

# Юлия Иванова

## *Откройте книгу и... счастливого возвращения!*

### *“Образы Италии” П. П. Муратова глазами читателя XXI века*

[227]

ИЛ 12/2017

В этом очерке мне хотелось бы поделиться с читателем размышлениями, которые вызывает книга Павла Павловича Муратова “Образы Италии”. Начиная писать, я ощущаю серьезные затруднения, поскольку не нахожу в себе беспристрастности ни к тексту, ни к его главному “герою”. Критический разбор или оценка не являются моей целью, но я не могу умолчать о достоинствах этого шедевра среди произведений подобного рода. Кроме того, я не в силах побороть искушение бесконечно цитировать автора, стиль которого — образец художественной прозы. Публикация первых двух томов “Образов Италии” в 1911—1912 годах — важное событие для русской культуры. Путешествие, совершенное более века назад Павлом Муратовым, не осталось изолированным фактом его личной жизни. Оно стало началом путешествий многих моих соотечественников не только (и не столько) в Италию, сколько в безбрежность интернациональной европейской культуры, неотъемлемой частью которой является русская. К какому жанру относится эта книга? Ее нельзя расценивать как путеводитель, сочинение систематизатора и гида, ибо в ней нет сколько-нибудь удовлетворительного перечня достопримечательностей. Это не искусствоведческий текст, хотя искусству посвящена большая часть ее страниц. Ее нельзя безоговорочно назвать лирическим произведением, несмотря на то что она глубоко субъективна. Вернее всего было бы определить ее как не слишком пунктуальный дневник путешествия, включающий заметки о том, что ныне принято называть геокультурным контекстом (природе, климате, обычаях, быте, культуре и истории страны). Поводом ко многим размышлениям Муратова становятся разрозненные зрительные впечатления (архитек-

турные, живописные, скульптурные). Отталкиваясь от них, он рисует образы городов, описывает атмосферу разных эпох и их наиболее яркие моменты, набрасывает портреты исторических лиц, воскрешает местные легенды, передает достоверные события. С точки зрения формы “Образы Италии” являются экспериментом, пробой выразительных возможностей нового жанра, стилистически приближенного к синкретическому эссе.

Когда я задаюсь вопросом: о чем эта книга? — ответ кажется очевидным: об Италии. Но так ли это? Я помню о невольной и естественной субъективности всякого читателя — мы любим книги не за то, что *вычитываем* из них, а за то, что в них *вчитываем*. И все же, думаю, не одной мне вслед за первым, непосредственным и буквальным, восприятием текста открывается, что он далеко не только об Италии.

В наши дни эта страна чаще оборачивается к моим соотечественникам своей материальной стороной. Литература и средства массовой информации, формирующие стереотипы частного сознания, обольщают его описаниями альпийских горнолыжных трасс, средиземноморских и адриатических курортов, гастрономических изысков, достижений индустрии моды, дизайна, стиля. Поездка в Италию становится подтверждением успешности, определенного социального статуса, доказательством причастности к культуре. Духовная же составляющая этой страны отступает на второй план, поскольку воспринимается как нечто само собой разумеющееся, общеизвестное, очевидное и даже... неоригинальное. Всякий раз, встречая таких путешественников, я вспоминаю сцену из “Анны Карениной”, в которой Вронский показывает незавершенный портрет Анны собственной работы настоящему художнику и тот испытывает тягостное чувство:

Он знал, что нельзя запретить Вронскому баловать живописью; <...> но ему было неприятно. Нельзя запретить человеку сделать себе большую куклу из воска и целовать ее. Но если б этот человек с куклой пришел и сел пред влюбленным и принялся бы ласкать свою куклу, как влюбленный ласкает ту, которую он любит, то влюбленному было бы неприятно. Такое же неприятное чувство испытывал Михайлов при виде живописи Вронского; ему было и смешно, и досадно, и жалко, и оскорбительно.

Движимая схожим чувством, я искренне разделяю муратовское неприятие тех, кто приехал в Италию как в “модную” страну: “Что привлекает сюда этих людей, равнодушных, в сущности, ко всему на свете, кроме собственной выгоды, тщеславия и удобств спокойной жизни?”; тех, кого он называет “людьми,

не приносящими сюда ничего, кроме денег”; тех, кто “в этой стране <...> решил заранее видеть лишь обетованную страну немецкого свадебного путешествия”. Я убеждена, что его резкое утверждение, высказанное в 1912 году: “Кто не любит искусства, тому нечего делать в Италии”<sup>1</sup>, — справедливо и поныне. Ибо все остальные пристрастия и потребности можно удовлетворить и в других местах и, возможно, с бóльшим успехом, но для культурного человека, любящего прекрасное, эта страна всегда будет местом подлинного духовного паломничества, своего рода Святой землей, к которой стремятся независимо от национальности и вероисповедания. Именно искусство — “сила, имеющая божественную родину”, способная совершать чудеса, — уникальное достояние Италии, главная причина ее притягательности.

Важные события нашей жизни не случаются внезапно, особенно те, что касаются жизни духа. Они всегда имеют предвестников. Но часто мы не понимаем их посланий. Я помню первого (конечно же, не понятого мною) предвестника самой большой любви в моей жизни. Школьницей в ноябрьском Петербурге, тогда Ленинграде, впервые идя по залам Эрмитажа, ошеломленная великолепием его коллекций, я замерла перед пуссеновскими “Танкредом и Эрминией”. Не сюжет (тогда я не знала его), не фигуры (я не могла оценить их чистого классицизма) остановили меня. Пейзаж дальнего плана, его свет и ясные линии пронзили сердце, словно мне предстала давно и безнадежно забытая страна, где я жила когда-то, еще до рождения. Впечатление было новым, мучительным, длящимся...

Потом совершенно случайно (так всегда кажется) я прочла слова одной из героинь “Красной лилии” Анатоля Франса — поэтессы Вивиан Белл:

То, что вы видите, — это единственное в мире. Больше нигде нет в природе такой хрупкости, такого изящества и такой тонкости. Бог, создавший холмы Флоренции, был художник. О, он был ювелир, резчик, скульптор, литейщик и живописец; он был флорентинец. <...> Этот пейзаж прекрасен, как античная медаль и как драгоценная картина. Он — совершенное и гармоничное произведение искусства. И еще есть нечто <...> несомненное. Здесь я себя чувствую <...> наполовину живой, наполовину мертвой; это очень благородное, очень печальное и сладостное состояние<sup>2</sup>.

1. Здесь и далее цитируется по изданию: П. П. Муратов. Образы Италии. — М.: Галарт, 1993.

2. Перевод А. Федорова.

