

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ИТАЛЬЯНСКОГО ТЕКСТА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Patrizia Deotto

Одной из важных черт развития русской культуры является диалогическое отношение с Западом, которому подражали или от которого отказывались. Запад для русской культуры – это постоянная точка опоры для лучшего понимания собственной действительности в свете новой информации.

Диалог с Италией – часть постоянного обмена между Россией и Западом.

Процесс этого культурного обмена идёт по двум линиям. С одной стороны, возникает в голове „чужой”, носитель другого сознания, а, с другой стороны, происходит интериоризация „чужого” внутри своего мира, порождающая свой образ „другого” (Lotman 1992:117), что приводит к идеализированному, воображаемому, а не реальному представлению об Италии, к „итальянскому тексту”, отвечающему запросам русских.

Ниже предлагаются основные категории, характеризующие этот „итальянский текст”.

Природа

Прежде всего надо уточнить, что в первой половине прошлого века такие поэты как Пушкин, Козлов, Веневитинов писали об Италии, не видав её, следовательно их представления о ней основаны на интертекстуальном чтении других текстов. Из IV песни поэмы *Паломничества Чайльда Гарольда* Байрона взят образ Италии как „сада мира”, где море синее и воздух лучезарен. Другой постоянный источник – это творчество Гёте: название стихотворения Пушкина *Кто знает край, где небо блестит* навеяно песенкой Миньоны из романа *Годы учения Вильгельма Мейстера*. Потверждение тому – эпитафия „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen...” и некоторые гётевские мотивы, как например, „синее небо”, „лавр”. В стихотворении Козлова *К Италии* тоже заключена ссылка на

Гёте: „Мне видятся.../ Душистые лимонные леса,/ Зеленый мирт и виноградные лозы,/ И синие, как яхонт, небеса” (Козлов 1979:61; курсив мой, П. Д.).

Этот образ средиземноморской природы почерпнут также из оперных либретто.¹ Опера – типично итальянский жанр. Большая роль оперы в русской культуре того времени подтверждается письмом Пушкина Дельвигу 1823 года: „Россини и итальянская опера – это представители рая небесного” (цитирую по Лотману 1980:390), а также итальянскими цитатами, тоже почерпнутыми Пушкиным в оперном репертуаре: “Idol mio” (Пушкин 1963-1964:V:185) или “Corpo di Vasso” (*Египетские ночи*) – выражения, часто встречающиеся у Россини.

Действие опер *Танкред* и *Турок в Италии*, поставленных как раз в те годы в России,² происходит на юге Италии, соответственно в Сиракузе и в Неаполе. Судя по ремаркам либреттистов, декорации неизменно изображают пышную южную природу, где всё утопает в цветах. Слова и искрящаяся, жизнерадостная музыка Россини вводят два постоянных элемента русского текста применительно к итальянскому пейзажу. Это, прежде всего, представление об Италии как о благословенном месте, где осуществлена полная гармония человека с природой:

Cara Italia, alfin ti miro.
Vi saluto, amiche sponde;
L'aria, il suolo, i fiori e l'onde
Tutto ride e parla al cor.
Ah! del cielo e della terra,
Bella Italia, sei l'amor.
(Romani 1993:15).

-
- 1 Значимость оперы для создания русского образа Италии полемически подчёркивается А. Н. Веселовским, который критикует восприятие Италии с помощью клише, которое не соответствует действительности: „И мы охотно всему верим, не отдавая себе отчёт в том, что мир оперы в высшей степени условный мир, что он так и нравится нам, потому что условный, и мы любим забытья по временам и переменить среду. Оттуда наша любовь к путешествиям, перемене места, к прекрасному далёку: оттого везде хорошо там, где нас нет” (Веселовский 1916:8).
- 2 В Одессе Пушкин слышал *Сивильского цырюльника*, *Сороку-воровку* и *Турка в Италии*, и, по всей вероятности, в 1817 и в 1834-35гг. в Петербурге не пропустил *Танкред*.

Той же идеей гармонии, представлением об Италии, как о рае на земле, проникнуты стихи Веневитинова *Элегия* (1826): „Про дивную страну очарованья,/ Про жаркую отчизну красоты!” (Веневитинов 1934:90), Пушкина *Кто знает край, где небо блещет* (1828): „Волшебный край”, и Козлова *К Италии* (1826): „Земля любви, гармонии чудесной,” (Козлов 1979:61). Баратынский так и называет Италию – „Элизий земной” (Баратынский 1957:201).

Отсюда вытекает второй момент: такой благословенный край, как Италия, не может не воздействовать целительно на душу, она – панацея от всех бед: “E scordare il ciel d'Italia/ Ogni pena si faga.” Сказанное у Россини, мы находим у Веневитинова (*Италия*, 1826):

Там гордо я душою воспарю
Под пламенным необозримым сводом
Как весело в нём утро золотое,
И сладостна серебряная ночь!
О мир сует! *тогда от мыслей прочь!*
(Веневитинов 1934:91; курсив мой, П. Д.).

и в стихотворении Баратынского *Дядьке-итальянцу* (1834):

И кто, бесчувственный, среди твоих красот
Не жаждал в их раю обрести навес или грот,
Где б скрылся, не на час, как эти полубоги,
Здесь Лету пившие, чтоб крепнуть для тревоги,
*Но чтоб незримо слить в безмыслии златом
сон неги сладостной с последним, вечным сном.*
(Баратынский 1957:203; курсив мой, П. Д.).

Интертекстуальное чтение современных авторов и авторов прошлых веков заставляет русских писателей и поэтов первой половины XIX века видеть южный пейзаж Италии глазами северных путешественников, перенимать их шаблоны, где неизменно присутствуют пышная природа, синее море, ярко-голубое небо, холмы, поросшие миртом, лавром и янтарным виноградом. Типичный пример тому – стихотворение Пушкина *Кто видел край, где роскошью природы* (1821), посвящённое Крыму, где поэт использует те же образы, что в стихах об Италии.

Часто встречается эпитет „златой”. Златым пределом называет Пушкин Крым, а позднее и Италию. Словосочетание *златая Италия* – „Ночей Италии златой” (Пушкин 1963-1964:V: 30), „Язык Италии златой” (*там же*, 204) – становится стереотипом русского „итальянского текста”, предполагающим все приметы средиземноморского ландшафта: яркий свет, зной, прозрачный воздух, ясное небо. Баратынский пишет: „Лимон её *златой*” и „в безмыслии *златом*” (*Дядьке-итальянцу*, 1834; *курсив мой*, П. Д.).

В этот стереотипный текст русские вводят свой элемент: Италия как синоним весны. Для Пушкина, например, весенние месяцы, как правило, не в радость. В *Осени* (1833) Пушкина мы читаем:

Теперь моя пора: я не люблю весны;
Скучна мне оттепель; вонь, грязь – весной я болен;
Кровь бродит; чувства, ум тоскою стеснены.
(Пушкин 1963-1964:III:262).³

Бывает также, что весна наступает внезапно, сразу переходя в раннее лето: когда вчера ещё лежал снег, а сегодня зелено. В Италии же, по представлению русских, всегда весна. Атмосфера вечной весны в стихотворении Козлова *Венецианская ночь* даёт разные оттенки сада, который в русском воображении сливается с мечтой об Эдеме, небесном саду вечной весны (см. Лихачев 1987).

