

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В

БОЛЬШИЕ КНИГИ

Павел Муратов

ОБРАЗЫ
ИТАЛИИ



Издательство «Азбука»
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

УДК 73/76
ББК 85.103(3)
М 91

Pavel Muratov
IMAGES OF ITALY
Copyright © Pavel Muratov Estate
Published by arrangement with ELKOST Intl. Literary Agency
All rights reserved

Серийное оформление Вадима Пожидаева

Оформление обложки Валерия Гореликова

*Издательство благодарит Ксению Михайловну Муратову
за деятельное участие в подготовке текста и макета
настоящего издания.*

Муратов П.

М 91 **Образы Италии / Павел Муратов.** — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. — 768 с. + вкл. (32 с.). — (Русская литература. Большие книги).

ISBN 978-5-389-17018-6

Павел Павлович Муратов (1881–1950) — писатель, историк, хранитель отдела изящных искусств и классических древностей Румянцевского музея, тонкий знаток европейской культуры. Над книгой «Образы Италии» писатель работал много лет, вплоть до 1924 года, когда в Берлине была опубликована окончательная редакция. С тех пор все новые поколения читателей открывают для себя муратовскую Италию — «не театр трагический или сентиментальный, не книга воспоминаний, не источник экзотических ощущений, но родной дом нашей души». «Образы Италии» впервые увидели свет в 1911–1912 годах, а в 1924 году в Берлине вышли в окончательной редакции. Это блестящие эссе, которые представляют собой и путевые заметки, и биографии знаменитых людей, и глубокие размышления об истории и художественном наследии Италии.

УДК 73/76
ББК 85.103(3)

© А. В. Степанов, статья, 2019
© А. С. Степанова, А. Д. Степанов,
фотографии, 2019
© Оформление.
ООО «Издательская Группа
„Азбука-Аттикус“», 2019
Издательство АЗБУКА®

ISBN 978-5-389-17018-6

*Посвящается
Борису Константиновичу Зайцеву
в воспоминанье о счастливых днях*

КНИГА 1



ВЕНЕЦИЯ

- Летейские воды • 9
- Тинторетто • 15
- Век маски • 23
- Казанова • 52

ПУТЬ К ФЛОРЕНЦИИ

- Церковь на Арене • 80
- Андреа Мантенья • 87
- Феррара и ее художники • 95
 - Болонья • 107
 - Мавзолей • 120

ФЛОРЕНЦИЯ

- От Сан-Миньято • 131
- Кватроченто • 139
- Судьба Боттичелли • 163
- Пленный дух • 171
- Бронзино и его время • 175

ГОРОДА ТОСКАНЫ

- Прато и Пистойя • 212
 - Пиза • 219
 - Лукка • 227
- Сан-Джиминьяно • 231
- Сьена • 238

ВЕНЕЦИЯ

ЛЕТЕЙСКИЕ ВОДЫ

Есть две Венеции. Одна — это та, которая до сих пор что-то празднует, до сих пор шумит, улыбается и лениво тратит досуг на площади Марка, на Пьяцетте и на набережной Скьявони. С этой Венецией соединены голуби, приливы иностранцев, столики перед кафе Флориана, лавки с изделиями из блестящего стекла. Круглый год, кроме двух-трех зимних месяцев, здесь идет неутомимо-праздничная жизнь, такая праздничная, какой нет нигде. Надо только видеть движение человеческих волн утром на мосту делла Палья, надо слышать легкий шум разноязычного говора и легкий шорох шагов по мраморным плитам! Но вот часы указывают полдень. Пора идти вместе с толпой на площадь, смотреть, как на *torre dell'Orologio*¹ бронзовые люди бьют в колокол. Это один из обрядов венецианской праздничности, и кто исполнил его, тот может с чистым сердцем радоваться своей свободе от всех земных дел. Остается ехать куда-то в гондоле, или сидеть вместе со стариками под аркадами Дворца дождей, или зайти в Сан-Марко и рассеянно смотреть на мозаики, на древние полы, на группы разнообразных, все новых и новых людей. А там наступает и вечер. Зажигаются огни, голуби ложатся спать, Флориан и Квадри выдвигают столики на площадь. Газетчики пробегают под Прокурациями. Во всех окнах бусы, зеркальца, стекло — те наивные блестящие вещи, которые никому не пришло бы в голову продавать или покупать где-нибудь, кроме Венеции. Играет музыка, толпа журчит, журчит рекой по каменным плитам. Храм Марка мерцает цветными отблесками, и небо над головой — синее небо итальянского вечера. Так летит здесь время, точно дитя, без забот и без мыслей.