И я поняла, что увиденное в Эрмитаже — не вымысел Пуссена. Такие дали существуют. И чувство, испытанное перед его картиной, — не случайность. Оно настигало и кого-то другого. Там, в Италии... Но и второй предвестник не был понят.

Третьим же, не понять которого было невозможно, стали “Образы Италии”. Эта книга хранилась в редком фонде библиотеки Второго медицинского института, где я тогда училась. Дореволюционное издание (о переизданиях в советское время не заходило и речи) выдавали только в читальном зале. С пожелтевших страниц звучал рассказ о стране, увидеть которую в те годы для меня, как и для большинства русских, было несбыточной мечтой. Ни тогда, ни потом мне не приходило в голову читать эту книгу как справочник-путеводитель. Я не пыталась войти с ее помощью в итальянскую стихию, не стремилась вжиться в чужой опыт, прочувствовать, чем может стать подобное путешествие для человека, желающего прикоснуться к истокам западноевропейских и русских культурных традиций. Я читала ее простодушно, с открытым сердцем, как чарующий рассказ, почти как сказки “Тысячи и одной ночи”. И, может быть, именно отсутствие всякого прагматического интереса, попытки вычитать нечто полезное, позволило мне полюбить “Образы Италии” с первого раза. Когда их, наконец, переиздали, я везла этот редкий трофей из “Дома книги” на Невском, начав перечитывать уже в поезде Петербург–Москва. Тогда мне открылась присущая книге способность “будить фантазию, воскрешать воспоминания, заставляя задумываться”<sup>1</sup>, говорить с читателем разного возраста и разного жизненного опыта — иными словами, открылась ее принадлежность к классике.

Вспоминая теперь первую встречу с “Образами Италии”, я думаю, что главное очарование текста заключалось в его глубоко личной, естественной интонации — неслучайно в посвящении написано: “в воспоминанье о счастливых днях”. Возраст создателя накладывает неизгладимый отпечаток на произведение. К моменту первого издания “Образов” их автор достиг тридцати лет — возраста, когда жизнь начинает ощущаться во всей полноте, когда приходит осознание собственных сил, когда планы на будущее еще не подточены сомнениями в их исполнимости, а душа не омрачена пережитыми печалью. Муратовские страницы дышат обаянием молодости, свойственными ей свежестью восприятия, увле-

ченностью окружающим миром, искренностью. Он начал путешествие “как литератор, влюбленный в Италию, тонко чувствующий ее красоту и понимающий значение ее художественной культуры”<sup>1</sup>, а уезжал зрелым, глубоко знающим ее писателем. Книга отражает развитие его литературного таланта, его становление как знатока и критика искусства. Его писательская интуиция диктует различный выбор сюжетов при рассказе о различных местах Италии. Это хорошо видно в повествованиях о Риме и Флоренции. В главах, посвященных Риму с его царственным прошлым, богатым великими деяниями и событиями “всемирного” масштаба, главное внимание уделено описаниям личностей, судеб, ярких исторических эпизодов. В главах о Флоренции эпохи Возрождения – родине гуманизма, эпицентре напряженной интеллектуальной и духовной жизни – больше размышлений об искусстве, о художественных персоналиях. Так созданы объемные картины “духовных миров” двух городов, подчеркнуты их различные роли в развитии истории искусства как истории духа. Однако при многообразии поднятых тем цельность книги как художественного произведения не нарушается. Три тома кажутся написанными на одном дыхании. Страницы, повествующие о наиболее дорогих автору местах, эмоциональны и подлинно лиричны. И спустя несколько десятилетий после первого знакомства я по-прежнему думаю, что внутренний мир Муратова, сквозь преобразующую призму которого явлено все описываемое, – одна из главных причин привлекательности книги.

Бесспорно, магия “Образов Италии” в большой степени определяется языком. Муратов утверждал, что “книга не бывает ни моральной, ни аморальной, но хорошо или плохо написанной”. Это в превосходной степени относится к его прозе, запоминающейся как стихотворные строки. Сколько раз, встречая картины эпохи кватроченто во Флоренции и вдали от нее, рассказывая о них на лекциях, вспоминая их в одиночестве или обсуждая с друзьями, я повторяла про себя или вслух: “...только в этом спокойном, чистом и немного холодном воздухе могло высоко подняться вверх голубое пламя флорентийского интеллектуализма”. Отдельные муратовские описания произведений искусства являются образцами синтетических литературно-зрительных формул. Фраза кажется прямым результатом зоркости видения, не упустившего ничего из

1. В. Н. Гращенков. П. П. Муратов и его “Образы Италии” // П. П. Муратов. Образы Италии. – М., 2008. – С. 298.

своих свойств описываемого предмета. Таковы строки об алтарном полиптихе Андреа Мантеньи из веронской церкви Сан-Дзено — пример перевода визуального образа в литературный, сопровождающегося стиранием грани между пластическими и временными искусствами. Живопись Мантеньи и вправду внушает “содрогание холодностью своих красок, являющих суровых святых, каменные плоды и металлическое небо, пронизанное серебряными зимними облаками”. Муратов обладал литературным даром, но не менее важно и то, что он владел безошибочно узнаваемым, образным, ясным, легким для восприятия языком, которым писали люди, получившие дореволюционное классическое образование.

Но достаточно ли одной личности писателя, его литературного дара и изысканности языка, чтобы сочинение стало неотъемлемой частью интеллектуальной жизни нескольких поколений? В чем секрет его успеха у современников (два тома, изданные в 1911—1912 годах, были переизданы через год) и тех читателей, которым посчастливилось найти дореволюционное издание в советское время?

С момента первой публикации стало очевидным, что это — произведение итогового характера, кристаллизующее размышления русской интеллектуальной элиты и подводящее своего рода черту в обширной отечественной литературе, посвященной Италии. В предисловии автор предполагал, что “книга выражает отношение к Италии не одинокое, но разделяемое другими людьми нашего времени”. “Образы Италии” действительно отражают непревзойденные “душевный объем” и культурные горизонты его поколения. Среди непосредственных “предшественников” этого текста можно упомянуть роман “Леонардо да Винчи” (1901) Д. С. Мережковского и цикл сонетов “Кормчие звезды” (1903) Вяч. Иванова, “Итальянские стихи” (1909) А. Блока и “Итальянские впечатления” (1909) В. В. Розанова, “Венецию и венецианскую живопись” (1903) П. П. Перцова и “Очерки современной Италии” (1913) М. А. Осоргина. Итоговость произведения объективна. Она определяется тем, что историческая ситуация, длившаяся более двухсот лет и породившая эту книгу с ее художественной формой, методом, стилем, завершилась — на смену Италии времени Муратова пришла Италия индустриализированная. Поэтому то, что было написано о ней позднее (“Римский дневник” (1944) Вяч. Иванова, “Рим: из бесед о городах Италии” (1967) В. Вейдле), не может сравниться с его текстом.

