но ее муж тоже держит в руке книгу, и у него едва ли это тоже молитвенник. В XVI веке во Флоренции не было великих писателей, но писали тогда, вообще говоря, много и особенно много читали. Городская и комнатная жизнь располагали к чтению»¹¹⁵.

«Народность» отличает «Образы Италии» от многих эссе, очерков, трактатов и статей, посвященных искусству. Муратов видит в народе этой страны отдельную ячейку, винтик огромного гуманистического механизма, запуск которого произошел в эпоху Возрождения. Гуманизм стал не просто течением философской мысли, а «образом жизни» – разумной, научной и при этом свободной от предрассудков, чрезмерных религиозных давлений. Только в это эпоху и далее в культуре смогли спокойно сосуществовать античные и христианские образы, а Мадонны могли писаться с крестьянок. Человеческая мысль вознеслась до таких высот, что достигла апогея выражения и самодостаточности. Человек больше не верил словам о том, что все в этом мире зависит лишь от Бога, он сам творил судьбу и чудеса, ставил эксперименты и делал открытия, познавал мир и описывал его. Его невозможно было остановить. Народ стал катализатором развития гуманизма, его популяризатором и преемником, его основой. Человек

¹¹⁵ Там же. С. 145.

есть творец, а художник – это тот, кто может отразить действительность путем акта художественного творения.

Довольно ярко отражается позиция Муратова по отношению к современному ему искусству в эссе «Искусство и народ» 1924 года. По его мнению человек нового времени, европеец – это не индивидуальность, а часть толпы, не способная на самореализацию в полной мере, а происходит так потому, что умирает классическое искусство.

Продолжая эстетическую традицию вслед за У. Патером, Муратов все-таки отводил главное место красоте и эстетическому восприятию произведения искусства, а не его дидактической роли. В связи с этим он не замечает мастерства Фра Беато Анджелико, в некоторых аспектах даже уникальность произведений Джорджоне. Мировоззрение эстета частично вытеснило искусствоведческое чутье.

Трудно сказать, каким из двух постулатов, «искусство ради искусства» или «искусство ради правды», руководствовался Муратов. Как специалист скорее всего вторым, а как приверженец эстетизма, скорее, первым, но и тот и другой нашли отражение в «Образы Италии». Эта книга – собирательный образ целой страны, переданный сквозь призму собственного авторского восприятия. Каким бы высококвалифицированным не был искусствовед, он остается человеком, и субъективизм ему свойственен.

На сегодняшний день среди многообразия книг по искусству Возрождения и путеводителей по Италии мы не испытываем острой потребности в печатной продукции для хотя бы поверхностного изучения культуры этой страны, но для начала XX века это был по-настоящему литературный прорыв. Из «Образов Италии» путешественники узнавали нечто новое не только о Флоренции или Риме, но и о мелких провинциальных городах. Муратов открыл для изучения огромный пласт памятников искусства, введя их в научный оборот.

Муратовым были учтены опыты литературных путешествий как западных, так и русских авторов (Стендаль, И. Тэн, У. Патер, Б. Бернсон, Гоголь, Герцен, Мережковский и т.д.), но вместе с тем «Образы Италии» – это не дневник путешественника или заметки наблюдателя, а полноценный художественный текст с опорой на исторические факты.

Помимо обращения к истории, Муратов производит сравнительный анализ работ разных мастеров: «Композиция лучше всего сохранившейся фрески – брак Марии и Иосифа – поражает до странности совершенной стройностью. Чтобы встретить такую же связность групп, надо обратиться разве только к «Диспуту» Рафаэля»¹¹⁶.

Для современных специалистов даже при обилии литературы по искусству эпохи Возрождения «Образы Италии» все равно являются базовой книгой. К тому же, она позволяет сравнить, как изменились памятники, описанные практически сто лет назад: возможно, некоторые из них поменяли место расположения или атрибуцию, к вопросу о которой Муратов тоже обращался, приводя спорные точки зрения зарубежных коллег. Атрибуция и экспертиза тоже являются частью искусствоведческой работы.

Муратов отмечает и особенности формирования художественных коллекций в разных городах. Как правило, в каждом городе есть музей, и в большинстве своем в его коллекции присутствуют работы местных мастеров, но в случае с Феррарой, например, ситуация иная. «У Феррары нет хорошего собрания картин своих художников, такого «национального» музея, как есть...у Сьены или Перуджии»¹¹⁷.

В «Образах Италии» П.П. Муратов выступает в роли и рассказчика, и путешественника, и историка искусства. Эта книга – сплав заметок путешественника и специализированной литературы. Он соединяет подробный искусствоведческий анализ произведений искусства с жизнеописаниями известных людей, описаниями быта и нравов обычного народа, традиционных устоев страны, добиваясь при этом эффекта полного «погружения» читателя в сам «образ» такой небольшой, но культурно богатой страны.

«Образы Италии» П.П. Муратова удивительное произведение, сочетающее в себе жанр литературного путешествия, экфрасисы, искусствоведческие экскурсии, жизнеописания известных людей и исторические заметки. Художественная

¹¹⁶ Там же. С. 312.

¹¹⁷ Там же. С. 78.

критика, эстетические воззрения здесь соединились с вязью выраженных словами впечатлений.

Строчка за строчкой, страница за страницей и читатель погружается в мир итальянской культуры и истории. Муратов не только дал российским путешественникам определенный путеводитель по искусству и самой стране, но и преподнес эпоху Возрождения как уникальный период, давший миру толчок для самоопределения себя в мире искусства.

Знакомя читателей с великими шедеврами и провинциальными произведениями, о которых раньше специалисты и обыватели не имели ни малейшего представления, он воспитывал эстетический вкус зрителя, как художественный критик.

Художественная критика может расцениваться и как часть искусствознания, и как самостоятельная деятельность. В данном случае она выступает в качестве определенного оценочного маркера, а сам автор пишет о том, хорошее ли произведение и отвечает ли оно высоким эстетическим идеалам или наоборот. Красота стала мерилем качества произведения искусства. Будучи знакомым с трудами У. Патера и Дж. Рёскина, Муратов выразил собственную точку зрения, отбросив дидактические цели искусства и превознося те впечатления, которые оно производит на зрителя. У. Патер писал о том, что искусство мертво, пока оно не найдет отклик в зрителе. Кажется, что именно эта формула и стала главной при написании «Образов Италии». Муратов не стремится подробно описать и проанализировать те произведения, которые никак на него не повлияли.

Как специалист искусствовед Муратов обращался к историческим фактам, сравнивал художественные предметы и анализировал их, пытаясь сделать это как можно объективнее. Тем не менее, субъективизм в оценке той или иной вещи присутствует. П.П. Муратов в «Образах Италии» предстает сразу в двух ролях – туриста-путешественника и историка искусства, научного специалиста. Интересно то, как он держит баланс между двумя сферами деятельности. Муратов сильно не углубляется в описания исторических фактов, но и не делает основным описание пейзажей в повествовании. У него гармонично сочетаются научность и литературное повествование.

Возможно, жанр литературных путешествий был выбран не случайно. Муратов был знаком с заметками из путешествий Стендаля, Тэна, Бернсона и др. и даже что-то у них заимствовал. Жанр литературных путешествий с одной стороны субъективен, а с другой он дает больше свободы автору, чем научная статья и обладает большим количеством средств выразительности для отображения своего отношения к предмету искусства. Беря за основу уже известные произведения, на их основе он смог создать уникальное эссе, где раскрыл не только уже известные сведения о культуре Ренессанса, но и ввел в повествование доселе неизвестные в России «переменные».

Почему именно эпоха Возрождения? Оценивать культуру страны можно лишь сравнивая ее нынешнее состояние с самым ярким всплеском эстетической мысли в истории ее искусства. Как эстетику и в некотором роде последователю У. Патера Муратову была интересна эта эпоха именно в таком ключе. Ведь ни один другой период не дает такого многообразия и свободы в выражении творческого гения, как Ренессанс. Осмысление значимости светских ценностей, предметов искусства и нерелигиозной литературы, случилось именно в этот период. Теологические основы искусства Средних веков и строгость, каноничность Античности, вероятно, не давали такого обширного материала для анализа, как искусство Возрождения.

Впрочем, П.П. Муратов был влюблен не только в эпоху Возрождения, но и в целом в культуру Италии. Путешествуя даже по провинциальным небольшим городкам, он заново открывал местных мастеров. Для историков искусства он внес неоценимый вклад в развитие искусствоведения, как науки. Его заметки о малоизвестных памятниках Лукки, Брешии, Вероны и т.д. до сих пор помогают специалистам анализировать большой, но до конца не изученный пласт искусства Ренессанса.

*Георгий Бороздкин
Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова,
Исторический факультет*

Павел Муратов и зарубежная эссеистика его времени

Пожалуй, ни одна из книг об Италии, написанных на русском языке, не получила столь широкого признания читателей, как «Образы Италии» П.П. Муратова. Судьба ее оказалась счастливой с момента самой первой публикации (в 1911-12) – за первым изданием сразу последовало второе – иллюстрированное (в 1912-13), а в 1917 к выходу в печать готовилось и третье. Современные тиражи красноречиво свидетельствуют о том, что слава «Образов» остается надежной и в наши дни, в то время как едва ли кто-то, кроме специалистов, помнит о современных Муратову итальянских очерках Зайцева, Розанова, Трубникова и др. Попытка точно сформулировать причину популярности книги едва ли может оказаться исчерпывающей, однако уяснить эту причину для самого себя довольно просто – достаточно ее прочитать. В то же время, зачастую после прочтения книги возникает желание собрать воедино все связанные с ней впечатления и ответить на вопрос: что главное в прочитанной книге, в чем ее особенность, каково ее характерное лицо? Выявить особенности того или иного произведения (в том числе книги) – значит, кроме прочего, сравнить его с другими произведениями похожего жанра, найти в них совпадения и различия.

Первое впечатление, производимое книгой Муратова – орус магнит исследователя, влюбленного в Италию и прожившего в ней многие годы, изучившего и глубоко пережившего явления итальянской природы, нравов, истории и культуры. Отчасти это впечатление верно: третий том «Образов» был

написан к 1918 – спустя десять лет после первой итальянской поездки автора. «Лет десять тому назад, – пишет Муратов в третьем томе, – в туманное утро марта, я шел по улицам Перуджии, чтобы сесть в ранний дилижанс, поддерживающий сообщение умбрийской столицы с городами и деревнями долины верхнего Тибра...»¹¹⁸. Именно такой образ исследователя – не кабинетного знатока и писателя, но настоящего энтузиаста итальянской жизни, искушенного в путешествиях по итальянской глубинке, для которого самый воздух Италии значит не меньше, чем сокровища ее искусства – остается в памяти читателя. Увлеченные единством стиля Муратова, «мы готовы, – вслед за В.Н.Гращенковым, – думать, что книга создавалась не постепенно, но, как говорится, «на одном дыхании»»¹¹⁹, и создавалась именно многоопытным знатоком разнообразных проявлений итальянской жизни и культуры. И все же, это такое впечатление верно лишь отчасти, и у книги, как и Муратова-писателя, было свое начало.