На биноме итальянская природа-весна⁴ настаивают писатели, которые жили в Италии: „Здесь весна в полном цвете: миндальное дерево покрыто цветами, розы отцветают, и апельсины зрелые падают с ветвей на землю, усеянную цветами”, – пишет Батюшков в письме (Батюшков 1989:П:535). *Вечная весна* это хронотоп Италии для Вяземского (Флоренция 1834), Гоголь в письме Балабиной (1838) пишет:

3 Это восприятие весны связано с двумя факторами у Пушкина: с его психофизической индивидуальностью и со стремлением разработать по-новому темы романтиков. (Лотман 1980:312).

4 В палитре Вячеслава Иванова, когда он пишет стихотворение *Весна (Италия)*, 1903), фигурируют лазурь моря, белизна анемонов и запах цветущего миндаля.

Какая весна! Боже, какая весна! Но вы знаете, что такое *молодая весна, свежая весна* среди дряхлых развалин, зацветших плющом и дикими цветами... *Удивительная весна!* (Гоголь 1988:1:310; курсив мой, П. Д.).

Эти гоголевские слова мы находим в вечно цветущей природе в рассказе *Рим* и в описании наступления весны в пригороде Флоренции у А. Григорьева:

Итальянская весна дышала всем, чей ей дано дышать: и целыми стенами роз по стенам садов в городе и по дорогам за городом, и блестящей совсем молоденькой, разноотливистой зелению в Кашинах и целыми роями ночных светляков в траве... (Григорьев 1988:263).

В начале прошлого века Италия воспринималась в виде стереотипного образа средиземного края, но уже в 30 годах Италия воспринимается как особое своеобразное эстетическое пространство – становится мерилom определения красоты пейзажа. Пушкин в стихотворении *Кто знает край, где небо блестит* (1828) прибегает к тем же описаниям природы, которые фигурируют в стихотворении 1821 года, посвящённом Крыму, но превносит дополнительный эстетический элемент. Италия это „Страна высоких вдохновений.../ Где пел Торквато величавый.../ Где Рафаэль живописал.../ Где в наши дни резец Кановы/ Послушный мрамор оживлял”. Вяземский в стихотворении 1836 года *Kennst du das Land?** (очевидная цитата из Гёте) описывает красоту соседнего с Петербургом Ораниенбаума стереотипами, обычно служившими для описания Италии: „светлый берег, голубой залив, всё цветёт, всё благоухает, золотые дни.” Этот выбор сделан сознательно, по здравом размышлении. Ораниенбаум оказывается красивым и привлекательным потому, что там „север смотрит югом”, но имеется в виду не юг вообще, а конкретно аппенинский полуостров, Италия, представляющаяся „волшебной страной” потому, что её красота вдохновила таких мастеров, как Тассо и Тициано. Именно об этих двух ипостасях – о её природе и о её культуре –⁵ пишет Вяземский:

5 Взаимосвязь искусство-природа сказывается и в том, что символом Италии стали: лавр, мирт и „померанцы”.

Dahin, Dahin (Жуковский) наш Торквато!
 Dahin, Dahin наш Тициан – Брюллов!

Для лиры там есть муза вдохновений,
 Для кисти есть харита красоты! (Вяземский 1986:255).

В 30 годы восприятие итальянской природы развивается по двум линиям: с одной стороны, все более прививается использование стереотипов итальянского пейзажа, ощущаемого как жаркий и сияющий юг (Bloch 1994:II:897-899), которому русские противопоставляют тоже стереотипный образ своей страны, определяемой как Север – сумрачный и холодный: „суровый край снегами покровенный”, с его „непроходимыми дорогами”, „дрянными избами”, где веет „бурнодышащий, полночный аквилон.” С другой стороны – природа средиземноморья, залог вдохновения для поэтов и художников, становится фактором культуры, одним из элементов, с помощью которого русские утверждают свою духовную близость с Италией. В Ораниенбауме Жуковский работает в том же эстетическом климате, в каком работал Тассо в Италии. Сто лет спустя Муратов установит признаки духовной близости России с Италией в природе, которая обычно окружает подступы к храму. Так, вдоль дороги, ведущей к Монастырю Монте Оливето, растут кипарисы и сосны; запах хвои, шелест листвы, крик иволги напоминают писателю леса, окружающие русские монастыри (Муратов 1924:II:132). Ландшафт, здесь как и в Субиако, отражает средневековую эстетику природы, общую основателям монастырей (см. Lichačev 1991, Piretto 1994). На россыпи Эпиполи близ Сиракузы Муратов узнаёт знакомый аромат, аромат „нашей скромной мяты”, – пишет он. Эта бытовая деталь становится символом синтеза греческой культуры, распространённой также на берегах Чёрного моря, с русской культурой.

Эстетическое пространство

В первой половине прошлого века, когда „итальянский текст” находился ещё в стадии формирования, два термина повторялись в изображении Италии: *вдохновение* и *нега*. У Веневитинова Италия – „Отчизна вдохновения” (*Италия*,

1826), у Пушкина – „страна высоких вдохновений” (*Кто знает край, где небо блещет*). „В объятиях нег и в творческом покое/ Я буду жить в минувшем среди певцов,” (*Италия*, 1826) пишет Веневитинов, а Баратынский: „Родина неги, славы богата” (*Небо Италии, небо Торквата*, 1843). Если *вдохновение* – понятие однозначное, синоним творческого взлёта, второй термин полисемичен. Нега в „итальянском тексте” означает наслаждение красотой природы: у Вяземского мы читаем „в роскошной неге юга” (*Ни движенья нет, ни шума*, 1866), означает беспечную, беззаботную жизнь: „В самом деле, здесь, в тёплом, влажном, вулканическом воздухе, дыхание, жизнь – нега, наслаждение, что-то ослабляющее, страстное”. (Герцен 1956:III:111). У Веневитинова *нега* приобретает, однако, несколько иное значение; нега это также блаженство, упоение: „нега вдохновения”, сопряжённая с „творческим покоем”, напоминающим “*otium literatum*” древних римлян.

Италия это земля поэзии и искусства, это идеальное пространство для творчества, для оптимальной реализации творческого потенциала. Козлов называет её „Италия, Торкватова земля” (*К Италии*), Баратынский даёт аналогичное название своему стихотворению: *Небо Италии, небо Торквата* (1843 ?).

Восхищение поэзией Петрарки и Тассо, которым пропитаны стихи Козлова (*Венецианская ночь*, 1825): „И вдали напев Торквата/ Гармонических октав”, Пушкина: „Но слаще, среди ночных забав,/ Напев Торкватовых октав!... С ней обретут уста мои/ Язык Петрарки и любви” (Пушкин 1963:1964:V:30) перекликается с восторгами Байрона, Гёте (в драме *Torquato Tasso*) и „пионера [русской] итальяномании” Батюшкова (см. Данченко 1973:6), который уже в 1808 посвятил стихотворение Тассо, перевел октавы из первой песни *Освобождённого Иерусалима* и попробовал свои силы как переводчик *Неистового Роланда*⁶ и сонетов Петрарки, демонстрируя таким

6 „Вы без малейшего усилия следуете за чародеем, вы удивляетесь поэту и в сладостном восторге восклицаете: какой ум! какое дарование! а я прибавляю: какой язык!