Обращаясь собственно к тексту, мне в первую очередь хотелось бы остановиться на некоторых его “исторических” аспектах. В формировании образа страны немалую роль играют

картины разных эпох, пронесшихся над республиками, герцогствами, княжествами, коммунами, вошедшими в объединенную Италию. Один из лучших примеров такого художественно-убедительного и оригинального описания — страницы, посвященные бытию “деловитой и парадной” Венеции XVI века, определенному как “регламентированный праздник”:

Трудно забыть, что времена наибольшего великолепия совпадают как раз с наибольшим развитием тягостей венецианской государственности. Сенат не только облагал налогом куртизанок, он во всем точно определял их ремесло. Государство надзидало за всем; не преувеличивая, можно сказать, что ему был известен каждый шаг каждого человека. Оно следило за нарядами, за семейными нравами, за привозом вин, за посещением церквей, за тайными грехами, за новыми модами, за старыми обычаями, за свадьбами, похоронами, балами и обедами. Оно допускало только то, что находило нужным, и как раз в оценке того, что можно и чего нельзя, оно и проявляло свою изумительную мудрость. Каждый человек был тогда, желал ли он того или нет, на службе у “яснейшей” республики, и каждый делал для нее какое-то дело. И во всем, что теперь на картинах кажется случайным и счастливым соединением богато одетых людей, заморских слуг и дорогих тканей, был когда-то скрытый государственный смысл, и “польза отечества” присутствовала незримо во всех событиях. <...> Но есть нечто двойственное и охлаждающее в мысли, что весь этот блеск и вся эта пышность были наполовину делом и забавой лишь наполовину. <...> Душно от сознания всеобъемлющей, невероятной деловитости этих грузных бородатых и лукавых патрициев, умевших служить отечеству даже прелестью женщин и красотой жизни.

На мой взгляд, исключительно важно то, что муратовские экскурсии в историю открывают современному отечественному читателю, насильственно лишенному исторической памяти, такую органичную для Италии черту, как преемственность. Я позволю себе привести цитату, снабдив ее комментарием. “Вокруг великой готической церкви Рима, Санта-Мария-сопра-Минерва простираются тихие, ученые рионы Пинья и Сант-Эустакио. Пинья занимает место древних храмов Исиды и Сераписа. Здесь жили жреческие коллегии, окруженные колониями сирийцев и египтян. Впоследствии папы воздвигнули на этом месте иезуитскую академию — Колледжио Романо, и резиденцию инквизитора — доминиканский монастырь при церкви над Минервой”, — пишет Муратов. Действительно, прилегающая к церкви Санта-Мария-сопра-Минерва зона Рима — одна из наиболее насыщенных исторической памятью.

22 февраля 1550 года колледж, основанный Игнатием Лойолой в скромном доме у подножия Капитолия, встретил пятнадцать первых учеников-монахов надписью над дверями “Scuola di grammatica, d’umanità e dottrina Cristiana, gratis”<sup>1</sup>. Вскоре солидная и новейшая образовательная база, высокий уровень преподавания, совмещение индивидуального и коллективного обучения привлекли в него и светскую молодежь — итальянскую и иностранную. Для быстро разросшейся школы было выстроено здание прославленного иезуитского Колледжо Романо. Ныне в нем находится первый в объединенной Италии государственный классический лицей имени Э. К. Висконти, сформированный 10 ноября 1870 года. В нем поддерживается старинная, восходящая к “Ratio studiorum”<sup>2</sup> традиция образования, изначально отличавшегося прагматизмом, гибкостью, педагогическим реализмом — базовыми качествами современной культуры; сохраняется и выработанный в XVI веке баланс гуманитарных и научно-естественных дисциплин.

Квартал у Санта-Мария-сопра-Минерва связан и с другой древней традицией. Здесь в 43 году до н. э. был построен храм Исиды и Сераписа, закрытый при Октавиане Августе, разрушенный при Тиберии, вновь возведенный при Калигуле, отреставрированный после пожара 80 года н. э. в правление Домициана и расширенный при Александре Севере. Исида — богиня с тысячей имен, воплощавшаяся в тысячах форм, названная Апулеем “владычицей всех элементов природы”, повелительница небесного, земного и подземного миров — считалась матерью знания, научившей египтян чтению и письму. В римской религии этот аспект культа Исиды трансформировался в культ Минервы — богини мудрости, рожденной из головы Юпитера, символизировавшей мысль как таковую и мысль Божественную. Эту покровительницу наук чтили преподаватели и ученики античных школ. Маленький круглый храм Минервы располагался на месте, ныне занимаемом церковью Санта-Марта близ Пантеона. Вероятно, на месте Санта-Мария-сопра-Минерва имелся еще один, более крупный.

Христианство адсорбировало древние культы, их таинства Страстей, Смерти и Воскресения. В 609 году в продолжение программы “охристианивания” языческих святилищ, начатой папой Григорием Великим, Пантеон был превращен в церковь, посвященную Мадонне и христианским мученикам,

1. “Школа грамматики, человеческой природы и христианской доктрины, бесплатно” (*итал.*).

2. Педагогический устав Ордена иезуитов (1599).

безмянные реликвии которых были доставлены на двадцати восьми повозках из катакомб Рима и размещены под новым алтарем. Так, языческий храм превратился в гигантское надгробие, освященное кровью всех пострадавших за Веру. В дальнейшем рядом или на месте языческих храмовых комплексов Рима стали строить соборы крупнейших религиозных орденов. Чаще всего их посвящали Мадонне, а имя “упраздненного” святилища включали в их название. К IX веку на месте храма Минервы находился маленький ораторий монахинь-василианок, а в 1280-х годах здесь же началось строительство главной церкви доминиканского Ордена, получившей название Санта-Мария-сопра-Минерва.

Доминиканцы, сосредоточившиеся на разработке теологических и философских концепций, на защите основ католицизма и борьбе с ересями, с 1220 года систематически занимались проповеднической и образовательной деятельностью. Из их среды избирался главный теолог и высший цензор папского двора. Доминиканцами были главы факультетов теологии в крупнейших университетах Европы (Сорбонне, Оксфорде, Болонском университете) и преподаватели завоевавшего широкую известность колледжа, основанного в 1577 году при Санта-Мария-сопра-Минерва. Поэтому неудивительно, что папа Александр VII, решив воздвигнуть памятник Божественной Мудрости дабы подчеркнуть примат духовной власти и ее преэминентность от императорского Рима, избрал местом для него площадь перед фасадом Санта-Мария-сопра-Минерва.