Павел Павлович Муратов родился в 1881 году в г. Бобров Воронежской губернии в семье военного врача¹²⁰. Окончив 1-й московский кадетский корпус и петербургский Институт путей сообщения (1900-04), Муратов поступил в Москве на военную (артиллерийскую) службу и спустя год с небольшим был уволен в запас. До 1905 он не обнаруживал склонности к искусству, но обладал, тем не менее, достаточно широкими историческими познаниями и проявлял заметный интерес к писательской (критической) деятельности: так, в изданной в 1906 году брошюре «Борьба за избирательные права Англии» Муратов проследил 700-летнюю историю становления английского парламентаризма. В конце 1905 – начале 1906 Муратов впервые попадает за границу и знакомится с современной европейской живописью: письма с отзывами о выставках нового искусства становятся, фактически, его первым письменным опытом критического

¹¹⁸ Муратов П.П. Образы Италии. М.: Республика, 1994. Т. 3. С. 404.

¹¹⁹ Муратов П.П. Образы Италии. М.: Галарт, 1993. Т.1. С. 299.

¹²⁰ Здесь и далее факты биографии П.П.Муратова приводятся по изданию: Шемелева Л.М. Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь. Т.4, М.: Большая российская энциклопедия. 1999. С. 171-175.

осмысления искусства. Однако, уже в 1906 г. статьи Муратова печатаются в ряде московских журналов, а их автор начинается пользоваться славой заметного художественного критика.

Едва ли необходимо говорить об особенном положении, которое Италия занимает в истории сложения изобразительных искусств. И едва ли интерес к этой сокровищнице мирового искусства мог обойти стороной молодого человека, страстно увлеченного искусством, а тем более – увлеченного им профессионально. Впервые попав туда в 1908 году, Муратов, со свойственной ему тонкостью и остротой чувства, понимает: конечно, Италия – богатейшая сокровищница памятников искусства, но у нее есть главное, особенное свойство – необычайная концентрация чувств и страстей, накопленных и заключенных в ее истории, чувств и страстей, питавших когда-то ее художников и открывающихся через их искусство. Остро ощущая эти страсти, Муратов много читает об Италии. И все же книги для читающего их имеют различное значение. Одни из них остаются источником фактов, помогают знакомиться с конкретным историческим, литературным и художественным материалом, другие располагают к размышлению, а третьи оказываются наиболее волнующими и затрагивают именно то, что кажется читателю самым важным. Это самое важное и волнующее Муратов нашел, как нам кажется, в трудах главных представителей английской школы художественно-критического эссеизма – Уолтера Патера и его последовательницы Вернон Ли (русские переводы которых готовились к изданию под редакцией Муратова с 1908 г)¹²¹. Каковы же особенности этих трудов?

Не вдаваясь в подробности описания биографии Уолтера Патера скажем только, что он был влиятельным английским критиком второй половины XIX в. и автором необычных по подходу и содержанию эссе, вошедших в состав сборника «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии». Патер ощущал ограниченность описательного или строго позитивистского, рас-

¹²¹ Патер У. Воображаемые портреты. Ребенок в доме. М.: Саблин, 1908; Патер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М.: Проблемы эстетики, 1912; Патер У. Воображаемые портреты. М.: Некрасов, 1916; Ли, Вернон. Италия: Избранные страницы. Т.1-2. М.: Сабашниковы, 1914-15.

судочного подхода к изучению искусства, вполне применимого в решении вопросов атрибуции, но недостаточного для раскрытия внутренних, сущностных особенностей какой-либо исторической личности или художественного произведения. В качестве альтернативы «чистому разуму» Патер предлагал при изучении памятников искусства использовать более сложный, усовершенствованный инструмент познания – опирающуюся на широкие познания творческую интуицию, способную улавливать ускользающие, тонкие грани чувства, которые при посредстве разума (и развитого чувства стиля) могут быть зафиксированы в слове. «Искусство обращается не только к чувству, а еще меньше исключительно к рассудку, оно обращается к «творческому разуму» при посредстве чувства»¹²². Предложенный Патером метод интуитивного проникновения в суть произведения давал, согласно взглядам исследователя, возможность узнать о произведении намного больше, установить «истинную правду», выразить «более свободные и длительные впечатления, которые в отношении действительно значительного лица или сюжета, глубоко приковавшего внимание людей, лежат за пределами строго установленных фактов и их дополняют»¹²³. Острота внутреннего зора и склонность выявлению скрытых, поддающихся лишь тонкому чувственному восприятию свойств и закономерностей искусства, обнаруженные Муратовым в «Образах Италии», во многом объясняют нам то сочувствие, которое он испытывал к трудам английского критика.

У «эссеистического» жанра, избранного Патером, есть, кроме прочего, еще одно безусловно привлекательное свойство: этот жанр предоставляет автору большую свободу в выборе предметов исследования. На нескольких страницах эссе, рассматривая произведения одного или нескольких мастеров, автор может раскрыть содержание целого культурно-исторического или психологического феномена, создать образ, законченный в смысловом и стилистическом отношении, и при желании обратиться к следующему сюжету, независимому от предыдущего. Таковы очерки Патера. Как и Муратов, англий-

¹²² Патер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М.: Издательский дом Международного университета в Москве, 2006. с. 171

¹²³ Там же. С. 199.

ский критик стал писать об Италии спустя короткое время после первой же итальянской поездки (в 1865 г.); каждый из его очерков впервые выходил в свет в виде самостоятельной журнальной статьи в *Fortnightly Review* (в состав выпусков 1867-69 гг. последовательно вошли эссе о Винкельмане, Леонардо да Винчи, Боттичелли, Пико делла Мирандола, Микеланджело, а в 1878 – о Школе Джорджоне). Каждое эссе – законченная «формула», адекватное выражение того или иного неповторимо воспринятого художественно-культурного явления. Лишь впоследствии эти законченные формулы были объединены в единое издание – «Очерки искусства и поэзии». Для Муратова, фактически уже знакомого с подобным форматом критического исследования и регулярно публиковавшего собственные статьи в отечественных журналах, жанр относительно независимых друг от друга эссе мог показаться более знакомым и привлекательным, чем жанр основательного, глубоко продуманного и совершенно неразрывного в своей структуре исследования Якоба Буркхардта или формат многотомных искусствоведческих штудий А. Кроу и Дж.Б. Кавальказелле или А. Вентури.

Наконец, нельзя не сказать о еще одной, возможно, самой принципиальной составляющей трудов Патера – об отношении автора к самой сущности критического творчества. Оно открывается читателю в заключительных строках «Очерков искусства и поэзии», включенных Патером в издание 1888 г. «Мы все осужденные, как говорит Виктор Гюго. Мы все осуждены на смерть: нам дается льготный срок, а затем наше место пустеет. Одни проводят этот срок в скуке, другие в пылких желаниях, а мудрейшие, по крайней мере из «детей ничтожных мира», в пении и искусстве»¹²⁴. «Всегда гореть сильным, ярким, как самоцвет, пламенем, всегда сохранять в себе трепет экстаза – вот успех в жизни. В известном смысле можно сказать, что наша ошибка состоит в обретении привычек...»¹²⁵. Совершенно очевидно, что для Патера процесс общения с произведением искусства приобретает значение существенно большее, чем то, которое принято вкладывать в слово «исследование». Фактически, деятельность критика (если только он

¹²⁴ Там же. С. 288.

¹²⁵ Там же. С. 276.

этого достоин) воспринимается Патером как подлинное поэтическое творчество – творчество, обладающее силой религиозного акта, в том смысле, что оно становится воплощением завета о праведной жизни и наделяет смыслом само существование человека. Считается, что в основе взглядов Патера о религиозном значении искусства лежат идеи оксфордского профессора Мэттью Арнольда, пользовавшегося популярностью в конце 1850-х – нач. 1860-х гг. – в студенческие годы будущего знаменитого критика. Впрочем, истоки этих идей скрываются еще в поэзии романтиков: так, мы с легкостью обнаруживаем их в «Манфреде» Байрона.

Манфред:

*Есть чья-то власть, что жизнь нам сохраняет,
Что заставляет жить нас, если только
Жить значит пресмыкаться на земле
И быть могилой собственного духа*¹²⁶.

Аббат:

*Иль у тебя нет никаких надежд?
Ведь даже те, что в небеса не верят,
Живут какой-нибудь земной мечтой,
Прильнувши к ней, как тонущий к тростинке.*

Манфред:

*О да, отец, и я лелеял грезы,
И я мечтал на утре юных дней:
Мечтал быть просветителем народов,
Достичь небес...*¹²⁷

В освобождении собственного духа через раскрытие ускользающих моментов красоты, в выходе за пределы установленного и в непрерывном горении Патеру виделось нечто большее, чем простая литературная или научная деятельность.

Читатель без труда обнаружит глубокую симпатию к романтическим образам на страницах многих муратовских произведений (в том числе более поздних: романа «Эгерия», сборников «Герои и героини», «Магические рассказы»), и нет ничего удивительно в том, что в воображении Муратова образ

¹²⁶ Байрон Д.Г. Манфред. Акт первый, сцена вторая.

¹²⁷ Там же. Акт третий, сцена первая.

Уолтера Патера приобретает черты вполне романтические и героические. «В настоящую минуту, когда безумный пароксизм активности потрясает казавшуюся умудренной Европу, самая возможность таких существований, как жизнь Патера, кажется сном – быть может, счастливым сном? Смогут ли еще когда-нибудь такие жизни стать снова действительностью...»¹²⁸. В проникновенном, почти религиозном отношении автора «Образов Италии» к различным проявлениям жизни и красоты – как и в его отношении к произведениям Уолтера Патера – нашло отражение так хорошо знакомое выдающимся людям Серебряного века стремление – стремление к жизнотворчеству.

Труды последовательницы Уолтера Патера Вернон Ли, в творчестве которой вполне отчетливо различимы все те же родовые черты эссеистического жанра, могли всё же привлечь внимание Муратова двумя характерными особенностями: чарующим своеобразием романтических сюжетов из истории Италии XVIII в. (ранее мы уже отметили пристрастие Муратова к романтической эстетике) и исключительным литературным стилем. О свойствах стиля Вернон Ли очень точно писал Виктор Головин: «Она обладала удивительной способностью почувствовать, увидеть нечто едва уловимое и, увидев, настроить на него камертон своих переживаний. Причем зрительный образ, ощущения находят у нее почти полный эквивалент в литературной форме, в письменных строках ее работ»¹²⁹. Аналогичное стремление к поиску точного литературного эквивалента сложному художественному образу мы обнаруживаем и на страницах «Образов Италии». Так, на пересечении мотивов судьбы Данте – судьбы великого изгнанника – и неповторимо благородного, полного достоинства облика Флоренции рождается удивительный поэтический образ. «Камни Флоренции, так кажется, легче, чем камни, из которых сложены другие города. Происхождение и природа слов Данте

¹²⁸ Предисловие П.П. Муратова // *Патер У.* Воображаемые портреты. М.: Некрасов, 1916. С. 7.

