

PATRIZIA DEOTTO
Università di Trieste

Путевые заметки Муратова на грани двух жанров

Начало XX века это период поисков новых художественных форм и выразительных средств в области литературы и искусства. Литературные жанры преломляются через символизм: основную роль играет субъективизм, индивидуальное, лирическое **Я**, воспринимающее реальность в эмоционально-образном плане. Общая тенденция к эстетизации коснулась и нехудожественной эссеистской прозы – очерков, литературной критики, путевых заметок, дневников (Максимов 1975: 183-221). *Образы Италии* Муратова – один из самых интересных образцов этой стилистической формы.

Многие русские писатели говорили в своих воспоминаниях об Италии, но книга Муратова – это осуществление более обширного замысла. Цель писателя – изображение Италии в виде образов, где факты истории, культуры и искусства переплетаются с личными воспоминаниями; попытка передать дух эпохи, оперируя такой вечной темой, как Италия, снабдить сведениями, которые делали бы для современников более интересным пребывание в Италии. Для осуществления этого замысла автор прибегает к жанру эссе, предполагающему использование разнородного материала и разных стилей. Вводя этот жанр в русскую литературу, Муратов опирается на изысканную, эрудированную прозу Патера и Поля Валери, который, как подчеркивает Муратов, „не только очень артистично пишет, но и очень артистично мыслить”. (Муратов 1926: 241)

Хотя книга Муратова содержит и сугубо справочные сведения, рассчитанные на путешественников, она стала литературным фактом, как пишет его современник Каменецкий: „Одним из самых культурных проявлений русского эстетизма”. (Каменецкий 1924)

Лотман и Успенский в комментариях к *Письмам русского путешественника* Карамзина подчеркивают: для того, чтобы путевые заметки стали художественным произведением, решающим является принцип подхода к материалу (Лотман, Успенский 1984: 534). Что касается книги Муратова, само ее название предполагает особую трактовку проблемы; соприкосновение с иной действительностью, в этом случае с Италией, осуществляется не как передвижение в пространстве, а как восприятие определенной данности.

Образ это наглядное, конкретное представление о чём-то. Недаром *образ* по-русски имеет и второе значение: икона, божий лик, которая соединяет в ней наглядное представление и текст (Florenskij 1990, Lichasëv 1991: 45-62). Писатель исходит из русской традиции, согласно которой для проникновения в мысль важен момент созерцания и, создавая образы Италии, использует связь между формой и её литературным субстратом.

Этому способствовала искусствоведческая подготовка, развившая в нём особую восприимчивость формы: он не даёт подробных сведений о городах, какие дал бы путеводитель, он ищет визуальную опору, – на картину, на мозаику, на барельеф, – чтобы создать образ города, воссоздать атмосферу, вытекающую из прошлого, из кульминационного момента его духовной жизни.

Описание городов носит кольцеобразную, замкнутую форму, как и описание путешествия. Принцип выбора маршрута условен. Правда, решение начинать путешествие с Венеции и завершать Венецией можно было бы объяснить чисто географическими причинами. Русские обычно приезжали в Италию через Австрию; следовательно, остановка в Венеции, как подчёркивает Муратов (Муратов 1924: III: 365), поневоле была первым и последним этапом путешествия. Но, выбирая кольцеобразную форму, он превносит в сам факт передвижения духовное начало.

Реальный материал *Образов Италии*, собранный Муратовым во время его поездок по Италии, упоминаемых в письмах и мемуарах его современников, не вылился в форму дневников или переписки с друзьями. Конкретным датам автор предпочитает беглые сведения о временах года, которые становятся поводом для лирических отступлений на тему итальянской природы. Путевые впечатления и описание маршрутов отходят на второй план.

Странствие по Италии становится, с одной стороны, поводом для того, чтобы зафиксировать, опираясь на искусство, гарантирующее нетленность духовных ценностей человека, образ исчезнувшей или обреченной на исчезновение Италии, Италии не тронутой индустриализацией, сохранившей свою древнюю культуру и даже еще не предчувствовавшей той ломки, которая произойдет с наступлением XX века. С другой стороны, оно наводит на размышления о взаимоотношениях России с Европой. Писатель доискивается причины, почему русские воспринимают Италию не как нечто чужое, а как свое, близкое. Он выявляет, опираясь, в основном, на шедевры итальянской живописи, черты, которые побуждают русских воспринимать Италию как „родину своей души”:

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. (Муратов 1924: II: 183)

Путешествие в прошлое с помощью художественных и культурных реминисценций помогает Муратову найти в искусстве точку соединения русской культуры с итальянской и задуматься об истоках русской живописи, предпринять самую настоящую переоценку иконописи. *Образы Италии* и многочисленные работы о древне-русской живописи отражают стремление писателя увековечить духовные ценности, обеспечившие культурную, духовную преемственность в Италии и России.