¹ Башне Оролоджи (*ит.*).

В этой жизни есть своя прелесть. Но она неизменно приносит минуты печали. Можно легко утомиться музыкой, блестящими окнами, вечным рокотом чужой толпы. Венеция часто дает испытывать одиночество, она не утешает и не просветляет, как Флоренция или Рим. Да и не вся Венеция на Пьяцце и на Пьяцетте. Стоит немного отойти вглубь от Сан-Марко, чтобы почувствовать наплыв иных чувств, чем там, на площади. Узкие переулки вдруг поражают своим глубоким, немим выражением. Шаги редкого прохожего звучат здесь как будто очень издалека. Они звучат и умолкают, их ритм остается как след и уводит за собой воображение в страну воспоминаний. То, что было на Пьяцетте лишь живописной подробностью, — черная гондола, черный платок на плечах у венецианки — выступает здесь в строгом, почти торжественном значении векового обряда. А вода! Вода странно приковывает и поглощает все мысли, так же как она поглощает здесь все звуки, и глубочайшая тишина ложится на сердце. На каком-нибудь мостике через узкий канал, на Понте дель Парадизо например, можно забыть, заслушаться, уйти взором надолго в зеленое лоно слабо колеблемых отражений. В такие минуты открывается другая Венеция, которой не знают многие гости Флорриана и о которой нельзя угадать по легкой и детски праздной жизни на площади Марка.

Эта Венеция узнается лучше всего во время скитаний по городу в поисках еще нового Тинторетто, еще не виданного Карпаччо. Только в первые дни трудно разобраться в лабиринте венецианских переулков и мелких каналов, потом привыкаешь к нему и начинаешь даже любить его неожиданную логику. Так, передвигаясь наподобие шахматного коня и не без уклонения от прямой линии, можно пройти в отдаленный квартал Мадонна дель Орто. Там есть одно удивительное место — открытый и пустынный бассейн около прежнего аббатства Мизерикордия. неподвижность этих мелких вод, безлюдье, огромные заброшенные здания на берегу — все здесь внушает чувство покоя, какого не бывает в жизни. Все напоминает давний, забытый сон. Недалеко оттуда набережная Фондамента Нуова с видом на Мурано и на снежные Альпы Фриуля. За этими горами — все, что оставили мы в прежней жизни и от чего отделяет нас теперь зеркало лагуны. И глубоко уединение Мурано, окруженного лагуной. Маленький

остров разделен надвое широким, извивающимся в виде петли каналом. Это почти река, только река, которая течет ниоткуда и никуда. На плоских берегах стоят пережившие свое время, часто необитаемые дома; встречается скудная растительность, напоминающая о прежних садах. Умирание или как бы тонкое таяние жизни здесь разлито во всем. Лица работниц на стеклянных фабриках бледны как воск и кажутся еще бледнее от черных платков. Не тени ли это, не тень ли и гондола, без шума и без усилия увозящая нас к Венеции? И самые эти воды — не воды ли смерти, забвения?