¹²⁹ Виктор Головин. Об Уолтере Патере, его творческом методе и книге «Ренессанс» // *Патер У.* Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М.: Издательский дом Международного университета в Москве, 2006. С. 325.

кажутся иными, чем происхождение и природа обыкновенных человеческих слов. В самом коричневатом цвете здешних дворцов есть высшее благородство, – плащ такого цвета был бы уместен на плечах короля, скрывшего свою судьбу под судьбой странника»¹³⁰. Порой, улавливая тонкие особенности художественного языка того или иного мастера, Муратов до того точно воспроизводит эти особенности в литературной форме, что даже слова лирического отступления, обращенные к читателю, вызывают в памяти совершенно конкретные, принадлежащие кисти совершенно определенного мастера образы. Так происходит с образами Боттичелли: «Наша мысль вечно бродит в далеких и прошлых мирах, скользя бездомной тенью у чужих порогов, у потухших домашних огней, у покинутых алтарей и заброшенных храмов»¹³¹.

Таким образом, в трудах английских эссеистов XIX в. Муратов нашел важнейшие черты собственного будущего творческого метода: стремление к выявлению глубинного, чувственно воспринимаемого впечатления от того или иного явления; безошибочность и образность стиля, посредством которого это чувственное впечатление сообщается читателю; особенности структуры и манеры изложения, свойственные жанру «эссе»; наконец, ощущение сакральности процесса взаимодействия с произведением искусства. Это черты будут характерны для каждого из очерков Муратова и для всей книги в целом. Однако, хотелось бы сказать о некоторых мотивах, унаследованных Муратовым от английских эссеистов и отчетливо проявившихся лишь в первых главах книги, но несколько чуждых тому главному, чем в итоге запоминаются «Образы Италии».

На некоторые особенности произведений Уолтера Патера, как это неизбежно бывает со всеми произведениями, существенное влияние оказали события его собственной биографии. В силу ряда обстоятельств, Патер не мог претендовать на место преподавателя литературы и искусства в родном Киунз-Колледже Оксфорда и с конца 1860-х годов занимал несколько «неортодоксальное» положение в английском научном сообществе, а к середине 70-х гг. за ним прочно закрепилась слава

¹³⁰ *Муратов П.П.* Образы Италии. М.: Республика, 1994. Т. 1. С. 104.

¹³¹ Там же. С. 131.

декадента. Черты декаданса, склонного порывать с классической традицией, впрочем, не были свойственны текстам Патера, но некоторые признаки избирательности и эстетизма проявились в его очерках довольно отчетливо. Избирательность эта заключается, в первую очередь, в выборе самих сюжетов. Хотя во вступлении Патер утверждает, что «эстетический исследователь рассматривает все предметы, с которыми ему приходится иметь дело... – каждое в своей особом или единственном роде»¹³², фактически, в своих эссе он обращается либо к исследованию малоизвестного, либо к выявлению неочевидного. Развитая творческая интуиция, предложенная Патером в качестве основного инструмента познания искусства, порой приводит его к слишком субъективным и даже спорным выводам. Более того, Патер вовсе не в первую очередь стремится к выявлению объективного: в одном из писем к Вернон Ли он признается, что «мысли, приобретающие видимое присутствие исторического факта» представляются ему куда более интересными, чем «только исторические познания с возвышающимися над ними мыслями»¹³³. Вследствие такого подхода личность автора и его субъективные представления слишком сильно окрашивают предмет исследования и неизбежно притягивают к себе внимание читателя, разрушая, тем самым, единство чисто эстетического впечатления. В свободном пересечении границы между поэтическим образом, являющимся лишь литературным эквивалентом чувственно воспринимаемого (но все же объективного) впечатления и образом субъективным и искусственным заключается опасность и соблазн творческого метода Уолтера Патера.

В первых главах «Образов Италии», посвященных картинам Джованни Беллини и Тинторетто, Муратов, как нам представляется, не в полной мере сумел противостоять этому соблазну. Так, мотив избирательности проявляется в зна-

¹³² Патер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М.: Издательский дом Международного университета в Москве, 2006. С. 11

¹³³ Letters of Walter Pater. Oxford, 1970, p. 53-54. Цит. по: Виктор Головин. Об Уолтере Патере, его творческом методе и книге «Ренессанс» // Патер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М.: Издательский дом Международного университета в Москве, 2006. С. 324.

чальном противопоставлении автором «двух Венеций», а сам образ Лагуны, открывающейся взору Муратова в образе реки забвения, хотя и очаровывает своей глубиной и богатством содержания, обладает некоторым оттенком искусственности, скрадывающим чистоту эстетического впечатления¹³⁴. В образе Венеции эпохи Тинторетто совершенно отчетливо проявились романтические пристрастия Муратова, спроецированные здесь в несколько утрированном виде. Так, в атмосфере Венеции середины Чинквеченто автору «немного душно от сознания всеобъемлющей, невероятной деловитости этих грузных бородатых и лукавых патрициев», видится «что-то волчье в лицах Аретина и Тициана», а героическая личность Тинторетто, очевидно, представляется романтическим протагонистом, который «по рождению он не был призван к участию в пире важных сенаторов и пышноволосях патрицианок»¹³⁵. Этот отчетливо романтический оттенок образа Венеции, в начальных строках повествования Муратова царящий над всеми прочими, напрямую отражает влияние очерков Вернон Ли. «В Венеции XVI века нет едва приметной печали, скрытой в улыбке, которая озарила ее XVIII век, – пишет Муратов, – и оттого так трудно чувствовать сердцем ее восхищающую глаз пышность»¹³⁶. Тот самый романтический образ Венеции, который так дорог сердцу Муратова (и даже самое литературное выражение этого образа – образа «смеха в несчастье»), мы находим именно в работах английской писательницы¹³⁷. Наконец, та духовная составляющая критической деятельности, стремление к которой мы отмечали и у Уолтера Патера, и у Муратова, в первых главах «Образов» очевидно обладает привкусом эстетизма («мы пьем легкое сладостное вино забвения»)¹³⁸.

Приведенные выше подробности интересуют нас лишь потому, что они кажутся совершенно нехарактерными для «Образов Италии» в целом, и от каждого из описанных выше

¹³⁴ Муратов П.П. *Образы Италии*. М.: Республика, 1994. Т. 1. С. 12.

¹³⁵ Там же. С. 15.

¹³⁶ Там же. С. 15.

¹³⁷ Ли, Вернон. *Италия: Избранные страницы*. Т.2. М.: Сабашниковы, 1915. С. 72.

¹³⁸ Муратов П.П. *Образы Италии*. М.: Республика, 1994. Т. 1. С. 12.

мотивов – избирательности и чрезмерной субъективности в трактовке образов или отзвуков эстетизма – Муратов впоследствии отказался, противопоставив им собственные руководящие принципы.

Понять творческий метод автора – значит выявить принципиально важные и повторяющиеся признаки, лежащие в основе его произведений. Признаки самостоятельного творческого метода Муратова отчетливо проявляются уже в третьей главе книги, посвященной Венеции XVIII века. Первый из них – возникновение целостного образа эпохи, складывающегося из тесного переплетения самых разнообразных мотивов: особенностей природы, местной истории и нравов, поступков отдельной личности. Вслед за целостным образом эпохи на страницах повествования появляется художник или произведение искусства – и появляется именно в качестве адекватного выражения образа эпохи (или одной и ее сторон). Муратов не пытается уловить в произведении необычайных и ускользающих проявлений красоты и заключить их в искусственный поэтический образ: художник или произведение искусства сами по себе, без «мысли, принимающей видимость факта», замечательно отражают эпоху. Наконец, именно на фоне картины Венеции XVIII в. мы впервые сталкиваемся с одним принципиально важным для «Образов Италии» понятием, которое можно условно обозначить как «человек Возрождения» или «дух Возрождения». Перечисленные признаки лежат в основе практически каждого из очерков Муратова. Попытаемся ответить на вопросы: что такое дух Возрождения, из чего складывается образ эпохи и как именно эпоха отражается в судьбах художников и памятниках истории искусства?

В первую очередь, попытаемся определить, что представляет собой обозначенное нами понятие духа Возрождения. В самом общем смысле – это некая сумма психологических качеств, характеров и поступков, присущих представителям самых разных эпох и стран (судьбы которых, впрочем, всегда коренным образом связаны с Италией). Самым сконцентрированным историческим проявлением «духа Возрождения» стала эпоха итальянского Кватроченто. Генрих Вельфлин вывел замечательную литературную формулу, вполне отражающую

обаяние этой эпохи и этого духа. «Ранний Ренессанс, – говорит Вельфлин, – это свежая сила юности, все светлое и бодрое, все естественное, разнообразное... Не Чинквеченто, а Кватроченто – излюбленная эпоха нашего поколения: решительное чувство действительности, наивность глаза и ощущения»¹³⁹. В «Образах Италии» дух Возрождения открывается нам в юности и светлости сиенских душ, благоговеино веряющих город Богородице и открытых завораживающим проявлениям земной красоты, в решительном, даже монументальном отношении художника к человеку (Джотто) или прошлому (Мантенья), в бодрости тосканских пейзажистов середины века (Алессо Бальдовинетти), в наивности глаза и любви к разнообразию флорентийских художников кассоне или мастеров веронской школы.

Мы уже отметили, что носителями духа Возрождения у Муратова становятся не одни лишь герои эпохи Ренессанса. Дух Возрождения становится определенным нравственным и психологическим камертоном, определяющим общность душевных движений людей самых разных эпох, чем-то, в чем обнаруживается общность порывов папы Пасхалия I и Джакомо Казановы. Впрочем, не все герои Муратова являются носителями этого духа в его максимальном проявлении. Так, избытком прагматизма и недостатком искреннего ренессансного художественного любопытства – родовыми чертами всей болонской художественной культуры – объясняет Муратов относительные невысокие достижения художников Болонской школы. И в более поздних (относительно эпохи Ренессанса) художественных или биографических сюжетах мы так или иначе сталкиваемся с прямыми косвенными указаниями на поздние, а следовательно, романтизированные проявления этих самых качеств человека Возрождения: так, условную художественную родословную Пиранези, появляющегося в «Образах» в виде последнего энтузиаста римских руин, можно было бы возвести к Мантенье, а аналогичную родословную Каналетто – одного из последних художников, наделенных чисто ренессансным отношением к природе – к творчеству Алессо Бальдовинетти.

Особое место в книге Муратова занимают образы людей, судьбы и произведения которых отмечены печатью траги-

¹³⁹ Вельфлин Г. Классическое искусство. М.: Алетейя, 1999. С. 4.