Италия Муратова это прежде всего эстетическое пространство, но писатель не упускает и географическую, и бытовую реальность. Он ставит себе конкретную „путеводительскую” задачу – расширить знакомство русских с Италией в России: „Я не переувеличу, сказав, что только со дня выхода в свет книги Павла Муратова началось сознательное художественное полонничество русских в Италию”, пишет Осоргин (Осоргин 1924).

Муратов – тонкий популяризатор; он делится с читателями впечатлениями от своих итальянских путешествий, но никогда не грешит банальностью и трюизмами, опускает описание ландшафтов и достопримечательностей, уже фигурирующих в популярных справочниках. Пытливый ум писателя толкает его посещать места, неведомые даже авторам Бедекера. Вот, к примеру, что он пишет о фресках церкви Санта Мария ин Порто в Равенне:

... Невольно хочется задуматься над дальнейшей судьбой этих фресок. Будет ли признана их высокая художественная ценность, и это признание перейдет в популярные книги, в путеводители. В Бедекерах появится звездочка около имени древней церкви, туристы начнут бывать здесь, во множестве ... (Муратов 1924: I: 180)

При изложении конкретных сведений, фигурирующих в справочниках, где путешествие выступает как бытовой факт, писатель не чужд субъективизма и автобиографизма, характерных для литературных путевых заметок (Wachtel 1992), а также эстетики его времени.

При создании „образов” автор вводит в текст цитаты из внелитературных документов – исторических и искусствоведческих очерков, мемуаров, путевых заметок, дневников. Поэтика отсылок и намеков, характеризующая *Образы Италии*, свидетельствует, с одной стороны, о попытке автора передать дух эпохи новыми стилистическими средствами, и, с другой, – о его желании как можно больше приблизить описание Италии к умонастроениям его соотечественников. Не ограничивая выбор объектов для описания, ни временными, ни

топографическими рамками, Муратов, всё же отдаёт предпочтение Венеции XVIII века, а также Римской Кампанье и сицилийской природе, воспринимаемым в мифологическом ключе, и Тоскане, увиденной через фигуру Данте. Отбирая эти образы в соответствии с своим представлением об Италии, автор ориентируется на своих современников-россиян, – говоря словами Умберто Еко (Еко 1983), „идеальных читателей”, ибо автор предугадывает их психологическую реакцию и культурные запросы.

Даже когда он, в предвидении конкретного использования своей книги, даёт сведения о гостиницах, харчевнях, удобных видах транспорта, о количестве верст, он не ограничивается отдельными данными, а комментирует их на основе собственного опыта. Характерно, что он указывает расстояние в верстах, то есть обращается предпочтительно к русскому путешественнику, главному адресату его размышлений.

В отличие от путевых заметок, в *Образах Италии* фигура путешественника, излагающего свои впечатления, остается в тени, в роли рассказчика выступают разные субъекты. Чаще всего рассказ ведется от первого лица множественного числа, но это **МЫ** отнюдь не *pluralis maiestatis*. Когда автор воспроизводит ситуацию, которую он пережил сам, он пишет от первого лица: „Я видел Нинфу в середине апреля” (Муратов 1924: II: 178); „Зимнее солнце не успело еще встать, когда я вышел на палубу”. (Муратов 1924: II: 249)

МЫ может означать разные субъекты:

- а) **МЫ** это конкретные люди, „небольшое наше общество” (Муратов 1924: II: 149), то есть спутники Павла Муратова – Зайцев, Грифцов, Осоргин и другие. В данном случае глагол употребляется всегда в прошедшем времени, и речь идет о конкретном моменте путешествия:

Мы провели в Пестуме весь день, пообедав среди развалин хлебом, сыром и сущёными тарентскими фидами, купленными в Салерно. Картина заката была великолепна. (Муратов 1924: II: 247)

- б) **МЫ**, то есть русские, северные люди. Автор отождествляет себя с ними; он и они смотрят на Италию одними глазами. В данном случае глагол употребляется в настоящем времени потому, что речь идет не о конкретных воспоминаниях, а о приверженности к определённым понятиям и чувствам. Единодушие автора с читателем проявляется, например, в восприятии южного климата:

Тот, кто выбирает слишком заботливо сезоны ... тот не узнает в Италии чего-то, может быть главного, не ощутит в ней полностью того юга, каким прежде всего остаётся она для нас, людей севера – юга не только сладостного нежностью весенних недель или

ослепительного солнечностью осенних месяцев, но и грозного раскалённостью июльских дней. (Муратов 1924: II: 247)

Красной нитью проходит в книге сопоставление России с Европой, столь занимающее мысли русской интеллигенции. Муратов, убеждённый западник, как и большинство литераторов его времени, ищет признаки духовной общности России с Италией в природе:

Мы пришли туда из Рокка ди Папа, блуждая долго наугад между озёрами Альбано и Неми ... Это опять особенность Альбанских гор, которая вдруг напомнила Россию ... знакомые деревья, глина, овраги, запах прелых листьев тоже напоминали Россию ... (Муратов 1924: II: 152)

Он ищет сходства и в византийском искусстве, привнесшем греческую культуру в Россию:

Для нас, русских, такая мысль ... приобретает особое значение. Быть может в линейности и бесконечно сильной немногочисленности русской иконы, в драгоценности приёмов её написания, в чрезвычайно глубоко проникающем её чувстве стиля удержалось нечто из традиций исчезнувшей греческой живописи, переживших эллинистические века и века Византии. (Муратов 1924: II: 192)

Муратов подчеркивает, что у Италии и России – общие корни, там, где произошло слияние греческого мира с римским, что является залогом успешного взаимнопроникновения этих двух культур.

- г) **МЫ** выступает у Муратова в еще одном, более широком значении: предполагается современные люди в целом, те, с кем Муратов делит тоску по великой культуре прошлого и возможность наслаждаться ею только лицезрея художественные шедевры.
- д) **МЫ** – это также путешественники – единомышленники, способные ценить красоту, отличать её от банальных красот, привлекающих туристов:

Что привлекает сюда этих людей, равнодушных, в сущности, ко всему на свете, кроме собственной выгоды, тщеславия и удобств спокойной жизни? (Муратов 1924: II: 234)

– удивляется Муратов.

Еще один субъект, часто встречающийся в *Образы Италии*, это путешественник и его синонимы – посетитель, приезжий, пешеход. Когда автор употребляет эти слова, вместо местоимения „Я” или „Мы”, это

значит, что он переходит от мемуарного, личного текста к „бедекероскому“.

Тут он как бы остраивается. Глагол употребляется в настоящем или в будущем времени поскольку предусматривает предстоящую поездку по Италии. Путешественнику даются сведения об интересных местах, о новых маршрутах, о том, где можно выпить вкусного вина и отведать местные блюда. Автор предвидит как именно путешественник отреагирует на тот или иной пейзаж или произведение искусства, старается пробудить его любопытство и сблизить с бытом, столь отличным от отечественного:

Для путешественника, умеющего смешиваться с народной толпой, сама жизнь в Неаполе представляет нескончаемый интерес.
(Муратов 1924: II: 209)

Слово путешественник часто сопровождается прилагательными „нынешний“, „теперешний“, „современный“, противопоставляемыми „старинному“ или „образованному“, то есть таким путешественникам прошлого, как Стендаль, де Бросс, Грегоровиус. Муратов прибегает к их мемуарам, ведя речь о тех местах, которые на протяжении веков претерпели печальные перемены.

Слияние местоимения „Мы“ с существительным „путешественник“ предполагает просвещенного читателя, который не только не довольствуется общими сведениями, не только узнает Италию через её искусство, её историю, литературу и традиции, но откликается на призыв автора рассматривать её как целостный художественный мир и задуматься над тем, что её отличает от России и сближает с ней.

Если жанр, как подчеркивает Бахтин (Бахтин 1986), это результат договоренности между пишущим и адресатом, то, читая отзывы современников Муратова на его книгу, понимаешь, что избранный им для осуществления своего замысла жанр оказался необычайно эффективным.