Иконографическая программа монумента, открытого в 1667 году, была разработана тремя крупными интеллектуалами того времени: кардиналом Франческо Барберини, археологом и знатоком античности; князем Помпео Колонна, писателем и поэтом, поклонником театра, членом многих академий и главой Академии деи Фантастичи; отцом-иезуитом Афанасием Кирхером, египтологом, автором книги об обелисках, крупным представителем ведущего интеллектуального течения эпохи, обосновывавшего духовный синкретизм и утверждавшего, что базой христианской доктрины является древнее знание, уходящее корнями в египетскую культуру и отраженное в трактатах Гермеса Трисмегиста. Кирхер предполагал, что египтяне интуитивно ощущали существование неизменного и вечного трансцендентного мира и единого Бога, который ошибочно представлялся им в виде пары Осирис–Исида. Отсюда вытекало, что папство, отвергнув многобожие, исправило заблуждения древних и восстановило истинную веру, а духовенство с понтификом во главе — наследники многовекового герметичного знания.

Кирхеру принадлежала главная роль в разработке иконографии монумента, объединяющей языческие и христианские символы. Форма сооружения — слон, стоящий на постаменте и несущий на спине обелиск, — восходит к ксилографии изданного в 1499 году сочинения доминиканца Франческо Колонна “Сон Полифила”, написанного во время пребывания в Палестрине. Вероятно, расположенное в этом городе античное святилище Фортуны Примигении стало прообразом выведенного в сочинении храма, перед которым стоял слон, несущий обелиск. Александр VII знал эту книгу — известен экземпляр с его собственноручными заметками.

В “Сне Полифила” подчеркивается, что если дары Фортуны, балансирующей на сфере, ненадежны, то вечные ценности — мудрость, добродетель, дисциплина — опираются на устойчивый куб. Надпись на постаменте, по форме близком к кубу, указывает, что площадь, ранее посвященная Исиде (Palladis Aegyptiae) и Минерве, ныне посвящена Богородице. “Преемственность” Исиды—Минервы и Девы Марии, воплощавшей, согласно доктрине, Таинство и Божественную Мудрость, не удивляет. Они имели сходные атрибуты (плащ из звезд, глобус и змея под ногами), их роднила идея плодородия-материнства в сочетании с вечнодевственностью, Непорочным зачатием.

Важной частью монумента является египетский обелиск, обнаруженный в 1665 году, происходящий из святилища Исиды и Сераписа. Согласно Кирхеру, это — проводник, по которому на землю нисходит истинное знание или Божественная Мудрость. Четырехгранная форма обелиска — свидетельство распространения знания, воплощенного в покрывающих его иероглифах, на четыре континента (Африку, Азию, Америку и Европу). В Древнем Египте обелиски служили культу Солнца. Согласно Кирхеру, Солнце издревле было душой и светом мира, поэтому неудивительно, что обелиск увенчан крестом. Его назначение не изменилось: он по-прежнему прославляет душу и свет мира — Христа.

Обелиск опирается на спину слона, изваянного в 1666 году Эрколе Ферратой. Кирхер предложил образ слона-кариатиды, ведущий происхождение от древней восточной философии, трактовавшей это животное как символ силы, стабильности, порядка и, в политическом смысле, абсолютной власти. Неслучайно обелиски, установленные на спинах слонов, встречались в античности, а в романскую эпоху каменные слоны поддерживали епископские кафедры, то есть были опорой клира и, в более общем плане, Церкви. Надпись на оборотной стороне постаumenta поясняет, что монумент

мент воплощает квинтэссенцию союза добродетелей Силы (физической и интеллектуальной) и Мудрости. Иными словами, слон символизирует человека, обладающего мощным интеллектом, способного усваивать истинные знания. В этом контексте понятно движение слона, оборачивающегося и приветственно поднимающего хобот в поклонении обелиску — символу света, просвещения, Мудрости. В “Иконологии” Чезаре Рипы слон олицетворял религию, осмотрительность, справедливость. Все эти понятия соединялись в фигуре Папы, поэтому монумент косвенно прославлял понтифика, несущего на своих плечах объединенную мудрость античности и христианства.

Я надеюсь, что мой пространственный комментарий к муратовской фразе показывает, как рассказ о материальных свидетельствах истории может затронуть более общие темы: непрерывности потока времени, в котором ничто, однажды существовавшее, не исчезает бесследно, и сопричастности к Вечности каждого личного бытия, оказывающегося (при рассмотрении под таким углом зрения) уже не легковесным и случайным, а значительным и неотделимым от Истории, которая есть совокупность подобных составляющих.

Муратов писал об обилии в Риме путешественников. Он считал, что Вечный город сделал их толпы “своими”, и

<...>...нигде они не мешают так мало, как в Риме. Рим даже нельзя представить себе без туристов <...>, без пилигримов, спешащих на поклон к Св. Петру и пяти патриархальным церквам. Это одна из вековых особенностей римской жизни, ее древняя традиция. <...> С иностранцами связана та праздничная нота, которая делает уличное оживление на Корсо, на Via Condotti, на Via Sistina столь непохожим на обычное уличное оживление других европейских городов.

Бывая в Риме, я нередко задавалась вопросом: можно ли и ныне называть его Вечным городом, вкладывая в это определение весь спектр представлений и понятий о нем как об уникальном центре цивилизации? Трудно отрицать, что национальное своеобразие Италии ощущает мощный напор глобализации, захватившей ее в свою орбиту. Тот факт, что Рим стал полиэтничным городом, общепризнан. Но он и всегда был полиэтничным городом — постоянное присутствие не-римлян, не-его-уроженцев, не-граждан, прибывших более или менее издали, было его типической чертой и в Античности, и в Средневековье, и в эпоху Возрождения, и в Новое, и в Новейшее время. Сейчас очевидно, что агрессивное вторжение чуждых цивили-

заций оставляет отметины на его лице. Но разве Рим не сталкивался с иными культурами извечно? Можно ли утверждать, что ныне размывается его дух? Или все еще справедливы слова Муратова:

Никакие принадлежности европейской столицы не сделают его современным городом, никакие железные дороги не свяжут его с нынешней утилитарной культурой. <...>...приближающийся к Риму путешественник расстается с одним миром и находит другой. Вечность Рима не вымысел — его окружает страна, над которой время остановило полет и сложило крылья. Исторический день здесь никогда не наступал, здесь всегда брезжит рассвет нашего бытия.