ческих перемен конца эпохи Кватроченто. Такие выдающиеся люди как Лоренцо Великолепный, Боттичелли или Джорджоне собственными судьбами положили предел одной из привлекательнейших черт духа Возрождения – его юности. Муратов пишет, что Италия родилась «на римском прахе»¹⁴⁰. И неспроста мы не находим на страницах «Образов Италии» величественных римских историй: Древний Рим, кажется, не был юным никогда. В то же время главы «Образов», посвященные Сицилии, рождают в душе читателя вполне определенное чувство: столь удивительный всплеск юности человеческого духа был возможен лишь на той земле, где можно так ясно почувствовать древность мира.

Образы Италии, каждый из них – это те грани и своеобразные проявления духа, из которых складывается общее впечатление жизни – какой она может быть.

Составное понятие духа Возрождения, как нам кажется, является для Муратова не простым отвлеченным и сквозным мотивом, но может рассматриваться как важное и даже центральное понятие «Образов Италии», напрямую влиявшее на художественные взгляды и метод автора. Наглядной иллюстрацией подобного утверждения послужит сравнение текста Муратова с главным произведением прославленного знатока итальянской живописи эпохи Ренессанса Бернарда Бернсона – книгой «Живописцы итальянского Возрождения». Муратов был хорошо знаком с этой книгой, самого Бернсона считал представителем передовой искусствоведческой науки и разделял многие предложенные им идеи. Так, например, Муратов неоднократно называет интерес мастеров Ренессанса к проблемам передачи формы и движения центральной художественной задачей искусства эпохи Кватроченто. Однако, не решение чисто живописных задач он считает главным достижением эпохи. Все чисто художественные задачи – передача «осязательной ценности, движения, пространства – все то, на чем исключительно сосредотачивается Бернсон, интересует Муратова лишь как средство, с помощью которого в работах мастеров

¹⁴⁰ Муратов П.П. *Образы Италии*. М.: Республика, 1994. Т. 3. С. 367.

Кватроченто нашли отражение монументальные устремления человеческого духа. Неограниченность Муратова поиском чисто художественных, прогрессивных закономерностей развития искусства позволяет ему иногда останавливаться там, где другие проходят мимо. Так случилось, например, в случае с творчеством флорентийского мастером Алессо Бальдовинетти.

Очерк Муратова об Алессо Бальдовинетти кажется блестящим воплощением главной задачи эстетического критика, сформулированной У. Патером: кристаллизовать особенное, неповторимое чувство, вызываемое каким-либо художественным произведением. Этот художник едва ли обратит на себя внимание, если поставить его в один ряд с гениями Ренессанса. Его творчество – творчество ученика Венециано и учителя Гирландайо, не кажется решительным шагом на пути монументальных свершений мировой живописи, и в этом контексте его имя не является большим откровением (причина, по которой на его работах почти не останавливается Бернсон). Но если оставить Бальдовинетти во Флоренции, если говорить о нем в том контексте, в котором говорит о нем Муратов, в его творчестве отрывается удивительная, неповторимая форма красоты – образ мирной и добродетельной жизни флорентийцев XV в. согласии с мирозданием, любви к тосканскому солнцу и радости жизни. Это образ, принадлежащий именно Флоренции – образ счастливой жизни людей, не стремящихся ворваться в пределы страны гипербореев, не обладающих тем кипучим беспокойством гения, присущим великим мастерам Ренессанса, но впитавших в себя удивительное обаяние тосканской природы, научившихся отражать и заключать ее тепло в своих произведениях. Нам было бы трудно уловить это чувство в чистом виде в работах самых крупных мастеров Ренессанса – не исчезая в них вовсе, это чувство ускользает от нашего внимания во всей своей ясности, уступая место так занимавшей величайших художников борьбе за самые громкие свершения духа. Грань солнечного кватроченто, с юности подарившая любовь к мирозданию первейшим своим художникам и напитавшая их гений, в чистом, кристаллизованном виде отраженная именно в работах малых флорентийских художников, была блестяще раскрыта в «Образах Италии» Муратова.

Показательной оказывается так же разница в оценке достижений сиенской школы живописи эпохи Треченто, столь очевидная при сопоставлении текстов Муратова и Бернсона. В традиционном, несколько наивном мистицизме и изумительной грации сиенской живописи – в качествах, которые Бернсон рассматривает лишь как инерционный отход местных художников от главных задач искусства – Муратов видит саму душу Сиены, заключившую в своем образе неповторимый набор душевных движений и одно из самых своеобразных и чистых проявлений духа Возрождения.

Впрочем, широта взглядов Муратова, выходящих за пределы строго художественной проблематики, вовсе не говорит о том, что его не интересовали вопросы истории искусства. Напротив, интерес Муратова к этой области знания особенно ярко обнаруживается в третьем томе «Образов Италии». Но и здесь его тонкий искусствоведческий анализ зачастую оживляется дополнительным, более глубоким смыслом. В качестве примера можно было бы вспомнить рассуждения Муратова об умбрийской или веронской живописных школах. Обнаруживая знакомство с различными, порой дискуссионными вопросами истории искусства, Муратов довольно обоснованно выдвигает свои собственные предположения. Однако, высказываясь о происхождении и свойствах произведения того или иного мастера, автор руководствуется не знаточеским интересом (целью которого является атрибуция памятника) и интересом даже не строго научным (цель которого заключается в установлении объективных закономерностей развития искусства). Сама эпоха кватроченто, с ее всеобщим подъемом духа, выдвигала художественные проблемы на повестку дня. В определении истинных достижений мастера, в осознании пройденного им пути и положения, достигнутого им в истории великого итальянского соревнования – вот в чем состоит главный интерес Муратова.

Вместе со всем вышесказанным следует признать: не самые захватывающие страницы «Образов Италии» посвящены явлениям Высокого Возрождения и маньеризма. Возможно, причиной тому послужили личные предпочтения Муратова, еще в первых главах «Образов» признавшегося в том, что ему трудно почувствовать сердцем пышность образов Тициа-

на. Его предпочтения вполне объяснимы: закат юности эпохи Возрождения привнес в произведения художников изменения, суть которых сам Муратов сформулировал следующим образом. «Вместе с ним [Рафаэлем] живопись Возрождения покинула страну необыкновенных, неповторяемых душевных приключений... Чинквеченто не столько увлекалось процессом творчества, сколько ценило его результаты»¹⁴¹. Подобное ощущение чрезмерной взвешенности, прагматичности классических памятников оказалась трудно совместимо с пристрастиями Муратова к ярким, непосредственным и искренним проявлениям человеческого духа. Лишь образы двух выдающихся флорентийских маньеристов – Бронзино и Понтормо – ни в чем не уступают самым запоминающимся главам книги.

Нет также ничего удивительно в том, что Муратов совершенно не останавливается на памятниках итальянской живописи, отразившей прагматические решения Тридентского собора и Контрреформации. Всякое искусство интересует Муратова в первую очередь как самобытный художественный коррелят эпохи, но ни в коем случае не как простая ее иллюстрация (не случайно Муратов категорически не готов согласиться с идеями исследования Аби Варбурга, ставящими живопись Боттичелли в подчиненное положение иллюстрации к поэзии Анджело Полициано). Впрочем, Муратов, вероятно, не слишком интересовался собственными вопросами и образами эпохи Контрреформации, несмотря на самобытность и безусловно подлинную художественность некоторых ее проявлений, в особенности архитектурных. Выдающийся австрийский историк искусства Макс Дворжак, среди прочего занимавшийся вопросом происхождения римской архитектуры эпохи барокко, весьма убедительно проследил наличие смысловых и чувственных параллелей, объединяющих барочную римскую архитектуру с таким чисто контрреформационным явлением, как духовные практики Игнасио Лойолы, Св. Терезы и Иоанна Креста¹⁴². Нам же не приходится удивляться, что для Мурато-

¹⁴¹ Муратов П.П. *Образы Италии*. М.: Республика, 1994. Т. 2. С. 250.

¹⁴² Дворжак М. *История итальянского искусства в эпоху Возрождения*. Т. 2. М.: Искусство, 1978. С. 96-117.

ва куда более близким эквивалентом барочной архитектуры представляется образ «истинной дамы барокко» – шведской королевы Христины-Александровны.

Подводя итоги, хотелось бы отметить еще одну важную особенность «Образов Италии». При всей широте охваченного «Образами» Муратова материала, в самой своей структуре эта книга остается в первую очередь книгой путешественника, и, при всех видимых различиях, мы не можем не замечать возникающих иногда совпадений классических маршрутов Муратова с «Итальянским путешествием» Гете. Вместе с тем, «Образы Италии» отличаются от многих других итальянских очерков, написанных в жанре путевых заметок. В большинстве классических (Гете, Стендаль, Тэн) и современных Муратову (Розанов) очерках всегда чувствуется некоторая отчужденность, дистанцированность авторов от Италии, и все описываемые в них события приобретают в сознании читателя совершенно отчетливые черты реального, физического путешествия – путешествия по чужой стране. Читая «Образы Италии», мы проделываем еще и путешествие во времени, по избранным страницам истории, раз за разом проживая чью-то жизнь, которая вовсе не кажется нам далекой и чуждой. «Совершенное во времени и в пространстве, пролегает оно и в недрах нашего существа, в глубинах души вычерчивая свой ослепительный круг. Мы возвращаемся из Италии с новым мироощущением слиянности начал и концов, единства истории и современности, неразрывности личного и всемирного, правды вечного круговорота вещей, более древней правды, чем скудная идея прогресса...»¹⁴³. Путешественник такого рода непременно должен назваться особенным именем, возможно передающим все значение совершаемого им пути – пути пилигрима.

¹⁴³ Муратов П.П. Образы Италии. М.: Республика, 1994. Т. 3. С. 563.

*Юлия Кузнецова
Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова,
Исторический факультет*

Роль и значение книги П.П. Муратова «Образы Италии» для становления и развития российского искусствознания

В истории искусства часто случается так, что самые запоминающиеся, прочувственные и яркие произведения создаются людьми, изначально не связанными с этой областью человеческой деятельности. Так и в России произошло, что у истоков российской италянистики стоит Павел Муратов¹⁴⁴ – из потомственной семьи военных, инженер по образованию, отслуживший в армии по специальности «артиллерист». В поездке за границу 1905-1906 гг. он находит свое истинное призвание – искусство, и с этого времени жизнь Муратова неразрывно связана с этой областью человеческого духа.

Он едет за границу как путешественник и открывает для себя Италию, и как оказалось, не только для себя, но и для всех русских людей. Муратов составляет свои путевые впечатления, которые спустя и 100 лет не оставляют равнодушными современных путешественников, устремляющихся в Италию.

Конечно, феномен, который мы сейчас называем «культурным туризмом», сложился еще в XVIII веке, и мы имеем богатую литературную традицию в стиле заметок путешественников разной степени увлекательности и мастерства, начиная от Гете и заканчивая путеводителем Википедии. Традиция Гранд-тура

¹⁴⁴ Щемелёва Л. М. Муратов, Павел Павлович // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. Т. 4. М.: Большая российская энциклопедия; Фианит, 1999. С. 171–175.