Так, один язык итальянский (из новейших, разумеется), столь обильный, столь живой и гибкий, столь свободный в словосочинении, в выговоре, в ходе своём, один он в состоянии был выражать все игривые мечты и вымыслы Ариоста, и как ещё в теснейших узах стихотворства (Ариост писал октавами).” (Батюшков 1989:II:123).

образом свою глубокую приверженность итальянским поэтическим канонам. В 1815 он писал:

ни один язык не может выразить постоянной *сладости* тосканского и особенной сладости музыки Петрарковой. (Батюшков 1989: II:131; *курсив мой, П. Д.*)

Уже первые десятилетия прошлого века постоянным ориентиром для русских поэтов были Петрарка, Тассо и Ариосто, а вторым предметом восхищения „сладостный” итальянский язык. Таким он представляется Пушкину, Веневитинову („песней сладких дар” – *Италия*), Вяземскому в стихотворении *Прелестен вид, когда при замирании дня* (1863 или 1864):

Мир фантастический, причудливый, прелестный!
Кому твои мечты и таинства известны,
Кто мог уразуметь их *сладостный* язык,
Кто чувством в этот мир загадочный проник,
О, тот сокровища поэзии, изведаль!
(Вяземский 1986:384; *курсив мой, П. Д.*).

Эти последние ориентиры встречаются век спустя и у Мандельштама:

Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг –
Язык бессмысленный, язык солёно-сладкий.
И звуков стакнутых прелестные двойчатки –
Боюсь раскрыть ножом двустворчатый жемчуг.
(Мандельштам 1993-1994:III:72; *курсив мой, П. Д.*).

Итальянский язык – это язык поэзии, средиземноморской культуры, частью которой чувствует себя Мандельштам, наряду со своими предшественниками (Струве 1962:601-614). Через неё осуществляется желанное слияние северной грусти с солнечностью древнего юга (*Ариост*, 1933):

На языке цикад пленительная смесь
Из грусти пушкинской и средиземной спеси.
(Мандельштам 1993-1994:III:70).

Италия как эстетическое пространство – это не только поэзия, но и изобразительное искусство. В текстах прошлого века то и дело упоминаются Канова и особенно Рафаэль. Пушкин цитирует их, видимо, подражая Байрону, в дальнейшем Канова и Рафаэль служат как бы мостом к Италии: достаточно вспомнить *Портрет* Гоголя и итальянские рассказы Тургенева.

Интерес к Рафаэлю не однозначен. С одной стороны, вся эстетика XIX века основана на античности и на Возрождении, где эстетические и этические ценности неотделимы одна от другой. В понятие красоты входит безмятежность, гармония как воплощение греческого идеала красоты и добра. Достоевский видит в Сикстинской Мадонне символ красоты, которая спасет мир, красоты, которая в русской культуре всегда связана с понятиями истины и добра. Итальянское искусство Возрождения становится прибежищем от удушающей атмосферы эпохи Николая первого (Billington 1970:346-351). С другой стороны именно этот неподвижный, окостенелый взгляд на действительность, возникающий из убеждения, что упорядоченность это благо, внушает интерес к таким художникам, как Рафаэль, в мировоззрении которого нет места ни сомнению, ни тайне.

В начале нашего века, несмотря на то, что Возрождение продолжает быть связующим звеном между Россией и Италией, предпочтение отдаётся другим художникам, Рафаэль не отвечает больше духовным запросам. Литературный критик и искусствовед Грифцов пишет:

Круглое лицо многих Мадонн Рафаэля оставляет нас холодными. Их опущенные глаза таят в себе не тайну, а безразличие, их поза выражает для нас не божественное преодоление человеческих мук и страстей, а условное живописное спокойствие. Та же дрезденская Мадонна с св. Сикстом кажется непоправимо испорченной жестокостью зелёной занавески и похожими на ёлочные украшения ангелочками. (Грифцов 1914:208).

Интерес к мистицизму, желание проникнуть в суть вещей побуждает символистов обратить внимание на таких художников Кватроченто, как Фра Анджелико, Гоццоли, Липпи, продолжавших традиции средневекового искусства. Средневе-

ковыми легендами и религиозностью пронизаны картины Джованни Беллини.⁷ „И в святые дни Беллини” – пишет Брюсов в стихотворении *Лев святого Марка* (1922).

Святое место

Через Джованни Беллини Италия воспринимается как „святое место”. Муратов первым почувствовал необходимость зафиксировать образ исчезнувшей или обречённой на исчезновение Италии (в XIX веке никто этой потребности не ощущал), Италии, не тронутой индустриализацией, сохранившей свою древнюю культуру и даже ещё не предчувствовавшей той ломки, которая произойдёт с наступлением XX века. Для Муратова и его современников картина Беллини *Священная аллегория* символизирует духовность Италии, воспринятой как святое место памяти, хранящей культурные многовековые ценности (Deotto 1996:65-66).

В „итальянском тексте” русского XX века три элемента закрепляют за Италией, к этому времени претерпевшей глубокие изменения, её прежнее место: это итальянская природа, всё итальянское искусство и символ наслаждения жизнью, символ самой жизни – вино. Упоминание о вине часто встречается не только в воспоминаниях, но и в поэзии и в прозе многих авторов – таких, как Гумилёв и Блок, как Зайцев и Осоргин. Вино это непременно деталь этой „Богом избранной страны”, „этого святого места”. Муратов утверждает, что для того, чтобы подлинно узнать Италию, недостаточно воскресить её прошлое силой воображения, надо совершить древний обряд дружбы – „преломить с ней вместе хлеб и разделить с ней чашу её вина” в тени *перголати*. Дары земли являются постоянной связью между прошлым и настоящим.⁸

7 Дзери пишет: “Quanto a Giovanni Bellini, il termine di «Rinascimento cristiano» non suona inappropriato; in lui le forme rinascimentali sono percorse da una linfa altrettanto intrisa di *religio*, quale era stato l'antichissimo paganesimo orfico col suo senso di sacralità universale esteso a tutte le creature, con la sua accettazione del lavoro campestre quale rito solenne e misterioso. Giovanni Bellini resuscita (...) quel senso di religiosità autentica che nelle *Georgiche* и così vivo (...)” (Zeri 1989:17)

8 „Каждая область, каждый город готовы много рассказать ему [путешественнику] о себе не только теми словами, какие могут быть

Мифология и античность

Мифология и античность переплетаются в итальянском тексте. В начале XIX века вторая преобладает – и в эпистолярном жанре, и в поэзии. Любимые места Батюшкова и Баратынского – Неаполь, Помпей, вообще Кампанья. Их впечатления были навеяны поэзией Virгилия – Энеем, Елисейскими полями, Кумской Сибиллой – летописями Плиния, Тацита, Сенекой и Цицероном.