Или:

Дурное новое резко и неприятно поражает приезжего в первое время. Но очень скоро его как-то мало начинаешь замечать, и потом оно даже почти вовсе исчезает из представлений о Риме. Люди, живущие здесь долго и хорошо знающие Рим, всегда бывают несколько удивлены жалобами кратковременных гостей на бросающиеся в глаза современные дома и улицы. Они верят в таинственную способность этого города все поглощать, все делать своим, сглаживать острые углы и резкие границы различных культур, соединять на пространстве нескольких саженей дела далеких друг от друга эпох и противоположных верований. Никакие новые здания <...> не в силах нанести Риму непоправимого ущерба. Колоссальные сооружения, вроде дворца Юстиции, здесь удивительно легко нисходят на степень незначительной подробности. <...> Современная толпа на главном Корсо не мешает его великолепной строгости.

Отдельная жизнь слишком коротка, чтобы составить объективное суждение. Но, возвращаясь в Италию из года в год, я все более соглашаюсь, что Риму присуща способность переплавлять все новое, неримское, наносное. Огромный, как глыба, воплотивший тысячелетия истории, он обладает скрытой силой, позволяющей устоять перед натиском мимолетной новизны.

Немало места в книге Муратова уделено историческим персонажам, так или иначе прославившим Италию. Их выбор зачастую определен стремлением воскресить дух эпохи, нашедший в этих фигурах-символах наиболее яркое воплощение. Портреты и характеристики, порой не совпадающие с исторической действительностью, столь живы, что герои

начинают казаться читателю лично знакомыми. Так описан папа Сикст IV:

Сикст IV был стяжателем; благополучие и возвеличение своей фамилии составляло его неукротимую страсть; в политике он был бешеным игроком, ни перед чем не останавливавшимся ради удачной ставки. Он напряг до неизвестных дотоле пределов все источники доходов, которыми располагали владения святого престола. Из маленького городка Савоны <...> он извлек девять своих любимцев и племянников и излил на их головы все милости и богатства, какие только были в руках у папы. Неистовый темперамент помешал ему придерживаться при этом хотя какой-нибудь меры. Он сделал молодого монаха-минорита Пьетро Риарио кардиналом и трижды архиепископом, наделив его доходами, которые были равны сложенным вместе доходам всех остальных кардиналов. Брат Пьетро, Джироламо, несший в Савоне скромные обязанности писца и приказчика в съестной лавке, был объявлен главнокомандующим войсками папы и герцогом Имолы и Форли, полученных им в приданое за женой, Катериной Сфорца. <...> Он мечтал о захвате Флоренции, об уничтожении ненавистных ему Медичи. <...> Проиграв в этом отчаянном посягательстве на Флоренцию, Сикст IV устремил все свои силы на Феррару. Ему суждено было проиграть и эту ставку <...>. Он умер от досады, от душившего его бессильного бешенства, один, молча, отвернувшись к стене и не принимая пищи.

Захватывающе интересен рассказ о характере и жизни королевы Кристины Шведской или главы, посвященные Джакомо Казанове, Андреа Мантенье. Муратовские описания откровенно субъективны, эмоциональны и потому особенно заразительны – они вызывают желание узнать о герое больше. Я помню, как после прочтения главы о Карло Гоцци, содержащей немало цитат из его “Бесполезных мемуаров”, я захотела найти эту книгу. И то, что “Memorie inutili” оказались переведенными на русский лишь частично, стало причиной моих занятий итальянским языком. Так “Образы Италии” отравили меня в первый самостоятельный путь по *Bel Paese*<sup>1</sup>.

Не все исторические лица выведены Муратовым как “портреты эпохи”. *Uomini illustri*<sup>2</sup> Италии были его незримыми спутниками в путешествиях. Благодаря их присутствию в тексте сквозь описания настоящего, видимого глазом, про-

1. Прекрасная страна (*итал.*).

2. Великие люди (*итал.*).

ступает прошлое, открывающееся лишь “взору” интеллекта, то прошлое, которое, несмотря на его кажущиеся бесплотность и не-существование, имеет власть над настоящим, преобразая его, придавая ему новый смысл и глубину. Так рассказано о пологой лестнице с тянущимся вдоль нее строем старых кипарисов, ведущей на флорентинский холм Сан-Миньято, прославленной Данте в двенадцатой песне “Чистилица”:

Вспоминая ее, он [Данте. — Ю. И.] опять вспоминает свою Флоренцию. В то время, когда складывались эти строки, он мысленно был здесь, у Сан-Миниато. Его душевный взор летел отсюда над мостом “Рубаконтэ” и над всем городом, имя которого его горькая ирония скрывает в словах “la ben guidata”<sup>1</sup>. Так это место поэмы доводит до нас горечь разлуки, испытанную Данте, и силу его мечты увидеть снова Флоренцию с высот Сан-Миниато. Ему не суждено было дожить до такого счастья — счастья, которое стало слишком легким достоянием каждого из нас. Мысль об этом должна всегда сопутствовать, как тень былой великой печали, даже нашим обычным вечерним прогулкам на площадке вокруг бронзового Давида.

Следующие строки вызывают другие размышления:

Нынешняя Флоренция, видимая от Сан-Миниато, мало чем похожа на ту, к которой летело когда-то воображение Данте. За шестьсот лет не переменились в ней лишь Сан-Джованни, лишь этот мост “Рубаконтэ” или “алле Грацие”, да еще высокие темные стены францисканской церкви Санта-Кроче.

Когда вспоминаешь эти слова, стоя над Арно перед светлым фасадом церкви Сан-Миньято в виду прекрасной панорамы города, с особенной ясностью и душевной тревогой осознаешь, как стремительно уменьшается число материальных свидетельств прошлого, как безмерно возрастает ценность каждого из них, как невосполнима потеря даже малой их части. Ведь спустя сто лет после выхода “Образов” уже и упомянутый Муратовым мост алле Грацие — не тот, что виделся Данте. Взорванный во время Второй мировой войны, он отстроен заново. И с неизбежностью возникают вопросы: каковы критерии, определяющие историческую ценность памятников прошлого? В полной ли мере мы осознаем значение тех из них, которые относятся к близким нам эпохам? Не

1. “Юдоль порядка” в переводе М. Лозинского.

станут ли они дороги следующим поколениям в той же степени, в какой дороги нам свидетельства других времен, давно отшумевших? И какова мера нашей ответственности за их сохранность?