Критики сходились на том, что *Образы Италии* это не путеводитель, а нечто иное: форма художественного слова, культурное руководство, вдохновенная поэма, памятник эпохи, лирическое произведение. Они подчёркивают задушевность, порождённую любовью к Италии, изысканность муратовской прозы и его понимание искусства как высшего выражения подлинной жизни: „она могла ... с большим успехом ... перекинуть мостик от красоты, наполняющей Италию к душе путешественника по Италии.“ (Дерман 1912: 180)

Следовательно *Образы Италии* это отнюдь не сухой перечень достопримечательностей. Эта книга интересует не только путешественника, который перед поездкой в Италию хочет мысленно окунуться в итальянскую атмосферу, или после поездки хочет испытать

„ретроспективную радость”. Книга Муратова это не только лучший спутник, как считает Осоргин, в блуждании по Италии, а также увлекательное чтение. В духе эстетики Серебряного века читателей привлекает её „искренняя, высокохудожественная и прочувствованная лирика.” (Дерман 1912: 183)

Это выдающееся произведение, вышедшее в последний раз в Берлине в 1924 году и на шестьдесят лет преданное забвению (ведь автор был „белым” эмигрантом), не утратило своей ценности. Факт таков, что уже в наше время, в 1994 году, два русских издательства опубликовали *Образы Италии*¹, ныне читаемые не из „туристского” интереса, а как одно из лучших произведений XX века. Книга продолжает быть „лучшим спутником в блуждании по Италии”. Ярким свидетельством тому служат слова наших современников:

О книге Павла Муратова *Образы Италии* я впервые услышала в 1960 году в благословенной стране, которой она посвящена. Это была моя первая заграничная поездка, да ещё в такой неправдоподобной компании, как писатели Арбузов, Каверин, Казакевич, которые неустанно сверяли свои впечатления с муратовскими. (Мартыненко 1994)

В заключение подытожим, в чем же именно заключается новаторство произведения Муратова. Прежде всего писателю удалось создать новый жанр, написать в виде путеводителя прозаическое произведение согласно канонам начала века. В основе этой прозы – преобладание субъективного взгляда над конкретикой, постоянное присутствие авторского „я” (отсюда – „мы” как ведущий элемент повествования) и синкретизм, смешение стилей: тут наряду с уточнением маршрутов, с замечаниями по поводу местных обычаев и нравов, – и трактат об искусстве, и воспоминания о поездках, и литературные реминисценции. Всё это сопровождается раздумьями о древне-русской культуре и об итальянском Возрождении, воспринимаемом не как в XIX веке, по-новому, не своей гармоничностью, безмятежностью, воплощенными в картинах Рафаэля, а мистицизмом таких художников Кватроченто, как Фра Анджелико, Гоццолли, Липпи, продолжавших традиции средневекового искусства, и религиозность Джованни Беллини.

Таким образом произведение Муратова это своего рода „гибрид”, по содержанию следующий схеме путевых заметок, а стилистически представляющий собой синкретическое, утонченное эссе.

1 *Образы Италии*, Москва, Галарт, 1993-1994: I-III. Редакция, комментарии и послесловие В.Н. Гарщенкова; *Образы Италии*, Москва, Республика, 1994: I-III. Подготовка текста и послесловие В.М. Толмачева.

Литература

- Бахтин М.М.
1986 *Эстетика словесного творчества*, Москва 1986: 250-296.
- Дерман А.
1912 П.Муратов. *Образы Италии*, Т.И.изд. „Научного Слова”, Москва МСМХП Ц.1 р.50 к., „Заветы”, 1912: 4: 179-183.
- Каменецкий Б.
1924 *Литературные заметки*, „Руль”, 1924: 1206 (19 ноября).
- Лотман Ю. М., Успенский Б. А.
1984 *Письма русского путешественника Карамзина и их место в развитии русской культуры* в: Карамзин Н.М. *Письма русского путешественника*, Ленинград 1984: 525-606.
- Максимов Д.Е.
1975 *Поэзия и проза Александра Блока*, Ленинград 1975.
- Мартыненко О.
1994 *Рецепт от несчастья*, „Московские новости”, 1994: 50 (23 октября).
- Муратов П.
1924 *Образы Италии*, Берлин 1924: I-III.
1926 *Искусство прозы*, „Современные записки”, 1926: XXIX: 240-258.
- Осоргин М.
1924 *Образы Италии*. Полное издание в трёх томах. Изд. З.И.Гржебина, 1924, „Последние новости”, 1924: 1389 (4 ноября).
- Есо U.
1983 *Lector in fabula*, Milano 1983.

Florenskij P.
1990

Le porte regali, Milano 1990.

Lichacëv D.S.
1991

Le radici dell' arte russa, Milano 1991.

Wachtel A.
1992

Voyages of escape, Voyages of discovery: transformation of the travelogue in: *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*, Berkeley, 1992: 128-149.