Нынешняя Венеция — только призрак былой жизни, и вечный праздник на Пьяцце — только пир чужих людей на покинутом хозяевами месте. Прежняя Венеция жива лишь в дошедших до нас произведениях ее художников. И странно — в искусстве мы тоже начинаем скоро различать две Венеции. Все знают, что в венецианской живописи много любви к праздничной и красивой внешности жизни, к дорогому убранству, богатым тканям, пирам, процессиям, восточным нарядам, чернокожим слугам и златоволосым женщинам. Карпаччо и Джентиле Беллини изображали все это в XV веке, Тициан, Бонифацио и Паоло Веронезе — в XVI, Тьеполо — в XVIII. Но наряду с этими художниками здесь были и другие: Джорджоне, Тинторетто и Джованни Беллини. У этих не многое было отдано поверхности жизни, и лучшие их силы уходят в глубину. Джованни Беллини, или, как его зовут на местный лад, Джамбеллино, был венецианцем из венецианцев. Не только он здесь родился и вырос, но живопись его так расцвела здесь, что долго Венеция не хотела знать никакой другой и десятки художников повторяли, списывали и даже подделывали ее. Джамбеллино был понят и любим, и его искусство выражало чистейшую линию в душевном сложении Венеции.

Джованни Беллини написал множество мадонн, очень простых, серьезных, не печальных и не улыбающихся, но всегда погруженных в ровную и важную задумчивость. Это созерцательные и тихие души, в них есть полнота какого-то равновесия, — и не таков ли был сам художник? С первого взгляда он кажется слишком неподвижным, неярким, почти неинтересным. Но он из тех мастеров, которых узнаешь со временем. У него есть своя стихия, не только краски и формы, но целый объем чувств и пе-

реживаний, составляющих как бы воздух его картин. Никто другой не умеет так, как он, соединять все помыслы зрителя на какой-то неопределенной сосредоточенности, приводить его к самозабвенному и беспредметному созерцанию. Это созерцание бесстрастно и бесцельно. Или, вернее, цель его неизвестна, и оно само становится высочайшей целью искусства. Рассеянное изображение Беллини часто бывает обращено к простым вещам, оно охотно смешивает великое с малым. Он часто пишет пейзаж, деревню и горы, о которых всегда думается в Венеции. На фоне «Преображения» изображена дорога, где крестьянин гонит волов; на фоне одной из «Мадонн» едет всадник, двое беседуют под деревом и обезьянка сидит на мраморной вазе, на которой начертана надпись художника. Здесь сказалась его глубокая задумчивость, то рассеяние мысли и чувств, какое бывает на границе между бодрствованием и сном, жизнью и смертью.

Джованни Беллини любил писать также аллегории. Несколько их есть в Венецианской академии, но самая замечательная, произведение, вне всяких сомнений, гениальное, находится теперь в Уффици, во Флоренции. Изображена терраса чисто венецианская, высланная разноцветными плитами. Посредине открытая дверка, выходящая на широкое пространство спокойных вод. На том берегу скалистые горы, в которых много пещер, поселение, дальше замок — немного странный пейзаж, — над всем этим небо с нежными облаками, отражающимися в темнеющем зеркале вод. На террасе несколько фигур. В одном углу — мраморный трон, на котором сидит Богоматерь с опущенной головой и сложенными руками. Слева от нее — склонивши голову, женщина в венце, справа, ближе к зрителю, — другая женщина, высокая, молодая и стройная, в черном платке, в том самом *zendaletto*, который до сих пор носят венецианки. За мраморными перилами два старца, по-видимому апостолы Павел и Петр. Павел держит в руке меч, Петр с умилением смотрит на группу, занимающую среднюю часть террасы. Здесь в глиняной вазе растет невысокое дерево с густой плотной листвой. Четверо младенцев играют около него. Один охватил ствол, как бы желая его потрясти, остальные держат в руках уже упавшие золотые яблоки; с другого конца террасы к ним медленно идут св. Иов с молитвенно сложенными руками и юный, обнаженный и женственно

прекрасный св. Себастьян. На том берегу, за пространством тихих вод, видны различные, несколько фантастические существа. У самой воды, в пещере, — пастух, и около него козы и овцы. Эремит спускается по лесенке от одиноко стоящего креста, и тут же стоит, как бы ожидая его, кентавр. Еще дальше, у домов селения, двое гонят осла и женщина беседует со стариком. И еще одна малопонятная мужская фигура в широкой одежде и белом восточном тюрбане видна на том же берегу, где терраса и группы святых, — она находится за перилами и, удаляясь от Мадонны, как бы уходит из поля картины.