Размышляющий об этом читатель не пропустит строк Муратова о незаметном труде тех, кто поддерживал и сохранял для человечества памятники культуры Италии или, иными словами, славу и историю самого человечества. Он писал об историках искусства, археологах, реставраторах, об их усилиях и ошибках, о постепенной выработке концепции научной реставрации:

Римские руины <...> успели пережить эпоху научной трезвости, когда в жертву фактическому знанию так легко было принесено их многовековое волшебное и живописное очарование, когда была уничтожена вся странная флора Форума и Колизея. Искушенные опытом археологи <...> с величайшей заботливостью насаждают, поддерживают глицинии и розы, которые в мае усыпают обломки стен на Палатине, украшают алтарь неведомого бога и благоухают в атриуме Весты. По достойной всяческой похвалы мысли Джакомо Бонн Форум и Палатин вновь засаживаются всеми растениями, о которых встречаются упоминания у латинских поэтов.

Здесь кажется уместным затронуть еще одну тему. Мне очень близки размышления Муратова о современной Италии. Всякий раз, задаваясь вопросом, что составляет ее подлинное богатство, я отвечаю: ее люди. Их таланты и многовековой, разумно и неустанно приумножаемый труд преобразовали эту, в сущности, бедную страну. В предисловии к первому изданию Муратов писал:

Прошлое Италии представляет главную тему этой книги. В нем 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.

Эти строки отражают старинную русскую и западноевропейскую культурную традицию пассаизма. Но в третьем томе (подготовленном к печати в 1917 году и увидевшем свет в берлинском издании 1924 года) находим иное. Уважение к современникам звучит в строках о “тех нищих и праздных людях, которые мерещились всюду в итальянском ландшафте путешественникам сороковых годов, но которые, благодаря Богу, давно исчезли в полной энергии, бодрости и любви к

труду новой Италии”, и осуждение тех путешественников (я с раскаянием вспоминаю, что сама относилась к ним, когда впервые приехала в Италию), которые не желают видеть ничего, кроме памятников прошлого, оставаясь слепыми и глухими к современной жизни:

Меланхолические вздыхатели о прошедшем, паломники исторических кладбищ лишь крадут ее [Италии. — Ю. И.] гостеприимство. Презираемый ими Милан прекрасен, несмотря на всю банальность своих новых кварталов. Кто смеет сомневаться, что дух его не тот, не те живость ума, легкость нрава, всплеск талантливости, пылкость любви к родине и расстояние одного шага, отделяющее великий подвиг от малых дел, что были в дни Висконти и Сфорца, в дни Стендаля и в дни Cinque Giornate<sup>1</sup>.

Отчего муратовский взгляд на итальянскую действительность так переменялся? Самым естественным объяснением мне представляется его чувство к этой стране — подлинная любовь дарует прозрения и оказывается более надежным вожатым, чем отвлеченные концепции. Искренность этой любви ощущается в теплой интонации рассказов о случайно встреченных простых итальянцах, звучащей в описании “сбившейся с ног служанки”, подающей обед “в третьей или четвертой очереди с блаженным от общего счастья лицом”, или толпы зрителей на сиенском Палио:

Надо быть здесь и для того, чтобы проникнуться глубочайшей симпатией к итальянской народной стихии. Что за изумительная толпа переливается в эти дни по узким улицам города! Что за приветливость и ласковость к чужому, что за достоинство по отношению к себе, что за умение быть на людях и оставаться самим собой, быть во множестве и не терять человеческого лица! В такой толпе немислима паника, в ней нет ничего стадного, слепого, бестиального, в ней всякий знает свое место и признает место другого, никто не оттеснит, не толкнет вас в ней, и даже в минуты наибольшего возбуждения не слышится в ней грубого слова.

Узнавая Италию ближе, я лучше и лучше понимаю, как несправедливо отворачиваться от ее современности. Граждане этой страны заслуживают искреннего уважения. Я убедилась на собственном опыте, что сосредотачивающийся лишь на про-

1. Пять дней Милана — народное восстание 18–22 марта 1848 г., произошедшее в Милане в начале первой войны с Австрией за независимость.

плом и отвергающий настоящее Италии неразумен. Он обедняет себя, видит неполную картину страны, его путешествие лишается существенной части ярких и радостных впечатлений.

“Образы Италии” можно назвать посвящением в культуру. Их автор был цельным, законченным западником, что отражено в его суждениях о религиозном искусстве:

Величайшая культурная роль его [Рафаэля. — Ю. И.] та, что он окончательно разлучил христианскую легенду с ее восточной семитической родиной и привел ее к античному дереву. Христианство, рисующееся нам в зрительных образах, это и до сих пор эллинизированное христианство Рафаэля.

Однако Муратов не противопоставлял отечественную и западноевропейскую культуру. Наоборот, с его точки зрения, итальянская культурно-историческая традиция, в качестве базы и квинтэссенции западноевропейской, есть неотъемлемая часть русской, обязательная составляющая ментальности образованного человека. “Образы Италии” многое поведают просвещенному отечественному читателю, узнающему страну через ее искусство, историю и традиции, способному увидеть ее как целостный художественный мир, задуматься над тем, что отличает ее от России и что сближает. В этом контексте показательны строки о росписях в монастыре Сан-Бенедетто в Субиако: “Русский путешественник без внимания не должен пройти мимо изображений в капелле Сан-Грегорио, говорящих о том времени, когда Италия и Россия были сестрами, учившимися искусству у одной матери — Византии”.

Значительная часть “Образов Италии” посвящена искусству. Этот аспект книги более всего привлекал писавших о ней, поэтому я ограничусь лишь некоторыми заметками. Читая ее, нельзя забывать, что Муратов не был искусствоведом в нынешнем понимании этого термина. Он был образованным путешественником и dilettante, не имевшим специального образования, но живо интересовавшимся искусством, много знавшим о нем, обладавшим врожденной интуицией и зоркостью глаза. Он не задавался целью написать научное исследование, в его изложении нет систематичности. Например, лаконично упомянуты (или вовсе обойдены молчанием) крупные мастера, но много места уделено художникам второго ряда.

Поначалу рассказ Муратова об искусстве кажется субъективным. Он останавливается на отдельных периодах, персоналиях, произведениях как под влиянием литературной традиции, ведущей начало от работ У. Патера, Б. Беренсона и

Г. Вельфлина, так и руководствуясь ярко выраженными личными вкусами и пристрастиями. Например, в главе о Венеции много места уделено Тинторетто, но другие великие венецианцы упомянуты вскользь или вообще “забыты”; без внимания оставлена живопись Микеланджело, а в качестве доказательства его величия приводится лишь его скульптура. Однако обширная эрудиция предоохранила автора от полной субъективности. Не будучи поклонником некоторых эпох, он, тем не менее, призывал к вдумчивому отношению к искусству, к справедливой оценке его проявлений, к восстановлению в правах художников и школ, “пострадавших” от капризов моды:

<...> изучение искусства барокко началось сравнительно недавно. Почин в этом деле принадлежит немецким писателям, ибо Германия оказалась более конгениальной барокко, чем Англия, никогда не знавшая его, или Франция, всегда инстинктивно тяготеющая к классицизму. Книги Гурлита, Вельфлина и Эшера должны сделать для XVII и XVIII веков Италии то, что уже давно сделано для кватроченто и чинквеченто. И прежде всего трудами этих исследователей выяснена самостоятельная ценность барокко. Никто не может теперь смотреть на него так, как смотрели современники Стендаля, — видеть в нем искаженное и упадочное продолжение Ренессанса.