Интерес к античному миру отражается и в картинах художников, подолгу живших в Риме. Они воплощают своё стремление к идеальной красоте в итальянском пейзаже и переосмысляют итальянскую действительность через призму античности; их любимые темы – праздник по случаю сбора винограда, где итальянские красавицы, похожие на Венер и на Вакханок, пируют с чашей вина в руке, танцуют и играют (Sarabianov 1990:64-65). Таким образом русские художники вносят свой вклад в существовавшее в России представление об Италии.

Античный мир как ключ к пониманию Италии появляется снова в начале нашего века, но центр внимания переносится на мифологию. Главная заслуга в этом принадлежит Вячеславу Иванову. Лациум, Кампанья и Сицилия предстают в духе мифов, где звучат греческая идиллия Феокрита и Тибулловы элегии, которые Мережковский слышал „под миртовую кущей Рима” (*Тибур*, 1891, ср. Мережковский 1973:6/XXIII:171). В кратере Везувия поэт чувствует хаос, „проатец вселенной”, а в своём сердце – искру, зажжённую Прометеем (*Везувий*, 1891, ср. Мережковский 1973:6/XXIII:168). Иванов, на которого Муратов опирается, в мифологическом прочтении Сицилии, воскрешает древнюю Сиракузу через миф Аретузы, где воспроизводится пейзаж, достойный Феокрита, где под серебристыми оливами поют Музы Пиндара (*Сиракуза*, 1903). Таормина становится символом трагедии, воплощённой в музее Мельпомены и в культе Диониса, отождествлённого с Солнцем. Таорми-

написаны в книгах, не только немой речью картин и статуй, но и тёмным природным языком вещей, несозданных рукой человека. Чего-то существеннейшего не поймёт он никогда в образе Тосканы или Лациума, если не испробует сока тосканских или латинских лоз, пронизанного всеми искрами божественного огня, упавшего однажды в землю Италии.” (Муратов 1924:III:125).

не угрожает мрачный Тартар, некие подземные силы, якобы таящиеся в недрах острова (*Таормина*, 1903). Озеро Неми это *Speculum Dianae*, где совершается обряд в честь Дианы Аирицынской, вокруг Субиако, где до появления Святого Бенедикта и христианского мира царствовал Пан.

Народ

Из вышесказанного вытекает, что к русской Италии точно подходит определение Лотманом „художественного ансамбля как бытового пространства”, необходимые элементы которого: по временной оси – совмещение различных эпох, по пространственной – всевозможных жанров, а также человеческая фигура – обязательный элемент культурного ансамбля (Лотман 1992-1993:III:318). С самого начала в трактовке Италии присутствует, как его неотъемлемая часть, человек. Категория *народа* занимает ведущее место в итальянском тексте, она ведёт своё начало от интертекстуального чтения. Пушкин и Козлов унаследовали от Байрона образ гондольера, но, в отличие от байронского,⁹ их гондольер продолжает петь октавы Тассо, как и положено на родине поэзии такому артистическому народу, как итальянцы. Батюшков и Герцен заимствуют образ „лазарона” – символ веселья, наслаждения жизнью, а Гумилёв в стихотворении *Неаполь* (1913) сравнивает „лаццарони” с Везувием:

Сладко нежится Везувий,
Расплескавшись в сонном небе
Бьются облачные кони,
Поднимаясь на зенит,
Но, как истый лаццарони,
Все дымит он и храпит.
(Гумилев 1989:259).

Наверняка навеян Стендалем (Crouzet 1991:115-116) и стереотипный образ черноволосового неаполитанца со сверкающими глазами; он, конечно, музыкант, певец и прирождён-

9 "In Venice Tasso's echoes are no more,/ And silent rows the songless gondolier;" (*With Byron* 1907:61).

ный актёр, наделённый талантом импровизации, как герой *Египетских ночей* Пушкина.

В XIX веке стереотип неаполитанца, певуна и актёра, распространяется на итальянца вообще: “Ce peuple n’y rouit le beau” пишет Стендаль: на эти слова откликаются герой рассказа Гоголя *Рим*, который в простых жителях столицы замечает „черты художественного инстинкта и чувства” (Гоголь 1959:III:220), и Герцен при описании Италии и её жителей (*Venezia la Bella*, 1867):

Италия и в будущем будет Италией, страной синего неба и синего моря, изящных очертаний, прекрасной, симпатической породы людей, людей музыкальных, художников от природы. (Герцен 1987:II:408).

Аполлон Григорьев в поэме *Venezia la Bella* (1858) подчёркивает способность соединения музыки:

И ты не сжалась в тесный круг избранный,
А разлилась по всей стране родной,
Божественной Италии канцона!
Ты всем далась – от славных теноров
До камеристки и до ладзарона
До гондальеров и до рыбаков...
И мне, прищельцу из страны туманной,
Звучала ты гармонией неожиданной.
(Григорьев 1990:I:209).

В гоголевском описании римлян, простого римского народа, подчёркивается его жизнеспособность, умение веселиться, „жуа де вивре”, особенно во время Карнавала:¹⁰

И весёлость эта прямо из его природы; ею не хмель действует, – тот же самый народ освищет пьяного, если встретит его на улице. (Гоголь 1959:III:220).

Чувствуется и влияние Стендаля,¹¹ ценившего темперамент итальянцев. То же восприятие – у Герцена:

¹⁰ Уже Гёте в известном описании римского Карнавала подчёркивал роль народа как протагониста, жизнерадостную толпу, движимую неудержимым желанием веселиться (ср.: Goethe 1993:542).

Le peuple s'amuse, дурачится от души, из всех сил, с большим комическим талантом в декламациях и словах, в выговоре и жестах, но без кантаридности парижских Пьерро, без вульгарной шутки немца, без нашей родной грязи. Отсутствие всего неприличного удивляет, хотя смысл его ясен. Это шалость, отдых, забава целого народа, а не вахтпарад публичных домов... (Герцен 1987:II:406).

Переняв эти шаблонные образы, русские добавляют и своё восприятие итальянца, которое исходит из противопоставления Север-Юг. Влюблённость русских в итальянцев связана с русским идеалом физического здоровья, раскованности и ярко выраженной индивидуальности; именно поэтому Италия и итальянцы приобретают в их глазах такую притягательность:

Неопределённые цвета, неопределённые характеры, туманные мечты, сливающиеся пределы, пропадающие очерки, смутные желания – это всё принадлежность севера. В Италии всё определено, ярко, каждый клочок земли, каждый городок имеет свою цель, каждый час своё освещение, тень, как ножом, отрезана от света, нашла туча – темно до того, что становится тоскливо; светит солнце – так обливает золотом все предметы и на душе становится радостно. (Герцен 1956:III:113, курсив мой, П. Д.).

Итальянцы для русских это не только энергичный, жизнеспособный народ с природным чувством красоты, но и народ сам по себе красивый. Физически совершенная Аннунциата описывается Гоголем в рассказе *Рим*. В письмах Герцена тоже подчёркивается красота „романского племени”: безупречны лица женщин Велетри и Альбано, стройны и пластичны итальянцы, как будто сошедшие с картин Эрколе де Роберти.