Был неизвестен долгое время сюжет этой картины. Ее считали одним из «беседований», *Santa Conversazione*¹, какие встречаются нередко в современной Беллини живописи. Или еще, не без основания считая группу младенцев, играющих под деревом, центральной в картине и по значению, ее называли «аллегорией дерева жизни». Лишь несколько лет назад, трудами недавно умершего немецкого ученого Людвиг, посвятившего всю свою короткую жизнь изучению венецианской живописи, был найден источник этой аллегии. Сюжет ее взят из французской поэмы XVI века «Паломничество души». Младенцы — это души чистилища, мистическое дерево с золотыми яблоками символизирует Христа. О душах молятся их святые покровители Иов и Себастьян, апостолы Петр и Павел. О них молится сама Богоматерь, и Правосудие, оставив меч в руках у апостола Павла, смиренно склоняет свою увенчанную голову. За мраморной балюстрадой видна река Лета. Картина должна быть названа «Души чистилища».

Таково последнее истолкование картины Беллини. В ней остается еще многое, чего не объясняет старинная французская поэма. Фигура венеианки в черном платке, другая фигура в восточном тюрбане, странные существа, кентавры и эремиты, населяющие пейзаж, — все это чистые создания Беллини. И может быть, ключ в его картине находится не столько в том, что изображено, сколько в самом чувстве, каким проникнуто здесь все. Летейские воды, — так вот что эти воды, в которых отражаются золотистые облака! И нам вдруг понятен медленный ритм видений Беллини. Нам понятны глубокое созерцательное раздумье, в которое

¹ Святой беседой (*ит.*).

погружены его святые, и бесплотная тонкость младенческих игр с золотыми яблоками темнолиственного мистического дерева. В той стране, которая открывается за уснувшими зеркальными водами Леты, мы узнаём нашу страну молитв и очарований. Там бродят в уединении скал наши души, когда их освобождает сон; как анахорет, они припадают там к подножию высокого деревянного креста или встречаются в темных пещерах кентавров и пастухов, имеющих лишь смутное человеческое подобие, или на улицах неизвестных селений видят воплощенные образы евангельской притчи. На утренней заре они второй раз погружаются в летейские воды и выходят, храня печаль, на берег жизни.

В картине Беллини запечатлено какое-то единственное мгновение равновесия между жизнью и смертью. Отсюда ее чистота, ее невыразимо глубокий покой и религиозная важность. Как это бывает с образами наших снов, созданные художником образы не утратили зримой и яркой полноты. Воображение Беллини облекло их в краски и формы, напоминающие нам какие-то места, где воды были так же зеркальны, облака так же светлы и тонки, далекие горы так же волшебны и мрамор так же бел и прозрачен. Все это было, все это видно, хочется сказать при взгляде на картину Беллини, и мысль о Венеции неизменно овладевает душой. Ибо Венеция сквозит из нее всюду: Венеция в разноцветных плитах террасы и в мраморе ограды и трона, Венеция в улыбке успокоенных вод, в этом прозрачном небе и в этом полете взгляда к линиям гор, Венеция в черном платке на плечах молодой и стройной женщины. И эта женщина, внимающая таинству душ, покинувших мир, и созерцающая мир в его прощальном очаровании, не есть ли она сама олицетворенная Венеция? Не ее ли тихая и рассеянно светлая душа ожила в этом образе, созданном самым мечтательным и отвлеченным из ее художников?