привела к появлению самостоятельного жанра путевых заметок, в которых личные впечатления автора перемешаны с культурными, географическими и другими особенностями страны. Гете¹⁴⁵, Рескин¹⁴⁶, Стендаль¹⁴⁷, Вернон Ли¹⁴⁸, Бэкфорд, Шатобриан, Буркхард и другие – до Муратова свои впечатления оставили многие талантливые люди, влюбленные в эту удивительную страну. Были среди них и отечественные авторы – Боткин¹⁴⁹, Карамзин¹⁵⁰, Гоголь¹⁵¹ писали об Италии, но все-таки произведение Муратова занимает исключительное место, и именно с его «Образов Италии» начинается традиция, которая впрочем им и заканчивается, поскольку до сих пор в отечественном искусствоведении нет подобных ему произведений.

В чем же его уникальность? Рассмотрим структуру произведения более внимательно. Во-первых, три тома его «Образов Италии» представляют собой удивительно сбалансированно выстроенный маршрут путешествия. Для меня как для путешествующего искусствоведа всегда бывает непросто решить, как и что посмотреть, чтобы составить свое личное представление о стране или городе, какие выбрать памятники, на чем заострить внимание. И здесь всегда есть опасность попасть под мнение авторитетных людей, мыслить стереотипно или вообще лениться получить свое личное представление о чем-то. Муратов составляет замечательный маршрут: Венеция – древние восточные ворота Италии – открывают, но также и завершают повествование, создавая как бы цикличность всей истории, которая как будто согласовывается с цикличностью истории человеческой.

Венеция – умирающий город, город карнавалов и куртизанок, где все пропитано влажностью моря, постоянными ветрами. Каменный город без зелени, такой же жесткий, как

¹⁴⁵ Гете И.-В. Итальянское путешествие. М., 1980.

¹⁴⁶ Рескин Дж. Прогулки по Флоренции. М., 2016.

¹⁴⁷ Стендаль. Собрание сочинений в 15 томах. Том 9. Рим. М.: Правда, 1959.

¹⁴⁸ Вернон Ли. Италия. Избранные страницы. М., 1914.

¹⁴⁹ Боткин В.П. Отрывки из дорожных заметок по Италии. Спб., 1891.

¹⁵⁰ Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. 1791-1792.

¹⁵¹ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. М., 2014.

и нрав венецианцев, когда-то владык морей. Через портрет Казановы Муратов мастерски раскрывает психологию жителей лагуны, особенности их быта, жизни, нравов и привычек. Этот характерный прием Муратова – через психологический портрет представителя города дать общую типологию места и народа – мастерский ход, который он будет применять часто, но всегда в меру. Погрузив читателя в атмосферу Венеции, он плавно сосредоточивает внимание на главных достижениях искусства – в Венеции это живопись Тинторенто, в Падуе, его следующем пункте назначения – это Джотто. Но говоря о капелле Скровеньи, он не просто дает описание фресок, а благодаря ему читатель понимает, почему именно Джотто стоит у истоков Возрождения.

Каждый его город особенный не просто потому, что обладает своей спецификой, но благодаря тому, что Муратов успевает заметить и выделить это своеобразие. Оно может быть разное, например, в запахах еды, как в «жирной Болонье». В этом старинном университетском городе ему удастся провести уникальные параллели между таким усредненным, уравновешенным характером болонцев и таким явлением в искусстве как «болонский академизм». При этом он не стесняется полемизировать с классиками литературы и искусства – Стендалем, Рескиным и Рейнольдсом по поводу стереотипов, которые, как он справедливо отмечает, «свои герои в свое время». Такая непредвзятость делает Муратова по сей день свежим и увлекательным, поскольку он не цитирует известных авторитетов, но пытается сказать что-то свое, личное. И пусть иногда он «пропускает» каких-то гениев, как это случилось с Караваджо в Риме: от этого его заслуги меньше не становятся.

Следующий важный город и остановка в пути – Равенна – самый византийский город Италии. Рассуждая об искусстве Византии, Муратов очень деликатно касается путей развития русского искусства, влияние на него Византии. Несколько жесткий экскурс в историю, впрочем, основывает он на недавно вышедшем труде французского византиниста Шарля Диля «Византийские портреты»¹⁵². Муратов в курсе выходящей ли-

¹⁵² Диль Ш. Византийские портреты, М.: Искусство, 1994.

тературы по теме, мы видим общий высокий культурный уровень российской интеллигенции. Муратов – историк, который за личными ощущениями города видит общие исторические тенденции. Так, Равенна с его византийскими памятниками и монументами время Теодориха предстает обломком империи, в которой это ощущение исторической памяти практически исчезает, растворяясь в песках времен.

Зато во Флоренции это чувство живое и яркое. Город Данте, влюбленных, Лоренцо Великолепного. Его тоже мучает загадка – почему Кватроченто случилось именно здесь и именно тогда? Он бродит по улицам Флоренции, осматривает замки и палаццо, посещает окрестности и медичейские виллы. Чего только стоит его описание трагической истории Медичи, особенно Бьянки Каппелло и Франческо Медичи. Вместе с другими влюбленными во Флоренцию – Браунингом и Вебстером – пытается он понять флорентийский характер, раскрыть секрет главного художника раннего Возрождения – Боттичелли. Для меня как для будущего искусствоведа XXI века интересно его переосмысление этого периода, его самооценности для искусства, ведь до этого момента исключительную ценность представляло лишь Высокое возрождение с его столпами в лице Микеланджело, Рафаэля и Тициана. Интересно его описание фресок в Поджо а Кайано, принадлежащих Понтормо: он не утомляет читателя описанием и сложными искусствоведческими терминами, но дает возможность почувствовать новизну и уникальность художественного явления.

Из Флоренции он едет в Рим, по дороге посещая Пистойю, Пизу, Лукку, Сиену, и в каждом городе он находит не просто свои особенные и интересные места, он дает возможность читателям прочувствовать и понять сложные художественные явления, которые происходили в них. Так, в Пизе, описывая архитектуру собора и баптистерия, он дает главные характеристики итальянской готики и Проторенессанса. В Сиене за описанием главного шедевра Дуччо ди Буонинсеня «Маэста» он дает стилеобразующие понятия Треченто. В этом его громадная заслуга – не загружая читателя избыточной информацией, он, выделяя главное, дает возможность осмыслить и составить собственное впечатление об искусстве.

Прекрасной Сиеной заканчивается первый том. Второй посвящен Риму и с первых же строк ты понимаешь, что у него совершенно особое чувство города, Рим – это город его мечты и вечный тихий праздник. «В этом счастье, которое дает испытать Рим, есть что-то похожее на счастье быть молодым, – ждать с трепетом каждого нового дня, засыпать с улыбкой, думая о завтра, верить в неистраченное богатство жизни, быть расточительным в своей радости, потому что всюду вокруг бьют ее неиссякаемые источники»¹⁵³. Он цитирует Байрона, Гете, их чувства близки ему и это общее ощущение Вечного города сближает представителя далекой России и сынов Северного Альбиона и Мрачного Рейна – все едины перед грандиозностью и великолепием Рима.

«Материальное значение вещей изжито, освобождена их духовная сущность»¹⁵⁴, – пишет Муратов. Чистая духовность Рима не может быть скрыта никакими туристами, урбанизацией города или современными технологиями. Это ощущение знакомо всем, кто имеет счастье прожить в Раме спокойно хотя бы чуть больше двух недель – Рим действительно открывается постепенно, надо только быть готовым принять этот дар и вынести его с достоинством. Духовность Рима повсюду – в античных памятниках и христианских святынях. Как объять необъятное? Муратов выделяет Рим античный и Рим христианский.

Винкельман и Гете – два немецких гения, открывших миру Красоту языческого мира и объяснивших ее. Непостижимым остается, почему сами итальянцы не смогли сделать это сами. Понадобился немецкий рационализм, чтобы осмыслить этот феномен, заложить основы искусствоведения как науки и первых публичных музеев. Но Муратов справедливо указывает, что видели они единый античный мир, не разделяя Рим и Грецию. Это задача следующего поколения и урок для всех, изучающих искусство: у каждой эпохи – своя история искусства.

Рим христианский недооценен, считает Муратов: «Рим первых христиан кажется ему (туристу) далеким и бледным призраком, рядом с все еще грандиозными развалинами

¹⁵³ Муратов П.П. Образы Италии. М., 1911–1912.

¹⁵⁴ Там же. С. 72.

языческого Рима и недавними подвигами Возрождения»¹⁵⁵. Он описывает тихую красоту и торжественность богослужений в римских катакомбах и старых христианских базиликах, тонкий переход от античной символики к христианской на примере мавзолея Констанции. Мы видим влияние Византии на римское искусство в древних мозаиках Санта Пуденциана, Сан Лоренцо и Сан Стефано Ротондо. Величие Рима в знаменитых полах, составленных из разноцветных кусков мрамора, порфира и серпентина, выполненных представителями художественной династии Космати XII-XIII вв.

Муратов констатирует, что Кватроченто в Риме оставило мало следов. Сложная историческая ситуация, связанная с авиньонским пленением пап, привела к тому, что Рим на определенное время выпал из художественной ситуации и, по сути, оставался типичным средневековым городом. Муратов подчеркивает роль пап в становлении величия Рима. Его тонкие психологические портреты Сикста IV, Юлия II, Льва X, их взаимодействие с художниками раскрывает нам особенности римской живописной и архитектурной традиции. Его описание фрески Мелоццо да Форли из Ватиканской библиотеки – лучший образец описания и анализа памятника для будущего искусствоведа.

Высокое возрождение – феномен, родиной которого считается Рим. Здесь, считает Муратов, Рим исполнил свою вековую роль, дав место синтезу искусств и деятельности великих мастеров искусства. Он цитирует вышедшую в 1888 году замечательную книгу Вельфлина «Ренессанс и барокко»¹⁵⁶ и Беренсона¹⁵⁷, представителей нового поколения искусствоведов, заложивших основы формально-стилистического метода для искусствоведов.

Главные памятники Высокого возрождения – Сикстинская капелла и Станцы и лоджии Рафаэля. Именно в них удалось зафиксировать какие-то общие человеческие представления, уйти от остро индивидуального – в этом заключается главная

¹⁵⁵ Там же. С. 80.

¹⁵⁶ *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. СПб., «Грядущий день», 1913.

¹⁵⁷ *Berenson B.* The Florentine Painters of the Renaissance. 3rd ed. L.; N. Y.: The Knickerbocker Press, 1909.

заслуга мастеров Ренессанса. Анализ Муратовым «Афинской школы» по-прежнему остается эталоном описания произведения искусства с точки зрения композиции, колорита, психологического портрета художника и культурной ситуации в целом. Он чутко уловил главенство архитектуры в Возрождении: Браманте, Джулиано де Сангалло, Перуцци, Виньола – именно их работы составили Золотой век архитектуры. «Грандиозная простота, строгое совершенство деталей, глубокое равновесие, спокойствие, полная легкость. Истина в искусстве здесь достигнута, и перед ней остается только преклониться»¹⁵⁸.