Это наблюдение интересно, оно предвещает особый подход русских к Италии через живопись, подход, который лучше всего отражен в *Образах Италии* Муратова. По мнению Муратова, и житель деревни, и житель города – это *народный человек*: „явление органическое, как бы вполне параллельное «флоре и фауне» некой определённой зоны” (Муратов 1924б:

11 Что касается влияний Стендаля на творчество Гоголя см. D'Amelia 1995.

189):¹² народный человек это крестьянин, ремесленник, рыбак, – все они неразрывно связаны с определённым пейзажем. Италия Муратова населена виноградарями, кузнецами и другими *фигурами в пейзаже*, обречёнными, однако, под напором индустриализации на исчезновение. У Муратова это не социальные, а художественные категории: народный человек это фигура в пейзаже, увековечивающая традицию. Её удаление сводит, по его словам, физический, культурный и духовный пейзаж к голому пространству, где хозяйничает машина (*там же*).

Политическое пространство

Русский итальянский текст XIX века воспринимает Италию и как политическое пространство. В нашем веке эта категория исчезает. Русские поэты, после неудачи декабристского восстания, обращают свои помыслы к Италии с её великим прошлым морских республик, республиканского Рима, рисуя её себе как идеал свободы и независимости (Martynov 1995: 133-142): „Я негой наслажусь на воле” (Пушкин 1963-1964: V:30) пишет Пушкин об Италии. Веневитинов выражает то же чувство в стихотворении *Италия*: „Под яхонтом сверкающих небес,/ Младой душой по воле разыграюсь”. Восприятие родины у русских поэтов неизменно окрашено политическими мотивами. „И надо всем хозяйский кнут,” – пишет Веневитинов в стихотворении *Родина* (1924).

Оживление политического интереса к Италии снова возникает у русских во второй половине XIX века, но на сей раз он диктуется не просто культурными интересами, а вполне актуальными событиями, такими, как революционные выступления 1848 года, карбонарское движение, Маццини, Гарибальди. Италия снова выступает как знаменосец свободы: Гарибальди для русских людей, в предверии отмены крепостного

12 В этой статье писатель подробно анализирует понятие *народного человека*, связанное с проблемой индустриализации, которая воспринимается Муратовым как угроза гармонии человека с природой, как „вторжение механического внепейзажного мира в мир органический и пейзажный”.

права, это идеал революционера. Недаром его горячо пропагандировал Чернышевский.¹³

Города

Русский „итальянский” текст был обращён не только к Италии в целом, но и к отдельным городам. Пушкин, Веневитинов и Козлов, не зная на собственном опыте Италии, создают её глобальный образ. Единственный город, фигурирующий в их произведениях, это Венеция, воспроизводимая с помощью музыкальных и литературных реминисценций: Шекспира, Байрона и Россини (*Отелло*). Другой подход у их современников: Батюшкова, Баратынского и Вяземского, которые побывали в Италии и смогли отразить свои впечатления от некоторых городов, в частности Неаполя и Венеции. Примечательно, что при этом идеализация Италии иногда уступает место, в письмах и в воспоминаниях, и критическим замечаниям.

Лотман пишет:

Понятие географического пространства принадлежит к одной из форм пространственного конструирования мира в сознании человека. Возникнув в определённых исторических условиях, оно получает различные контуры в зависимости от характера общих моделей мира, частью которых оно является. (Лотман 1992-1993: I:497).

Именно это иное восприятие пространства – не только с точки зрения ландшафта, но и с точки зрения структуры территории – возникает у русских в Италии. Россия – это необъятные просторы, где разбросаны городки и деревни, объединённые единой русской культурой. Единственное исключение это Петербург. Италия же – полная противоположность. По историческим причинам у каждого итальянского городка и города своя физиономия, своя культура, что для русских представляет особый интерес. Герцен пишет об этом так:

¹³ Что касается оношений между Россией и Италией Рисорджименто см. Venturi 1973.

Эта резкость пределов, определённая характеров, самобытная личность всего – гор, долин, страны, города, растительности, населения каждого местечка – одна из главных черт и особенностей Италии (...) Какая огромная разница в характере Пизомонта и Генуи, Пизомонта и Ломбардии; Тоскана несколько не похожа ни на северную Италию, или на южную, переезд из Ливурны в Чивитавеккию не меньше резок, как переезд из Террачины в Фонды. (Герцен 1956:III:113).

В XIX веке Италия для русских это прежде всего Рим, на который они смотрят через призму истории: город это колыбель истории, где переплетаются язычество и христианство, черты столицы римской империи с городом пап, где остатки прошлого живут на фоне красок и ароматов нетленной природы. Рим в русском тексте воспринимается как символ мощного государства, власти, величия, как всемирный центр католичества (Топоров 1990).

Батюшков в своих письмах называет Италию библиотекой, музеем древностей, а Рим – открытой книгой. Гоголь развивает ту же самую мысль в рассказе *Рим*:

(...) мир древний, шевелившийся из-под тёмного архитрава, могучий средний век, положивший везде следы художников-исполинов и великолепной щедрости пап, и, наконец, прилепившийся к ним новый век с толпящимся новым народонаселением. (Гоголь 1959:III:211).

Откликаясь на слова Байрона “O Rome my county! city of soul!”, Гоголь пишет о Риме: „Родину души своей я увидел, где душа моя жила ещё прежде меня, прежде, чем я родился на свет” (Гоголь 1988:I:307), вводя в русский итальянский текст новый элемент, который потом будет подхвачен и развит теми русскими, которые усмотрят в Италии соединительное звено с европейской культурой. Италия Гоголя это не экзотическая страна, у русских, путешествующих по Италии, не возникает *depaysement*, чувства типичного для человека, очутившегося в чужой обстановке; напротив, у них возникает ощущение, что они попали на идеальную родину. „Любовь к Риму, это – любовь к родине; тоска по Риму – тоска по родине,” – пишет Осоргин в статье *Чувство Рима* (Осоргин 1912а:

3). Для Вячеслава Иванова Италия – вожденный приют после долгих скитаний:

Вновь, арок древних верный пилигрим,
В мой поздний час вечерним «Ave, Roma»
Приветствую, как свод родного дома,
Тебя, скитаний пристань, вечный Рим.
(Иванов 1978:296).

Гоголевское определение Рима, сравнение площади Сан Марко Вяземского (*Венеция*, 1853) с залом, украшенным Сансовино („Убрал залу Сансовино/ Крыша ей – небесный свод.”), и образы Венеции, предлагаемые литературным критиком Перцовым (Венеция – город-дом, а её площадь – гостинная для приёма путешественников-туристов под звуки оркестра) – всё это прелюдия к отождествлению Италии с домом, то есть с тем, что человеку роднее.

Иногда Италия представляется мне моей собственной квартирой. Вот её приёмная – Венеция... Вот моя библиотека и картинная галерея – Флоренция... Вот мой деловой кабинет – Милан... Вот Рим – моя святая святых, склад ценностей неизречных, собранных моими предками и мной преумноженных... А вот мой балкон – это Неаполь. (Осоргин 1912б:3).