Для нас, северных людей, вступающих в Италию через золотые ворота Венеции, воды лагуны становятся в самом деле летейскими водами. В часы, проведенные у старых картин, украшающих венецианские церкви, или в скользящей гондоле, или в блужданиях по немым переулкам, или даже среди приливов и отливов говорливой толпы на площади Марка, мы пьем легкое сладостное вино забвения. Все, что осталось позади, вся прежняя жизнь становится легкой ношей. Все пережитое обращается в дым,

и остается лишь немного пепла, так немного, что он умещается в ладанку, спрятанную на груди у странника. Его ожидает Италия — Италия, так близко, за этим пространством лагуны!

Мысль о прекрасной земле, на которую сейчас опускается ночь, там, за тихими водами, за туманными равнинами, где течет Brenta, с особенной силой пробуждается всякий раз при наступлении вечера в Венеции. Среди огней и движения на Пьяцце она приходит внезапно и уносит далеко, так далеко, что говор и смех праздной толпы звучит в ушах как слабый шум отдаленного моря. В этой толпе всегда немало людей, только что ступивших на землю Италии и согласно переживающих ту же рассеянную мечту. Свет улыбки в их невидящих взорах выдает освобожденные души — души, уже испытывавшие силу летейских вод.

ТИНТОРЕТТО

Из всех великих венецианских художников только Карпаччо и Тинторетто можно хорошо узнать в Венеции. Чтобы найти истинное понятие о Тициане, надо побывать в Мадриде. Нельзя судить о Беллини, не видев Уффици и Бреры. Произведения Джорджоне и Веронезе разбросаны по всей Европе. Только Карпаччо и Тинторетто до сих пор дома, в Венеции. И даже само представление о Венеции нераздельно связано с воспоминанием о зеленых, точно видимых сквозь морскую воду, картинах первого и о потемневших, но все еще пламенно живописных полотнах второго.

Перед «Св. Георгием» Карпаччо в маленькой и уютной оратории Сан-Джорджо дельи Скьявони можно провести одно из самых прекрасных венецианских утр. Кого поразит рыцарское великолепие этих сцен или романтическое очарование этих пейзажей, тот будет и дальше искать по Венеции милого художника, которого нельзя не любить — не полюбить сразу. Тогда неисчерпаемым источником наслаждения делается комната местной галереи, где очень искусно размещен цикл больших полотен Карпаччо, изображающих легенду св. Урсулы. В той же галерее есть и его «Чудо св. Креста». В этой картине оживает старая Венеция; ее колорит, благодаря изысканному сочетанию розовых и зо-

лотистых тонов с зеленым, уже предвещает будущую славу венецианского колорита. Есть Карпаччо еще в Сан-Джорджо Маджоре на острове. Там, в уединенной часовне наверху, светлокудрый св. Георгий поражает дракона. Этот Георгий даже лучше Георгия из маленькой оратории: еще прекраснее молодой рыцарь и еще волшебнее романтический пейзаж с круглым горным озером. Карпаччо можно видеть также в Сан-Витале, и, наконец, одна любопытная его картина находится в новом городском музее. Две куртизанки сидят на балконе и просушивают волосы, только что выкрашенные в золотой цвет — в знаменитый золотой цвет волос венецианок. Они развлекаются птицами, собаками; кудрявый мальчик играет с павлином; здесь же стоят высокие приставные каблуки, предмет затейливой и стеснительной моды. Может быть, эти женщины испробовали как раз тот рецепт, который дошел до нас в одной старинной книге. «Возьми, — говорится там, — четыре унции золототысячника, две унции гуммиарабика и унцию твердого мыла, поставь на огонь, дай вскипеть и затем крась этим свои волосы на солнце».