В эпоху Муратова Высокое возрождение продолжалось считаться эталоном в искусстве, ведущие искусствоведы часто отдавали предпочтение некоторым из эпох в ущерб другим. Так, например, произошло с маньеризмом, который долго считали изживанием Ренессанса и не самостоятельным стилем. Да и к барокко было неоднозначное отношение. Надо отдать должное Муратову в его достаточно взвешенном подходе к искусству в целом, и в этом он солидарен с Буркхардтом¹⁵⁹, говоря о самоценности каждой художественной эпохи. Тем более, что барокко в Риме искать не надо, оно преобладает в этом городе – площадь перед собором Святого Петра, Квиринал, фонтан Треви, виа Корсо с Иль Джезу и палаццо Памфили. «Вместо стремления к бесстрастному спокойствию, равновесию и круглоте, свойственному классическому Возрождению, барокко сделало своей основой крайнюю эмоциональность, любовь к строительному парадоксу и отвращение к замкнутости отдельных композиций»¹⁶⁰. Эта блестящая характеристика на примере ведущих архитекторов барокко Бернини и Борромини в нескольких словах позволяет уловить главные особенности формы и стиля.

Отдельное внимание заслуживает описанием Муратовым римских вилл. Феномен виллы только начинает осмысляться в искусствоведении в XIX-XX вв. особенно в связи с окружающей природной средой, в обрамлении пейзажей и фонтанов. Его описание виллы Джулии, садов Фарнезе на Палатине, вил-

¹⁵⁸ *Муратов П.П.* Указ. соч. С. 86.

¹⁵⁹ *Burkhardt J.* Die Cultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch. Basel: Schweighauser, 1860.

¹⁶⁰ *Муратов П.П.* Указ. соч. С. 88.

лы д'Эсте в Тиволи замечательно и лаконично. Зелень садов и вода бесчисленных фонтанов – два главных героя эпохи барокко, которые поражают всех путешественников и до сих пор. Барокко – не просто стиль и новый принцип в искусстве, это феномен психологический включает Муратов, у него были свои люди и своя жизнь. На примере образа королевы Кристины и Пиранези он дает замечательный портрет людей эпохи. В этом опять же заключается глубокий философский смысл искусства – у каждой эпохи свое искусство и свои герои, копировать и повторять что-то невозможно.

Разделить Рим и его окрестности часто бывает невозможно. Муратов много цитирует Грегоровиус¹⁶¹, оставившего блистательные заметки о Кампании. Его размышления о видах Лациума, панорамах Альбанских гор и озерах приводит читателя к романтическим новеллистам Бекфорду¹⁶², Бонштетену и Шатобриану¹⁶³. В пейзажах Кампании первый из разочарованных людей Нового века почерпнул и великую силу утешения. Синонимом этого утешения служит Аппиева дорога – символ выдающихся достижений Рима в области инфраструктуры. Бесчисленные гробницы и мавзолеи, останки вилл на всем протяжении пути в окружении пьянящих пейзажей и «чудного дерева Рима пинии» – по собственному опыту понимаю, что забыть это невозможно.

Дорога ведет нас в Тиволи – город сумрака ночи и души. Кажется, сама природа Сабинских гор делает это место пристанищем хтонических божеств. Город Сивиллы, античного Тибур и Геркулеса – Тиволи до сих пор производит грандиозное впечатление, даже несмотря на его перестройку. Описание виллы Адриана с легкой руки Муратова становится кратким экскурсом в архитектуру Рима времен империи, интимные апартаменты императора для нас не просто археологический памятник, но вместе с письмами Плиния Младшего, которые цитирует Му-

¹⁶¹ *Грегоровиус Ф.* Истории города Рима Средние века» перевод В. И. Савин (СПб., 1888).

¹⁶² *Бекфорд У.* «Мечтания, путевые мысли и происшествия» (1783).

¹⁶³ *Франсуа Рене де Шатобриан.* Путешествия в Америку и Италию (*Voyages en Amérique et en Italie*, 1827).

ратов, мы делаем попытку проникнуть в образ мыслей и жизни древних. Примечательно, что он не описывает подробно виллу д'Эсте, мы понимаем, что основу его творческого метода составляет не систематическое описание всех имеющихся памятников, но тщательный их подбор, исходя из и поставленных задач. Так, он подробно скажет о виллах, когда будет описывать «страну Альбанских гор, кастелли»: вилла Альдобрандини, Конти, Барберини, Киджи, Чезарини, лежащие вокруг озер Неми и Альбано, в окружении лесов и гор. Красота Кампании создана для художников – «...там ничего расплывчатого и неопределенного. Величие, строгость и постоянство свойственны ей». Именно здесь, в Кампании рождается пейзажная живопись Италии: два великих француза Пуссен и Клод Лоррен оставили лучшие образцы Природы Италии. И это не удивительно – Рим начала XVIII века был мировой столицей и школой художников: Тернер, Коро, Иванов – все едут учиться видеть и писать Мир. Особая чистота римского неба, свет, делающий предметы таким четкими и ясными, палитра красок – все это и сейчас привлекает в Рим живописцев со всего мира.

Окрестности Лациума для неторопливых путешественников. Каждый город имеет не просто свою специфику, но представляет собой как бы отдельный мир. Древняя Остия у Муратова уже не малярийная пустынная местность как 200 лет назад у Бонштеттена, а торговый деловой пригород Рима. Через памятники он вновь погружает в атмосферу античности, описывая святилище Митры, он передает ту сложную историческую ситуацию изживания языческого Рима и переход к христианству. Забавно, что сейчас, когда Остия стала модным морским курортом в 30 минутах от Рима, античная ее часть по-прежнему способна погружать своих посетителей в состояние особой атмосферы, в которой ход времени как будто останавливается и только бесчисленные кошки – стражи музея, способны чувствовать этот бег времени.

При описании Кори, конечно, расстраиваешься, потому что нет уже этих прекрасных памятников, утраченных в годы Второй мировой войны: разрушен храм Геркулеса и Диоскуров. Здесь Муратов для нас не просто путеводитель по искусству Италии, но важный исторический документ. Нинфа и

Субиако, Палестрина и Корнето, Браччиано и Витербо – в каждом из этих чудных городов зоркий глаз Муратов подмечает самое важное и перед нами разворачивается истинная история Италии – ее жителей, кухни, быта, ее искусства. Квинтэссенция этой жизни, по мнению Муратова, находится на юге – в Неаполе. Неудержимый натиск неаполитанской жизни составляет главную особенность этого места. Жизнелюбие местных жителей, их непосредственность, даже такие качества, как праздность и ленность, хитрость и меркантильность, делают неаполитанцев такой же достопримечательностью как Каподимонте или Археологический музей, наполненный сокровищами Помпеев и Геркулалума.

Помпеи, как и сейчас, так и при Муратове есть место постоянного притяжения иностранцев, путешественников, туристов, любителей искусства. Есть что-то магическое в этих каменных улицах, их спокойном ритме и правильных пропорциях. Мое впечатление от первого посещения Помпей в 2012 году практически точно совпало с ощущениями Муратова: этот каменный античный город без растительности составляет как будто прямую противоположность нашей цивилизации, стремящейся к паркам и садам. Античный человек, с таким трудом отвоевывавший себе у Природы место под солнцем, наоборот, создает свою городскую среду в камне и мраморе. Сложная структура римского дома с перистилиями, грандиозность общественных зданий и храмов поражает, а ведь Помпеи всего лишь маленький провинциальный город на юге империи, хотя и популярный у римской знати за красоту окружающих пейзажей и прекрасный климат.

Прелесть Амальфитанского побережья с его изломанной береговой линией, маленькими «притулившимися» у берегов городками типа Позитано и Амальфи, живописным Капри – «все эти особенности в их невероятной выразительностью форм и красок, это яркое драматическое взаимодействие стихий являлись некогда источниками прекраснейшего из творчеств»¹⁶⁴. Обиталище богов – область Великой Греции – тянется на протяжении Калабрии, Апулии и Базиликата.

¹⁶⁴ Муратов П.П. Указ. соч. С.112.

Пестум с его грандиозными храмами производит неизгладимое впечатление. До сих пор остается загадкой, как общество пастухов и земледельцев воздвигло эти исполины дорического духа? Время пощадило храмы и теплый желтый травертин по-прежнему поблескивает на солнце. Сейчас вокруг храмов цветут розы, лучшие, как писали о них римские поэты. (Муратов сетовал, что ничего не осталось от этих знаменитых розариев). А закат в Пестуме все такой же прекрасный «...горы Салернского залива и горы Калабрии сияли всеми торжественными вечерними огнями – пурпурным, золотым, лиловым, синим и розовым. Бледный оранжевый пламень последних лучей струился по колоннам и таял в зеленоватом весеннем небе. Глубокий покой окружал храмы. Так же как эта минута прошли над нами тысячелетия»¹⁶⁵.

Второй том Муратова заканчивается Сицилией. Эта прекрасная и опасная земля уже не просто конец Италии, но и Европы – в характере сицилийца страсть и сосредоточенность, молчаливость и мрачность, серьезность и замкнутость по большей части напоминают население Африки и Аравийского полуострова. Место пересечения разных цивилизаций – античной, мусульманской, христианской – Сицилия впитала в себя и создала свою уникальную культуру, не похожую на что другое.

Катализатором, позволившим осуществить синтез культур стали норманны. Удивительный северный народ, представители которого терроризировали всю европейскую часть континента, нашли свое пристанище на этом острове, где близость христианского и мусульманского миров была такой хрупкой и опасной. Личная доблесть, храбрость и отвага представителей рода Отвилей позволили в неустанных битвах против арабов и Византии основать независимое Сицилийское королевство, которое просуществовало без малого семь веков. Новые правители принялись украшать свои владения с небывалым рвением: красота церквей в Палермо и Монреале поражает своим великолепием и, прежде всего, красотой мозаичного искусства. И тут у Муратова прекрасные рассуждения о связи русского искусства с византийскими мозаиками на примере сицилийских

¹⁶⁵ Там же. С. 115.

храмов, он точно подмечает в пестроте и красочности Васнецова забытое искусство древних мозаичистов.

Второй блок его описаний связан с греческой античностью Сицилии. Селинунт, Агридженто, Сиракузы, Таормина – все эти когда-то величественные города Великой Греции даже и сейчас на фоне пейзажей Этны производят неизгладимое впечатление. Дорические храмы Селинунта с его знаменитыми метопами из храма Геры представляют собой не просто прекрасные образцы архаического искусства, но благодаря трактовке Муратова «Священного брака Геры и Зевса» нам удастся глубже проникнуть в мифы Древней Греции. Перед нами как будто оживает история о Персефоне и Деметре – не только храмы, но и сама природа острова – огненное жерло Этны – определила характер жителей острова, их религию и быт.

Пробиться нам, людям XX-XXI вв. в сознание древних народов, живших в V в. до н.э., возможно ли это? Только искусство и миф и наша открытость к восприятию способны это сделать. Благодаря Муратову многие загадки античного мира открываются перед нами, как например, предназначение латомий в Сиракузах. И это замечательный пример для нас, будущих искусствоведов, как надо смотреть и изучать вещи, каким развитым воображением надо обладать и смелостью мысли, чтобы понять то послание из глубин веков, которое нам оставили представители других цивилизаций.