Муратов любил античность. Поэтому Рим, Лацио, итальянские колонии Греции, хранящие отблески античного прошлого, более всего привлекали его внимание; посвященные им страницы — образцы вдохновенной прозы.

Муратову было дано “прозреть” артистическую душу античного Рима:

История Рима как будто не оставляет места для дела художника среди дел суровой и трезвой государственности. <...> Зная Рим только по книгам, можно с достаточным правдоподобием отвергнуть всякую мысль о римском искусстве. Но этого <...> не сделает тот, кто жил в Риме, хорошо видел его и понял. Великое архитектурное совершенство всего, что осталось от древнего Рима, паразит его <...>. Только Риму одному принадлежит полное и живое слияние всех (разнородных) элементов в бессмертное целое.

Он нашел точные слова и примеры, чтобы показать различия римского и греческого искусства:

Перед портретами римлян времен республики <...> никто не мог усомниться в их принадлежности к искусству, обладающему та-

кой силой действительности, такой острой психологичностью, каких не знала Греция. В противоположность чисто отвлеченному выражению греческих изваяний, заключающемуся в позе, в движении, в линиях силуэта, эти римские портреты выражают себя глубокой человечностью, одушевленностью лиц и взоров. <...> Греческая духовность сменяется здесь римской душевностью. Это искусство отлично от искусства Греции. В дневном его свете величие и достоинство императорского Рима выступает не легендой, не мифом, но незыблемой исторической правдой.

В тексте затронуты важные вопросы теории искусства. Таковы, например, строки об эклектике:

Эклектизм, вера в то, что можно достигнуть совершенства путем выбора и соединения, стары как мир, как само искусство. <...> Вслед за всякой классической эпохой в искусстве наступает усталость. Все пути испробованы, и всем средствам воплощения найдено совершенное применение. Художник перестает тогда обращаться к природе, к ее сокровищам, будто бы истощенным его великими предшественниками. Он начинает на все смотреть их глазами. Мира для него не существует, существуют только картины. Для него нет иной возможности творчества, как разложение существующих произведений на составные элементы и приведение их в новые комбинации. Красота существует для него, как нечто, что можно повторить за другим. Он перестает понимать, что красота каждый раз рождается в самом процессе творчества.

Прожив в Италии достаточно долгое время и прочитав по роду моей деятельности достаточно много искусствоведческой литературы, я стала особенно ценить страницы, содержащие анализ творчества отдельных художников. “Образы Италии” лишены академической строгости. Некоторые высказанные в них суждения, вызванные эмоциональными впечатлениями, опередили объективные оценки и выводы, сделанные позднейшими профессиональными историками искусства. Трудно не разделить ощущения, испытанные автором перед иными произведениями:

В холодноватой и неподвижной атмосфере созданного Рафаэлем мира нет места для эпизода, для живописной и романтической случайности, которую так любили художники кватроченто. В этом мире нет движения и тепла жизни, и даже человечность, еще присутствующая во фреске Перуджино, уже исчезает в нем. Но душа как-то странно вырастает и окрыляется в этих небольших, в

сущности, комнатах, со стен которых чудесным образом веет дыхание безмерного, как океан, пространства.

[246]

ИЛ 12/2017

Муратов считал искусство квинтэссенцией Италии, утверждал, что в этой стране именно оно является высшей формой полноценной жизни, что здесь искусством становится жизнь как таковая. Все его чувства были обострены любовью. От него, как от всякого любящего, не ускользали мельчайшие детали: цвет, свет, вкусы, запахи, звуки — бесчисленные подробности итальянского бытия. С их помощью он пробуждает воображение читателя, словно воочию видящего Рим, где “в достоинстве и благородстве <...> равны карнизы, замыкающие синюю полосу неба, и золотистая полутьма овощной лавки, саркофаг, подставленный к источнику в глубине дворцового портала”, слышащего “шум колес по крупным камням мостовой, запах вина, рассеиваемый проезжающей повозкой из Фраскати, запах свечей и ладана, веющий из полуоткрытых дверей церкви”, замечающего “походку проходящих мимо священников и большие желтые лимоны на тележке продавца прохладительных напитков”.

Муратовские описания так физически ощутимы, что его текст не нуждается в иллюстрациях — адекватной иллюстрацией ему может стать только путешествие по Италии.

Тот, кто еще не бывал в ней, прочтет книгу как завораживающую повесть об обетованной земле, которой надеются достичь. Для такого читателя пророчеством прозвучат слова о Флоренции — “мечте и счастье всего человечества”, встреча с которой становится “важной датой в жизни каждого из нас”, подобной “первой любви, первому призыву музыки”.

Собирающемуся в поездку книга поможет мысленно окунуться в итальянскую атмосферу. Благодаря Муратову даже во время короткого пребывания в стране удастся яснее осознать величие ее искусства и истории, острее ощутить обаяние ее современной жизни.

Мне довелось готовить этот очерк в Италии. К этому моменту многократный опыт уже доказал мне “артистическую неисчерпаемость Италии, щедрость, не знающую границ, с какой вознаграждает она всякого *искателя и энтузиаста*, — всякого, кто странствует <...> по ее знаменитым и неведомым городам, по ее большим и малым дорогам”. Я хорошо знала, что сколь угодно длительное пребывание в ней кратко, ибо “никогда и никакая другая страна, никакое другое искусство не скажут нам столько о бесконечности и разнообразии человеческих судеб, вдохновений и сил”. Так случилось, что перечитывая три муратовских тома, я задержалась на страницах, посвященных неиз-

вестному мне Субиако, а неожиданное стечение обстоятельств позволило мне попасть в эту колыбель западноевропейского монашества, открыв попутно еще одно достоинство книги. Первое впечатление от двух древнейших бенедектинских монастырей было удручающим — они обрели все атрибуты, полагающиеся месту современного паломничества и туризма. Они предстали прибранными, отреставрированными, комфортабельными, иными словами, готовыми принимать гостей. Но в заботах об ухоженности и удобстве растворилась особая атмосфера этих горных обителей, стали неосязаемыми, словно никогда не существовавшими их многовековая история, память о суровом подвижничестве, о горении духа, о страстном искании Бога. И я с особенной ясностью поняла, что муратовский текст может стать путеводителем особого рода, вести не взгляд, а мысль, сообщать не столько фактические сведения о месте, сколько раскрывать его духовную атмосферу, преобразовать обыденную реальность и вызывать прозрения.