В 1514 году, значит как раз в те годы, когда Карпаччо написал эту картину, венецианский сенат решил обложить налогом всех куртизанок. По переписи их оказалось около одиннадцати тысяч. Эта цифра сразу вводит нас в несколько головокружительный масштаб тогдашней венецианской жизни. Чтобы нарядить и убрать всех этих женщин и всех патрицианок, сколько нужно было золота, сколько излюбленного венецианками жемчуга, сколько зеркал, сколько мехов, кружев и драгоценных камней! Никогда и нигде не было такого богатства и разнообразия тканей, как в Венеции XVI века. В дни больших праздников и торжеств залы дворцов, церкви, фасады домов, гондолы и самые площади бывали увешаны и устланы бархатом, парчой, редкими коврами. Во время процессий на Большом канале сотни гондол бывали покрыты алым шелком. Но нам трудно, почти невозможно представить себе все это. Нами уже утрачено понимание красоты цветных драгоценных тканей, покрывающих огромные поверхности или падающих каскадом с высоких потолков. Современная жизнь не дает таких праздников глазу, и мы знаем не ткань, а только кусочки ткани. Вот почему наше понятие об убранстве венецианского праздника может быть лишь отдаленным, как от-

даленно понятие о море у человека, знающего только ручьи и мелкие реки.

Эпоха грандиоза, славы и роскоши Венеции приходится между годами Камбрейской лиги и битвы при Лепанто, между 1508 и 1571 годами. Жизнь и деятельность Тинторетто охватывает этот промежуток времени. По рождению он не был призван к участию в пире важных сенаторов и пышноволосях патрицианок, которых так много писал впоследствии. Маленький красильщик и сын красильщика, он родился в отдаленном квартале близ пустынного ныне бассейна Мизерикордия. Там до сих пор показывают место, где стоял его дом, напротив церкви Мадонна дель Орто. В этой церкви он погребен. Узкий канал ведет туда мимо старого здания, служившего когда-то складом товаров для восточных купцов; на его стене еще сохранился барельеф, изображающий человека в чалме, который ведет верблюда.

В этом отдаленном и тихом квартале, откуда видна лагуна и за ней вдали снежные горы, Тинторетто провел всю жизнь. То немногое, что известно о нем, указывает, что и в жизни также он держался в стороне от других. Он не водил дружбы с Аретино, как Тициан, и не принимал участия в его оргиях. Есть что-то волчье в лицах Аретино и Тициана, но лицо Тинторетто — удивительно человеческое, очень светлое человеческое лицо. Он представляется высоким, сильным стариком с благородными мягкими чертами, с седой бородой и блестящими глазами. У него был непреклонный, прямой нрав; люди, не любившие его, должны были его бояться. Когда Аретино стал слишком дерзко бранить его, Тинторетто пригрозил ему пистолетом, и тот замолчал. Этот человек, ни перед чем не отступавший ни в искусстве, ни в жизни, любил музыку. Его любимым развлечением были домашние концерты, в которых принимали участие он сам и его дочь, отличная музыкантша и недурная портретистка.

Дом Тинторетто, в котором жилось так духовно и так углубленно и в котором по вечерам звучали спинет и лютия, представляется каким-то оазисом среди регламентированного праздника, среди деловитой и парадной Венеции того времени. 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. Может быть, даже оргии в саду Тициана только потому могли происходить, что чей-то умный глаз видел в этом родину «Венер» и «Вакханалий», которым суждено было прославить Венецию.

Можно удивляться силе, богатству, талантливости и жизненности венецианского государства. Можно уважать его за тонкость приемов и воздействий, с помощью которых оно заставляло служить себе индивидуальные дарования. Но все-таки есть нечто двойственное и охлаждающее в мысли, что весь этот блеск и вся эта пышность были наполовину делом и забавой лишь наполовину. Становится немного душно от сознания всеобъемлющей, невероятной деловитости этих грузных бородатых и лукавых патрициев, умевших служить отечеству даже прелестью женщин и красотой жизни. Государственный механизм работал у них слишком правильно и обидно точно, не оставляя ничего для случая, для безрассудства, для трогательной нелепости. В Венеции XVI века нет едва приметной печали, скрытой в улыбке, которая озарила ее XVIII век, — тот век, когда обветшалый государственный механизм стал не более чем механизмом волшебного комедийного театра. В тициановской Венеции нет вообще никакой печали и никакой улыбки, и оттого так трудно чувствовать сердцем ее восхищающую глаз пышность.