«Италия – это то счастье, ради которого людям еще стоит жить»¹⁶⁶, – так заканчивается второй том Муратова, который он выпустил в 1912 году. После своей поездки и вплоть до 1914 года Павел Павлович трудился в Румянцевском музее хранителем античных древностей. Он много печатался: как критик в журнале «Золотое руно», «Аполлон», «Весы». Он пробует издавать и свой журнал – в 1913-1914 гг. вместе с К.Ф. Некрасовым «София». Ну а дальше случилась война... К нормальной жизни Муратов вернулся только в 1923 году, когда обосновался в своем любимом Риме. В 1924 году в Берлине выходит третий том «Образов Италии».

¹⁶⁶ Там же. С. 123.

Он начинается с его впечатлений об Умбрии. Лежащая в сердце Апеннинского полуострова, в окружении потрясающих пейзажей: «Умбрия выражает особенную склонность человеческой души». Чистота горного воздуха, прозрачность ручьев и свежесть зелени, горные цепи, широкие равнины и ряды древних городов – все это создает невероятно живописное впечатление. Но Муратов немного грустит, когда в Сполето – городе римлян и лангобардов – он рассуждает о том, что после античности Рима всегда тяжело воспринимать древности провинциальных городов Италии. О правильном построении маршрута путешествия стоит позаботиться заранее – от простого к сложному, чтобы подготовить душу и сердце к восприятию Прекрасного, не ошарашить его сразу Колизеем и римским форумом, но медленно подготовиться в небольших городах, таких как Фолиньо, Треви, Спелло, Беванья, Монтефалько. На гребне холма через равнину от Монтефалько лежит Ассизи. У Муратова неоднозначное впечатление от посещения города. Для него Святой Франциск – фигура сложная и противоречивая, оказавшая огромное влияние на свое время и современников, но он не торопится проводить параллели о влиянии на искусство Ренессанса, скорее он подчеркивает связь с французской готикой и итальянском Проторенессансом в лице Косматти и Арнольфо ди Камбио.

Место притяжения не только верующих, но и эстетических пилигримов, сомнительных христиан и плохих язычников, Ассизи стало заложником своей славы, а церковь Святого Франциска – музеем для искусствоведов и туристов. Подробный анализ Муратовым цикла фресок, выполненных Джотто и другими художниками, его полемика с крупнейшим специалистом по искусству живописи Италии Лионелло Вентури¹⁶⁷, показывают, что Муратов не просто послушно следует авторитетам, но занимается самостоятельным исследованием, не полагается на мнение других ученых. Чуть позже, когда он будет описывать пинакотеку Перуджи стоит обратить внимание, с каким изяществом и вниманием он исследует живопись, какое количество фактов и живописных полотен он держит у себя в

¹⁶⁷ *Venturi L. Giorgione e il giorgionismo. Milano: Hoepli, 1913.*

голове. Огромное количество талантливых художников из Умбрии, манера которых отличается незначительными деталями, факты их биографии, манера и стиль живописи – знание этих вещей составляло неотъемлемый атрибут знатока. Это сейчас в эпоху Интернета и специальных программ по распознаванию образов, методов химического и радиографического анализов, атрибутировать произведения искусства не представляет труда, а тогда эта задача решалась исключительно благодаря личным качествам специалиста, его насмотренности и подготовке. О таланте Муратова с точки зрения формально-стилистического анализа мы можем убедиться при описании им работ Пьеро делла Франческа, «Беременной Богоматери» из Монтерки, «Бичевания Христа» или парных портретов Федерико да Монтефельтро и его супруги Баттисты Сфорца.

Перуджа – самый большой город Умбрии – произвела большое впечатление на Муратова еще и по другой причине. В городе постоянных междоусобиц, кровавого соперничества между семействами Одди и Бальони сохранилась превосходная хроника городских событий, принадлежащая Матераццо. Муратов с удовольствием приводит русским читателям перевод, погружая нас в атмосферу и колорит ренессансной Перуджи. Действие происходит в 1500 году и носит название «Кровавая свадьба». Читатель получает представление о нравах и обычаях Перуджи, так удивительно, что это все происходит в эпоху Ренессанса.

Примечательно, что Муратов дважды обращается к Риму – поистине это для него главный город Италии. Цитируя Вернон Ли¹⁶⁸ о привередливости туристов при выборе сезона для посещения Рима, Муратов справедливо отмечает, что Рим прекрасен всегда – и знойным летом, и нежными весенними неделями, и ослепительными солнечными осенними месяцами. И эта мысль – путешествовать и открывать для себя новые страны и места «не в тренде и в общем потоке туристов», а чутко прислушиваться к ритму и особенностям жизни, попытаться затеряться среди местных жителей, увидеть страну не с обложки, а без прикрас – здесь Муратов был, пожалуй, первопроходцем.

¹⁶⁸ Вернон Ли. Италия. Избранные страницы. М., 1914.

Из Рима он путешествует по окрестностям Лацио, Тосканы и Умбрии: его остановки – Орвието, Мольтепульчано, Пьенца, Ашано, Монте Оливето, Сиена, Вольтера. Каждый из этих городов уникален по-своему: Орвието – один из семи городов этрусского союза – на страницах Муратова мрачный, из темного туфа, от его циклопической кладки веет тысячелетиями. И вдруг в центре города сахарной громадой вырастает Дуомо – сердце Орвието, образец прекрасной итальянской готики с шедеврами Синьорелли.

Или Мольтепульчано – изумительный маленький Рим, с прекрасными образцами маленьких палаццо и великолепной церковью в форме греческого креста – Мадонна ди Сан Бьяджо – «являет собой одну из чистейших гармоний Ренессанса»¹⁶⁹. Примечательно, что обратив наше внимание на центрический храм, проблема создания которых была одной из ключевых для архитекторов Ренессанса, он отдает дань уважения прекрасным итальянским винам. По-своему произведения искусства, вина Италии не просто национальный алкогольный напиток, но и культура потребления пищи, проведения досуга, часть истории страны и ее жителей. Муратов пишет: «Чтобы подлинно узнать Италию, путешественник должен преломить с ней вместе ее (Италии) хлеб и разделить с ней чашу ее вина»¹⁷⁰. Интересно, что гастрономические путеводители и туры еще не были широко распространены тогда, это изобретение нашего времени, но Павел Павлович ссылается на известный труд немецкого журналиста Барта «Остерия» и отмечает, что пища и вино страны, возможно, быстрее позволит путешественнику проникнуть в душу и сердце народа, чем иной музей или библиотека. Какое верное замечание, особенно сейчас в эпоху глобализации, когда все, даже еда, унифицируется и упрощается!

После оды вину Муратов едет в Пьенцу – образцовый ренессансный город, построенный по мановению руки папы Пия II. Неоднозначное впечатление произвело это место на Павла Павловича – не город, но тень города, тем более сохранено в

¹⁶⁹ Муратов П.П. Указ соч. С.146.

¹⁷⁰ Там же.

ней все, из чего слагалось некогда его бытие»¹⁷¹. В 1995 году ренессансная Пьенца объявлена объектом Всемирного наследия.

Далее он посещает монастырь Монте-Оливето-Маджоре, основанный в начале XIV века знатным синеоким гражданином Джованни Толомеи. Краткий, буквально одними мазками набросанный характер святого погружает нас в атмосферу средневеково монастыря, готовит к восприятию одной из важных католических святынь. Муратов писал свои «Образы» для русского читателя и путешественника, поэтому такие экскурсии для православного человека полезны, поскольку позволяют лучше понять особую религиозность итальянцев, страстность веры и религиозное искусство. Фрески, выполненные позже Синьорелли и особенно Содомой, уже полны натурализма и веселости, они праздничные, нарядные и немного легкомысленные, как и сам художник.

Эта жажда жизни, нарядная сторона бытия вообще характерна для итальянцев. Разве не этим свойством можно объяснить такое явление как Палио в Сиене? Если сейчас Палио и превратилось в туристический аттракцион, то во времена Муратова еще чувствуется его тесная связь с историей, народом, особенностью Сиены. Феномен публичных игр чрезвычайно интересен и притягателен, поскольку он позволяет из туристического аттракциона перенестись в аутентичную среду, почувствовать специфику места. Муратов описывает свои ощущения при погружении в итальянскую толпу: он отмечает приветливость и ласковость к чужому, и что самое интересное достоинства к себе, итальянец даже в толпе умудряется не поддаться инстинктам и не скатиться к животному состоянию стада. Для меня это замечание Муратова очень ценное, поскольку проблема достоинства русского человека всегда актуальна для нашей страны, сейчас она ставится как никогда остро: как не раствориться в толпе, сохранить свои индивидуальное и особенное восприятие окружающей действительности, не бояться его высказать и отстаивать. Не только проблемы искусства затрагивает Муратов, культурные и цивилизационные аспекты стоят за его тонкими замечаниями.

¹⁷¹ Там же, с.148.

Двигаясь дальше на север в индустриальный центр Италии, он четко схватывает те изменения, которые происходят в мире и стране: развитие техники, социализм, сельская кооперация и др. Парма – города новой Италии, немножко грустно от этого, поскольку часто путешественники воспринимают Италию как страну-памятник, музей под открытым небом. Этот феномен действительно часто не дает развиваться Италии, такая погруженность в свое историческое наследие привела к тому, что современное искусство в Италии находится на периферии внимания общества. Это было заметно во времена Муратова и это очевидно и сейчас. Но, впрочем, и в Парме он находит искусство, достойное внимания – Корреджо и Пармиджанино; величайшие художники XVI века, первый – представитель Высокого Возрождения, второй – маньеризма, они работали совместно над росписью церкви Сан Джованни Эванджелиста. На примере сопоставления двух мастеров мы видим глубинные истоки стилей, понимаем своеобразие их манеры. Муратов пишет, что мастера еще ждут своего исследователя, и он оказался провидцем – интерес к маньеризму силен как никогда, наблюдается его переоценка, попытка уйти от штампа «испорченное Возрождение».

Милан, как и Рим и Неаполь, входит в тройку главных городов Италии. Это не просто сонная провинция, это сердце и локомотив современной Италии. Но за урбанизацией и технократизмом Милана прячется очаровательная старина и великая история, и надо только прочувствовать это, что от всей души и желает Муратов. Здесь он как бы полемизирует со Стендалем, который оставил прекрасные воспоминания об этом месте. Белоснежный Дуомо, старинные Сан Амброджо, Сан Эусторджио, Сан Сеполькро, Сан Готтардо, кирпичный Каstellо Сфорцеско – это сердце города, окруженное сейчас промышленной зоной и жилыми кварталами. Но внимательный путешественник откроет для себя тайну Милану при неспешном, неторопливом ритме, при желании.