Путешественник, проживший в Италии некоторое время, как и было предсказано, поймет, что его жизнь “обратилась в поклонение и сам он из простого любопытного стал пилигримом”. В его сердце незаметно войдет, “чтобы никогда более его не покинуть, любовь к Флоренции”, чувство Италии окажется навсегда “записано на страницах его жизни”. Поэтому мысль о приближающемся отъезде повергнет его в неведомую прежде печаль. Ему станут близки процитированные Муратовым слова Гёте: “Когда приблизился мой отъезд, я стал испытывать особенного рода горе. Когда без всякой надежды на возвращение приходится расставаться с этой столицей мира, гражданином которой удалось быть на некоторое время, тогда в душе поднимается чувство, не находящее слов для выражения. Никто не может понять его, если не испытал его сам”. Он разделит с Муратовым неутраченную тоску от разлуки, “которая будет преследовать повсюду вдали от Рима”. Эти горе, боль и тоска — плата за духовное обновление и знак посвящения в “братство италофилов”.

Вспомним строки Байрона: “Рим! Родина! Земля моей мечты! / Кто сердцем сир, чьи дни обузой стали, / Взгляни на мать погибших царств — и ты / Поймешь, как жалки все твои печали”<sup>1</sup>. Ему вторил Луи Вейо: “Рим — это город душ. Он говорит на языке, который понятен всякой душе, но который недоступен для отделенного от души разума”. Гоголь писал к Жуковскому из Рима: “Я родился здесь. Россия, Петер-

1. Строки из поэмы “Паломничество Чайльд-Гарольда”. Перевод В. Левика.

бург, снега, подлецы, департамент, кафедра, театр — все это мне снилось. Я проснулся опять на родине”<sup>1</sup>. А Александр Иванов добавлял: “О, Рим, в недрах твоих прелестей и умереть приятно!”<sup>2</sup>. Разве эти (и многие другие) цитаты не доказывают, что уже давно существует подлинное “братство” людей, лично незнакомых друг с другом, разделенных временем и пространством, но близких по духу и связанных общностью любви? Приобщенность к этому “братству” позволяет испытать редкое наслаждение. В современном прагматичном мире, среди будничной суеты трудно найти время для вдумчивой неспешной беседы. Еще труднее в атомизированном обществе найти собеседника, интересующегося отвлеченными темами. “Образы Италии” дают тому, кто в этом нуждается, ощущение, что он не одинок, что у него есть единомышленники. Объединяющая любовь к Италии позволит ему “присутствовать при беседах” интеллектуалов и великих людей прошлого, вслушиваясь в их размышления, в живой обмен впечатлениями, ведя с ними мысленные диалоги.

И еще одно: тот, кто обрел в Италии “родину души” и, покинув ее, томим мучительной ностальгией, найдет в книге воскрешение мгновений счастья. Муратов, испытавший эту ностальгию, знал, как дороги становятся итальянские сувениры — не те, что продаются на туристических тропах, а те, по видимости пустяшные, что напоминают о моментах глубоко личных озарений, которыми так щедро эта страна:

Взбираясь на гору, можно подобрать по пути сколько угодно кусков зеленого мрамора. Они попадают разных оттенков, от почти черного до малахитового, до яркого, как бронзовая патина. Эти куски хорошо сохранить, чтобы там, на родине, взглянуть на них и вспомнить сразу маленький городок и полосатые церкви, <...> образ Тосканы.

Ему было известно, как затосковавшая душа будет жадно читать все написанное об Италии, черпая утешение в строках о далеком предмете любви. Именно так им самим был прочитан своеобразный “винный путеводитель” по разным областям Италии: “Что воскресит нам лучше незабвенные дни в Италии, чем Бартовская ‘Остерия’, перелистываемая зимой на далеком севере и вызывающая столько воспоминаний!”

1. Н. В. Гоголь. Письмо В. А. Жуковскому, Рим, 30 октября 1837 г.  
2. Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806–1858 гг. — СПб., 1880. — С. 353.

Всякий раз, покидая Италию, каждый из пилигримов дает обет возвратиться “еще более верным ей и ею освобожденным”. Слова о верности – не преувеличение. Чувства и мысли Муратова не утратили актуальности и много лет спустя. В 1966 году после разрушительного ноябрьского наводнения добровольцы со всего мира (*angeli del fango*) приехали во Флоренцию, чтобы расчищать тонны глины и мусора, спасая город и хранимые им культурные сокровища, ощущаемые как интернациональное достояние. Этот порыв и коллективное деяние – не лучшая ли иллюстрация и доказательство справедливости слов Муратова: “...горе Италии – горе всего человечества, потому что Италия – это то счастье, ради которого <...> еще стоит жить”? Его энтузиазм, не ослабевающий на протяжении трех томов, заразителен, поэтому его строки не только неизменно находят живой отклик в сердце каждого “единоверца”, но и обладают силой “обращать в любовь к Италии” непосвященных.

Я знаю на личном опыте, что из Италии возвращаешься с новой душой, увозя “бессчетные спиритуальные сокровища, <...> с которыми ничто не заставило бы нас расстаться”. Справедливо утверждение, что “итальянское путешествие должно быть одним из решительных душевных опытов. Достойно совершивший его не тем садится в немецкий вагон, каким вступил он впервые на каменные полы Венеции. Частицу Италии он уносит с собой в свои эпически нищие или буднично-благополучные земли и там, под небом суровым или опустошенным, иначе радуется, иначе грустит и иначе любит”. Действительно, каждая поездка дарит новый, отстраненный и более ясный взгляд на себя и на собственную жизнь. Это отмечал Гёте: “Ты перерождаешься, прежние понятия делаются тесны тебе, как детские башмачки. Зауряднейший человек здесь становится чем-то или, по крайней мере, приобретает незаурядные понятия, даже если они не входят в его плоть и кровь”<sup>1</sup>. Об этом же писал Муратов: “В Италии рождаешься второй раз, чтобы увидеть кругом безмерно более широкие горизонты, чтобы назвать себя жителем новой планеты”. Видимо поэтому, вернувшийся ощущает в себе неизвестную прежде уверенность в собственных силах, которые будут достаточны для преодоления казавшегося непреодолимым.

Откройте “Образы Италии” и... счастливого возвращения!

1. И. В. Гёте. Первое итальянское путешествие. – Рим, 13 декабря 1786 г. Перевод Н. Холодовского.