В XX веке „родина души” – не Рим, а Венеция; одним из доказательств тому служит стихотворение Брюсова 1902 года, перекликающееся с высказываниями Гоголя о Риме (*Венеция*, 1902):

Здесь пришлец я, но когда-то здесь душа моя жила
Это понял я, припомнив гондол чёрные тела.

Это понял я, повторяя Юга полные слова,
Это понял я, лишь увидел моего святого Льва!

От условий повседневных жизнь свою освободив,
Человек здесь стал прекрасен и как солнце горделив (...)
(Брюсов 1974:1:351).

Венеция, как было сказано выше, всегда жила в сердце русского человека, любившего Италию, но первым полным „ве-

нецианским текстом” мы обязаны Вяземскому. Текст продолжает служить ориентиром для поэтов и писателей XX века. Прежде всего отдаётся дань Байрону при описании площади и собора Святого Марка, Кампаниле, Дворца дождей, тюрьмы Пиомби. Это его образы перепеваются в „злате, жемчуге и сапфире” Вяземского. Но позиция Вяземского интересна ещё и потому, что она предвещает мотивы, которые станут ведущими в восприятии Венеции русскими поэтами начала XX века: образ умирающего города, который сохраняет своё обаяние, особенно при серебристом свете луны или при перламутровых отблесках лагуны, образ города-миража. Вот как Вяземский описывает венецианские каллы (*Венеция*, 1853):

Здесь – прозрачные дороги,
И в их почве голубой
Отражаются чертоги,
Строя город под водой.

Экипажи – точно гробы,
Кучера – одни гребцы.
(Вяземский 1986:315).

В этих стихах появляется понятие зеркальности, образ гондолы-гроба – ключевые мотивы толкования города в начале нашего века. В следующих стихах поэт создаёт образ города-сказки:

И весь этот край лагунный,
Весь волшебный этот мир
Облечётся ночью лунной
В злато, жемчуг и сапфир;
(Вяземский 1986:317),

и предвещает образ Трубникова, который в очерке *Моя Италия* (1908) рисует себе Венецию, которая в полночный час, в тишине, оживает, „согреваемая лунными лучами”.

В стихотворении *Прелестен вид, когда, при замирании дня* (1863/64) Вяземский подчёркивает призрачность всего, что окружает его в Венеции:

Как призрак всё глядит, и зыбь на влажном лоне,

Как *марев* глазам обманутым пловцов.
(Вяземский 1986:383, *курсив мой*, П. Д.).

Тот же мотив использован Гумилёвым в стихотворении, посвящённом Венеции (1913):

Может быть, это лишь шутка,
Скал и воды колдовство,
Марев?
(Гумилёв 1989:215, *курсив мой*, П. Д.).

Городу, который грустит, даже будучи освещённым пылающим закатом, противопоставляется шумная толпа, предающаяся праздной жизни на уютной площади гостиной. Мотив праздной жизни постоянно повторяется в русском тексте о Венеции, ассоциируясь с вечной радостью вечного Карнавала. Двойственным толкованием Венеции как места радости и одновременно скорби – „Предо мной царица моря/ Узорчатой и мрачной красотой/ Раскидывалась,” – проникнута вся поэма А. Григорьева *Venezia la Bella*, где даже баутта описывается как „наряд гробовой”. У Мандельштама „праздная жизнь” соседствует с кипарисами.

Совсем в иных тонах вспоминает о празднике (*Venezia la Bella*) Герцен. Под влиянием описания римского Карнавала у Гоголя его внимание больше привлекает поведение людей, умевших веселиться:

Это шалость, отдых, забава целого народа, а не вахтпарад публичных домов... здесь тешится народ, здесь тешится сестра, жена, дочь – и горе тому, кто оскорбит маску. (Герцен 1987:II: 406).

Карнавалом увлекутся позднее художники Мира искусства, воскресившие в начале XX века интерес к маскам Комедии дель арте, к Венеции XVIII века, где карнавал длился шесть месяцев в году и где стиралась грань между „быть и казаться”. Там, на берегу лагуны, освещённой призрачным лунным светом, веселилось рафинированное куртуазное общество томных взглядов и многозначительных улыбок, реверансов и поклонов, общество, так любившее наслаждения. Через призму этой Венеции русские художники и поэты рассматри-

вают Петербург (Топоров 1990), где при свете канделябров маячат красные домино и чудаки всех мастей (Ripellino 1974: 165-190).

Облик обоих этих морских городов призрачен благодаря постоянному соседству-взаимопроникновению земли и воды, игре зеркальной глади вод, создающей атмосферу, колеблющуюся между реальностью и небытием.

Первое сравнение Петербурга с Венецией мы находим у Вяземского: „И Невский сей проспект, иначе *Канал-гранде*.” (Вяземский 1986:383). Именно Вяземский первым упоминает живописцев, – Тинторетто, Тициано и Веронезе – которые в XX веке станут основой русского восприятия и её истории. Как подчёркивает Герцен, эти художники зафиксировали каждый шаг великой морской республики. От них отталкивается и Перцов, чтобы укрепиться в своей „врождённой идее” Венеции, Венеции Дожей, святого Марка, совета Десяти, „свинцовых тюрем”, „обручения с морем” (Перцов 1915:5).

В начале XX века Венеция изображается русскими писателями и поэтами, в том числе Муратовым, как двуликий город. Реальная Венеция Муратова ограничивается несколькими клише, присутствующими и у других авторов (у Брюсова, Иванова, Белого, Блока). Это Пьяццетта, Сан Марко, Torre dell'ogologio, чёрная шаль, гондола, зеркальца и стекло, атмосфера праздничности, создаваемая толпой туристов. Другое дело, что при этом создаётся ощущение, что всё это лишь бледная тень великого прошлого.

Однако для Муратова самое главное это воскрешение прошлого. Он распознаёт былую Венецию в картинах художников – единственном свидетельстве атмосферы города в период между XVI веком, когда Республика достигла вершины своей славы, и XVIII веком, временем увядания.

Венеция русского XX века создана из тех черт, которые мы определили как типичный для „русской” Италии *волшебный город*, где идёт *праздная жизнь*, достаточно пересечь лагуну, – считают Брюсов и Муратов – чтобы *оставить за плечами житейские тяготы*. Венеция славится своим *прошлым* морской республики, это *город искусства и поэзии*, более того, он – их воплощение. Вяземский пишет (*Прелестен вид, когда при замирании дня*):

Кому твои мечты и таинства известны,
 Кто мог уразуметь их сладостный язык,
 Кто чувством в этот мир загадочный проник,
 О, тот сокровища поэзии изведаль!
 (Вяземский 1986:384).

Неаполь, Рим, „римская Кампанья”, Сицилия, Венеция уже составляли географию „русской Италии”, но в начале нашего века границы расширяются, привлекая внимание русских и к другим местам, таким как Тоскана, Умбрия, Эмилия-Романья, Лигурия, Венето, благодаря, прежде всего, *Образам Италии* Муратова, который открыл Италию своим соотечественникам по-новому, целиком.