Символ кватроченто, «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, – это отдельная глава в книге. Одно из чудес возрождения – фреска – стала плодом 16-ти летнего эксперимента мастера. Шедевр стал одновременно и проклятием для Милана – мно-

гие талантливые художники вместо индивидуального развития пошли по пути компиляции, не смогли избежать наваждения фрески. Такими леонардесками полны художественные собрания Милана – пинакотекка Брера, музей Польди-Пеццолли, пинакотекка Амброзиана. Муратов не просто перечисляет шедевры музеев, на примере творчества конкретных художников читатель получает представление о развитии ломбардской школы живописи. Немало прекрасных, но малоизвестных памятников в окрестностях Милана. Край озер и рисовых равнин, Милан со своими окрестностями достоин более глубокого изучения.

Глава, посвященная Бергамо, наверное, одна из самых важных в книге, потому что здесь Муратов ставит, пожалуй, самый важный для искусствоведа вопрос – для чего мы изучаем историю искусства вообще и в конкретное время в частности? Ответ на этот вопрос он дает в сопоставлении личностей двух великих искусствоведов – Джованни Морелли¹⁷² и Бернарда Беренсона¹⁷³. Первый – «отец современной стилистической науки», изучавший инженерные науки и далекий вначале от искусства человек, совершил революцию в искусствоведении: он избавил искусство от литературных, психологических и метафизических наслоений, оставив исследователя один на один с картиной или любым другим произведением искусства. Это то, чему студент-искусствовед учиться на первом курсе университета, – формально-стилистический анализ. Благодаря ему атрибуция и знаточество в искусстве поднялись на совершенно другой уровень, свободный от субъективности и давления авторитетов.

Его самый способный ученик – Берnard Беренсон – выкристаллизовал этот подход в трех фазах (архаика-классика-эклетика), которое неизбежно проходит всякое искусство: 1) поиск основных элементов осязательности (или трехмерности), движения, композиции и колорита, 2) достижение равновесия между этими элементами, 3) пользование готовыми формулами, копирование, вульгаризация. Использование

¹⁷² *Morelli G. Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Leipzig, 1890-1893.*

¹⁷³ *Berenson B. Op. cit.*

этой схемы на примере живописи Возрождения поможет нам помочь понять природу гениального произведения, стать ближе к искусству и, возможно, создать что-то действительно гениальное. Ведь художник, обладая расширенным диапазоном восприятия окружающей действительности («высшей степенью впечатлительности»), и способный передать ее в произведениях искусства, дает возможность нам, обычным людям, чьи способности несравненно меньше, увидеть мир таким, какой он есть, а может быть и лучше. И в этом, по мнению Муратова, заключается одна из задач искусства – «поднять все наше существо на высшую степень ощущений формы и вещества и тем повысить в нас ощущение самой жизни»¹⁷⁴. Творцы поднимают нас на иную, высшую степень мироощущения, при условии, что мы – зрители – также прилагаем все необходимые усилия для повышения нашей восприятия, в связи с чем, развитие нашего эстетического чувства – наша прямая задача.

Как существуют феномены идей, так существуют и эстетические феномены, основанные на зрительном восприятии, которые не могут ни устареть, ни надоесть, ни измениться. В открытии этих эстетических феноменов и заключается задача художника, а зрителя – в попытке его понимания. Поэтому цель истории искусства – не дать набор фактов из биографии художника или перечень его картин, но поиск, установление и объяснение этих эстетических феноменов, которые делают нас возвышенные и чувствительнее к окружающему Миру, а значит, процесс познания Вселенной становится практическим бесконечным, поскольку наше восприятие постоянно совершенствуется и тем самым готовит к нас к новым и еще более удивительным открытиям.

Завершая свое путешествие по Ломбардии, Муратов останавливается в озерном городе Мантуе. И здесь он опять применяет свой мастерский прием – деликатно повествуя об Изабелле д'Эсте, супруге маркграфа Гонзаго, он плавно погружает нас в атмосферу Ренессанса, перед нами медленно проходят со своими деяниями бледными тенями представители семейств Гонзаго, д'Эсте, Монтефельтро. Благодаря обширному архиву маркизы,

¹⁷⁴ Муратов П.П. Указ. соч. С. 168.

ее коллекциям и хроникам мы получаем срез эпохи, который дает нам возможность лучше понять искусство Мантуи и Ренессанса. Описание палаццо Дукате в Мантуе и палаццо дель Те – непревзойденные страницы в истории описания памятников.

И вот круг пройден – мы вместе с Муратовым приближаемся в исходную точку своего путешествия – Венецию. Все окрестности Венеции отличаются особым благородством, выделяющим их из остальной Италии. Особое архитектурное чувство венецианцев способствовало тому, что всякая человеческая деятельность строится здесь на каком-то высшем артистическом чувстве и всякое человеческое жилище становится произведением искусства. Мягкая, но решительная власть Венеции постепенно распространилась из лагуны на материк, но экспансия эта не встречала столь сильного и решительного сопротивления, как это происходило, например, с Флоренцией. Окрестности Венеции как-то очень легко признавали могущество Серениссимы, и атрибуты ее власти мягко и незаметно занимали свое место на центральных площадях городов, жители покоренных городов как-то незаметно перенимали стиль жизни и говор венецианцев.

Вот и Верона, город встречи германского юга и латинского севера, оплот гибеллинов в XII-XIV века, вотчина Скалигеров, постепенно вошла в орбиту влияния Венеции. Муратов дает замечательный очерк этого необыкновенного города, с его рыцарским прошлым, с его средневековыми и ренессансами памятниками, с его живописцами – Пизанелло, Мантенья, Веронезе. Веронская школа – отдельный предмет для изучения, с его сложными связями и взаимновлияниями.

Виченца – один из пленительных городов Италии – произведение ломбардо-венецианского Ренессанса. Город «божественного Палладио», такого близкого и понятного для русского человека, недаром Муратов цитирует здесь строки Пушкина, которым в своей гармонии так созвучно творчество великого зодчего. Вилла Ротонда, палаццо Вальмарана, театр Олимпико, вилла в Мазере, построенная для братьев Барбаро, – все эти бесценные памятники человеческого духа, которым удалось счастливо соединить в себе способность понять достижения античности и, переосмыслив их, создать свой собственный стиль.

Отдельная глава посвящена Джорджоне. Исследователи его творчества Лионелло Вентури¹⁷⁵ и Уолтер Патер¹⁷⁶ отмечают ту особую музыкальность, которой проникнуто все творчество мастера. Джорджоне – мастер пейзажа, в котором тоска венецианцев по их Тетраферме изливается и приобретает музыкальное звучание. Его открытие этого свойства венецианской природы, его чувствительность в восприятии и передаче пейзажа породили впоследствии целое направление – джорджонески и повлияло на величайших живописцев – Тициана, Пальму и других.

Есть в Венеции примеры пейзажа и другого типа, семейство Бассано¹⁷⁷ запечатлеvalo предальпийские и морские пейзажи в такой палитре красок, которая могла соперничать только с прекрасным венецианским стеклом. И Каналетто, дитя Венеции, писавший виды лагуны, архитектуру и небо города. За великими пейзажистами Венеции у Муратова стоят очень глубокие размышления о Природе вообще, и здесь он вновь оказался провидцем. Отчуждение человека от Природы, начавшееся в XIX веке и замеченное Муратовым, достигло в наше время своего апогея. Противопоставление мира природного и созданной человеком искусственной среды приводит к тому, что естественное чувство слияния с окружающей средой потеряно. Возможность ощутить это чувство вновь возможно благодаря искусству, в котором заложена система знаков, активизирующих нашу способность к восприятию.

Грусть Муратова, оставляющего Италию, есть не просто тоска человека, покидающего благословенный край, это духовное послание людям: «...итальянское путешествие должно быть одним из решительных душевных опытов...Мы возвращаемся из Италии с новым мироощущением слитности начал и концов, единства истории и современности, неразрывности

¹⁷⁵ *Venturi L. Op. cit.*

¹⁷⁶ *Патер У. Воображаемые портреты / Пер. и вступ. ст. П.Муратова. М.: Изд-во К.Некрасова, 1916.*

¹⁷⁷ *Berenson B. The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works. New York: G.P. Putnam's Sons, 1894.*

личного и всемирного, правды вечного круговорота вещей, более древней правды, чем скудная идея прогресса...»¹⁷⁸.

Особенно это актуально для нас, русских людей, находящихся на периферии географии мира, не знавших античности, приобщенных к плодам цивилизации сначала могучей рукой Владимира через принятие христианства, потом железной волей Петра – к благам Европы, а сейчас так стремительно закрывающейся от мира в своей очередной попытке идти особым своим историческим путем. Для меня как для человека XXI века, прожившего в Риме пять месяцев, Италия навсегда останется примером того, как объекты материальной культуры могут быть носителями великих идей, как можно и нужно сохранять памятники искусства и что такое историческая память вообще. Не раз, бродя с томиком Муратова по улицам Рима и его окрестностям, ловила я себя на мысли, как актуальны его взгляды, обостренные предчувствием катастрофы приближающейся Первой мировой войны, которая разразится через год. И вот по прошествии 100 лет понимаешь, что пока, к сожалению, лучше и глубже про Италию не написал никто. Но Италия ждет своего исследователя, ведь история искусства живая и подвижная и пишется каждым поколением по-своему, потому что искусство есть интерпретация нами окружающего Мира, который мы открываем для себя каждый раз заново.

¹⁷⁸ Указ. соч. С. 195.

Содержание

К.М. Муратова

Удивительная книга.

Приветственное слово участникам конкурса 5

П.Д. Баренбойм

Искусствознание как произведение искусства 13

М.А. Лопухова

От составителя 15

Мария Медведева

Традиции и новации: методологическая специфика

книги П.П. Муратова «Образы Италии» 19

Дарья Колпашникова

Роль и значение книги Павла Муратова «Образы Италии»
для становления и развития российского искусствознания.

О любовании, любопытстве и любви 42

Анна Пиотровская

Значение «Образов Италии» П.П. Муратова

в эссеистике об искусстве 61

Георгий Бороздкин

Павел Муратов и зарубежная эссеистика его времени 78

Юлия Кузнецова

Роль и значение книги П.П. Муратова

«Образы Италии» для становления и развития

российского искусствознания 95

Подписано в печать 27.09.2018
Бумага офсетная 80 г/м²
Печать офсетная.
Тираж 400 экз.



Издательство ЛУМ/LOOM
109387, Москва, ул. Люблинская, 42

Отпечатано в типографии Onebook.ru
ООО "Сам Полиграфист"
129090, г. Москва, Протопоповский пер., 6
e-mail: info@onebook.ru

ISBN 978-5-906072-38-2



9 785906 072382

К СТОЛЕТИЮ МУЗЕЯ ВОСТОКА

(1919 - 2019)

СОЗДАНОГО ПРИ УЧАСТИИ
РУССКОГО ИСТОРИКА ИСКУССТВА
ПИСАТЕЛЯ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

ПАВЛА ПАВЛОВИЧА МУРАТОВА