Русских поэтов начала XX века, в соответствии с их интересами, теперь в Италии привлекают Ассизи – фигура Святого Франциска, Фьезоле – Беато Анджелико, Флоренция – шедевры Возрождения, Данте и Леонардо, жизнь которого толкуется символистами в ключе оккультизма, магии. Италия символистов – это таинственная страна, где живут такие люди, как Савонарола и Леонардо. У Леонардо подчёркивается не его гениальность, а богатая натура, столь совершенная, что она как бы бросает вызов Богу.

Данте

Данте, его творчество постоянно присутствуют в русской литературе. Ссылки на его произведения встречаются в русской литературе уже в середине XVIII века (см. Данченко 1973),¹⁴ но в начале XX, когда Флоренция и Тоскана входят в русский маршрут путешествия по Италии, возрастает интерес к основным этапам биографии поэта. Правда, уже Вяземский в 1834 посвятил стихотворение Флоренции, но в нём Данте не

14 Я не буду рассматривать типичные мотивы, связанные с фигурой Данте в русской поэзии, поскольку в библиографии они широко отражены. Ограничусь лишь указанием на переводы *Божественной Комедии*, которая в начале XIX века воспринималась как образец бунтарства, а в начале XX века – как пример куртуазной поэзии. А. Н. Веселовский придерживается исторического подхода, смотрит на Данте как на средневекового поэта, который сумел дать полное представление о своём времени.

упоминается. Поэты серебряного века заинтересовались и творчеством, и жизнью Данте, который стал для них символом изгнанничества. Брюсов отождествляет Флоренцию с Данте и Боккаччо. Для Муратова „каждое восхождение под небом Тосканы” напоминает путь Данте по Чистилищу: Данте – изгнанник¹⁵ тоскует по родному городу. Муратов тоже ощущает себя изгнанником и тоскует по Италии почти так, как Данте тосковал по своей Флоренции.

Тема изгнания, связанная с Данте, – неотъемлемая часть представления об Италии: уже Байрон писал: “Ungrateful Florence! Dante sleeps afar” (*With Byron* 1907:72). В стихах Ахматовой „Он и после смерти не вернулся/ В старую Флоренцию свою.” (*Dante*, 1936) и Мандельштама этот мотив углубляется (ср. Топоров 1990:78-79). Трагичная судьба изгнанника в собственной стране, доставшаяся обоим поэтам, в сталинские годы ощущается ими как дантовская.

Тот же Байрон говорит о Данте в Равенне “Happier Ravenna! on thy hoary shore,/ Fortress of falling empire, honour'd sleeps The immortal exile...” (*With Byron* 1907:73).

В начале XX века и у русских путешественников возникает интерес к этому прекрасному итальянскому городу. Данте, мавзолей Теодориха и Галлы Плацидии. Пинета Равенны и мозаика мавзолея Галлы Плацидии, не раз описанные в русской литературе, – вспомним стихотворение Блока *Равенна*, Вячеслава Иванова *La Pineta*, главу из *Образов Италии* о Равенне – их манят. Муратов назвал главу о Равенне „Мавзолей”, тем самым вводя новое клише: Равенна как город – мавзолей, хранящий остатки великого прошлого. Немноголюдные, тихие улицы Равенны наводили на мысль о смерти. В Пинете, „саду души Данте”, верхушки сосен образуют „вечнозеленый купол нерукотворного мавзолея”.

Русских путешественников начала века, кроме дантовской темы, в Равенну привлекала мозаика, чего нельзя сказать о путешественниках XVIII и XIX веков. Гёте и Стендаль игнорировали Равенну, а Тэн о городе и о мозаике отзывался отри-

15 Давидсон пишет: “(...) there was a further characteristic which was specific to Dante and of special appeal to the religious Symbolists. This was the fact that Dante was both pilgrim and poet; his works combine the example of a life, viewed as a spiritual journey, with the art which arose from this experience.” (Davidson 1989:17).

цательно. Мозаика, как известно, – византийское искусство,¹⁶ в ней русские узнают своё. Византийское искусство в Италии заставило русских задуматься об истоках древне-русской живописи и предпринять самую настоящую переоценку иконописи. У византийского искусства двойственная природа:¹⁷ проникнутое восточным и эллинистическим духом, оно является составной частью европейской культуры. Выросшее из византийской традиции, русское искусство, таким образом, тоже составляет часть европейской культуры. Общее представление об Италии, бытующее у русских, не очень отличается от присущего северным путешественникам: клише одинаковые – Эдем, райская природа, древний Рим, умирающая Венеция, родина искусства и поэзии, где все певцы и художники, Но русские внесли и кое-что своё. На сей счёт можно высказать два предположения:

1) На Италию русские проецируют своё стремление утвердить мысль о том, что Россия – часть Европы, в чём французы, англичане и немцы не нуждаются. Это стремление побуждает их искать в природе, искусстве и в быту Италии признаки, которые оправдывали бы их выбор Италии как духовной родины, их причастность к эстетическому пространству, к коллективной памяти, объединяющей средиземноморские страны.

16 Муратов использует мозаику для того, чтобы изложить теории, касающиеся отношений между римско-эллинистическим и византийским искусством.

17 Муратов так пишет о двойственной природе византийской живописи: „Византийская живопись совершила огромную творческую работу, соединив символизм с изобразительностью: она должна была создать новый мир образов, в одно и то же время подчинённых нормам священной символики и законам изображения, она создала новую действительность: умрозительную природу христианской легенды, которую изображала она с такой же последовательностью и убедительностью, с какой изображает вещи обыкновенной действительности тот, кто видит их своими глазами. И в этом отношении Византийское искусство, христианское искусство вообще, не было отлично от искусства Эллады, темой которого была всегда действительность мифа (...)” (Муратов 1928: 353).

Италия и Россия, каждая со своим неповторимым лицом, имеют общие корни в слиянии греческого мира с римским, что является залогом успешного диалога двух культур. Через Италию русские надеются установить свои древние связи с Европой. Мандельштам синтезировал эту надежду в неологизме „лазорье” (Ариост, 1933):

Любезный Ариост, быть может, век пройдёт -
В одно широкое и братское лазорье
Сольем твою лазурь и наше черноморье
(...) И мы бывали там. И мы там пили мед (...)
(Манделъштам 1993-1994:71).

Глубокое желание подтвердить духовную общность России с Италией толкает русских на поиски истоков не только в эстетическом плане, но и в повседневной, бытовой сфере: Батюшков в своих письмах ассоциирует улицу Толедо в Неаполе – „все лавки, дворец и гулянье” – с Невским проспектом, а наблюдая трактиры и купанье в море, он вспоминает дачников на Крестовском острове. В *Евгении Онегине* Пушкин, который никогда не был в Италии, идёт обратным путём: наблюдая Неву, Евгений слышит октавы Тассо, напоминающие ему венецианских гондольеров, представляет себе воды лагуны, Адриатические волны, их „волшебный глас”, то есть голос поэзии.

Герцен, наблюдая итальянских крестьян, усматривает в них ту же силу духа, позволяющую выносить бедность и непосильный труд, ту же мужественность и благородность внешности, что у русских.

А. Григорьев отметил непосредственность, с какой итальянские и русские зрители воспринимают спектакль:

(...) как и вообще многие черты типического, не стёртого итальянского характера, напоминали нам иногда черты славянские... Мы только выдержаннее или задержаннее, потому на вид суровее, но внутренне мы *страстны, как южное племя*: страстность наша не выделялась в типы, в картинность движений и определённости порывов – нам же, конечно, от этого лучше: перед нами много впереди!... (Григорьев 1988:281, *курсив мой, П. Д.*).

2) Русские питают иллюзию, согласно которой жизнь и искусство в Италии едины. А для русских искусство – синоним красоты и истины. Италия в представлении русских это эстетическая сфера, где жизнь протекает в некоем духовном пространстве, совершенство которого состоит не только в гармоничности внешних форм, но и в духовности, данной свыше, в уверенности, что красота спасёт мир. Можно найти подтверждение этому в статье-некрологе архимандрита Киприана после смерти Муратова:

Книга Муратова об Италии это – тихие думы об ушедшем, но это и оправдание человека перед лицом Божьим. Оправдание его духа, не рабствующего законам природного мира и рвущегося к Духу Божию. Всё то, о чём он пишет в этой книге, это ответ человечества, творящего на повеление Сотворшего. Это благодарственная песнь Создателю, так именно восхотевшему, чтобы человек творил по образу Сотворшего этот образ; чтобы благословенная почва италийская восприняла столько сокровищ древности и возросла столько духовных богатств: чтобы её воздух огласила терцинами Данте: чтобы под её солнцем вознеслись к небу колокольни этих церквей, и фонтаны освежали бы вечно текущей струей эти камни: чтобы Италия, как некий древний саркофаг, найденный на одной из её дорог, содержал в себе священные останки ушедшей в прошлое красоты. (Киприан 1951: 153).

ЛИТЕРАТУРА

- Баратынский, Е.А.
1957 *Полное собрание стихотворений*, Ленинград 1957.
- Батюшков, К.Н.
1989 *Сочинения в двух томах*, Москва 1989: I-II.
- Брюсов, В.
1974 *Собрание сочинений в семи томах*, Москва 1974: I-VII.

- Веневитинов, Д.В.
1934 *Полное собрание сочинений*, Москва-Ленинград 1934.
- Веселовский, А.Н.
1916 *La bella Italia и наши северные туристы*, „Огни”, 1916:I:7-18.
- Вяземский, П.А.
1986 *Стихотворения*, Ленинград 1986.
- Герцен, А.И.
1956 *Сочинения в 9-и томах*, Москва 1956:I-IX.
1987 *Былое и думы*, Москва 1987:I-II.
- Гоголь, Н.В.
1959 *Собрание сочинений в 6-и томах*, Москва 1959:I-VI.
1988 *Переписка Н.В.Гоголя*, Москва 1988:I-II.
- Григорьев, А.
1988 *Воспоминания*, Москва 1988, (см. *Великий трагик*, 262-294).
1990 *Сочинения в двух томах*, Москва 1990:I-II.
- Грифцов, В.А.
1914 *Рим*, Москва 1914.
- Гумилев, Н.
1989 *Стихотворения и поэмы*, Москва 1989.
- Данченко, В.Т.
1973 *Данте Алигьери. Библиографический указатель*, Москва 1973.
- Иванов, Вяч.
1978 *Стихотворения и поэмы*, Ленинград 1978.
- Киприан
1951 *Литература и жизнь. Образы Италии Муратова*, „Возрождение”, 1951:III/15: 151-153.

- Козлов, И.
1979 *Стихотворения*, Москва 1979.
- Лихачев, Д.С.
1987 *Избранные работы в трёх томах*, Ленинград 1987: I-III, (*О садах см.*: III:476-518).
- Лотман, Ю.М.
1980 *Роман А. С. Пушкина „Евгений Онегин“*, Ленинград 1980.
1992-1993 *Избранные статьи*, Таллин 1992-1993: I-III.
- Мандельштам, О.
1993 *Собрание сочинений в 4-х томах*, Москва 1993-1994: I-IV.
- Мережковский, Д.С.
1973 *Полное собрание сочинений в шести томах*, Hildesheim-New York 1973.
- Муратов, П.П.
1924а *Образы Италии*, Берлин 1924: I-III.
1924б *Искусство и народ*, „Современные записки”, 1924: XXII: 189.
1928 *Византийская живопись*, „Современные записки”, 1928: XXXV: 339-363.
- Осоргин, М.А.
1912а *Чувство Рима*, „Русские ведомости”, 4.2. 1912.
1912б *По этапам экскурсантных мытарств*, „Русские ведомости”, 27.6.1912.
- Перцов, П.
1912 *Венеция и венецианская живопись*, Москва 1912.
- Пушкин, А.С.
1963-1964 *Полное собрание сочинений в 10-и томах*, Москва 1963-1964: I-X.

- Струве, Г.
1962 *Итальянские образы и мотивы в поэзии Осипа Мандельштама*, в: *Studi in onore di E. Lo Gatto e G. Maver*, Firenze 1962:601-614.
- Топоров, В.Н.
1990 *Италия в Петербурге*, в: *Италия и славянский миф. Советско-итальянский симпозиум*, Москва 1990:49-81.
- Трубников, А.А.
1908 *Моя Италия*, Санкт-Петербург 1908.
- With Byron*
1907 *With Byron in Italy*, London, 1907.
- Billington, J.H.
1970 *The icon and the axe*, New York 1970.
- Bloch, E.
1994 *Il principio speranza*, Milano 1994:I-II.
- Crouzet, M.
1991 *Stendhal e il mito dell'Italia*, Bologna 1991.
- D'Amelia, A.
1995 *Introduzione a Gogol'*, Bari 1995.
- Davidson, P.
1989 *The poetic imagination of Vyatcheslav Ivanov*, Cambridge 1989.
- Deotto, P.
1996 *Impressioni, dipinti, visioni: l'Italia nell'immaginario russo*, "Europa Orientalis", 1996: XV/2:51-76.
- Goethe, J.W.
1979 *Viaggio in Italia*, Milano 1993.

- Lichačëv, D.S.
1991 *Le radici dell'arte russa. Dal medioevo alle avanguardie*, Milano 1991: 301-302.
- Martynov, V.
1995 *L'Italia nella visione storiografica di Stepan Ševyrev*, in: *I Russi e l'Italia*, Milano 1995: 133-142.
- Piretto, G.P.
1994 *Monotono tintinna il sonaglio: considerazioni sul mito della steppa*, "Il piccolo Hans", 1994:83-84:45.
- Ripellino, A.M.
1974 *Il trucco e l'anima*, Torino 1974.
- Romani F.
1993 *Il Turco in Italia*, Milano 1993.
- Sarabianov, D.V.
1990 *Arte russa*, Milano 1990.
- Venturi, F.
1973 *L'Italia fuori d'Italia*, in: *Storia d'Italia*, Torino 1973:II:1462-1475.
- Zeri, F.
1989 *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Torino 1989.