Венецианское государство заставило служить себе даже внежизненный гений Тинторетто. Он написал для зал Дворца дождей гигантские торжественные полотна, превосходящие по размерам все, что было до него написано. Десятки сделанных им портре-

тов, разбросанных теперь по всем европейским галереям, увековечили черты целого поколения венецианских дождей, сенаторов и адмиралов. Для Тинторетто венецианская государственность была хороша тем, что она напрягала деятельность каждого из ее работников до последних пределов. Этот художник был одержим страстью к работе, и тогдашняя Венеция могла завалить его работой. Он ни от чего не отказывался, не спорил из-за цены и в иных случаях писал даже даром. Существует много анекдотов, рисующих быстроту его работы и его бескорыстие. Но здесь дело, конечно, не в бескорыстии. Тинторетто стремился к работе, потому что душа его была переполнена художественными замыслами и обуреваема жаждой воплощения. Воображение жгло его. Недаром Вазари назвал его «самой отчаянной головой, какая только была среди живописцев».

Тинторетто, работавший с такой страстью и быстротой в течение всей своей долгой жизни, успел сделать очень много. Известно более трехсот его, или с большой вероятностью приписанных ему, вещей в разных городах, кроме Венеции. Венеция же и до сих пор бесконечно богата его картинами. Время отнеслось к ним сурово: Тинторетто потемнел так сильно, как редко какой художник. В полутемных венецианских церквях его картины являют вид забвения, почти гибели, но под этой чернотой, пылью и копотью свечей еще кипит сила, еще светится вдохновение. Время не в состоянии погасить жара картин Тинторетто. Вдохновение его будто даже яснее, ближе оттого, что он редко доканчивал и бросал как-то вдруг, в минуту наибольшего душевного подъема, не успев еще воплотить обуявшие его образы. За этой «отчаянной головой» не всегда попевала кисть, и не все, что сделал Тинторетто, хорошо до конца и до конца удачно. Героические усилия этого на все посягавшего духа кончались иногда неудачей. Хаос овладевает иногда полем его картин, и тогда его образы своим смятением напоминают нестройные толпы побежденных в каком-то великом сражении. Но величие неосуществленных стремлений есть в самих неудачах художника, и от них не отвернется тот, кто видел это молнии подобное воображение в его счастливейшие мгновения.

Нет более благородной цели в прогулках по Венеции, чем поиски Тинторетто. Для этого надо побывать во многих церквях, обойти весь город, от Мадонна дель Орто до Сан-Трөвазо и от

Сан-Дзаккариа до Сан-Рокко, надо также съездить в гондоле в церковь на островке, Сан-Джорджо Маджоре. Но прежде всего надо побывать в двухэтажном здании прекрасной архитектуры начала XVI века, называемом Скуола ди Сан-Рокко. Именем «школ» назывались в Венеции, начиная с XIII века, сообщества мирян, соединявшихся для благотворительных или иных целей и избравших своим покровителем какого-либо святого. Такому сообществу в честь Сан Рокко принадлежало это здание, и его старшины пригласили в шестидесятых годах XVI века, для украшения стен и потолков, Тинторетто. Работа, которую исполнил здесь художник, колоссальна. Помимо плафонов и бесчисленных декоративных панно, ему надо было написать около двадцати больших композиций. В их числе находится огромное «Распятие» на стене трапезной. Эта Голгофа — целый мир, мир трагического движения, в котором отдельные люди и даже всадники теряются как песчинки, и событие как ураган проносится над ними вместе с грозовыми облаками на смятенном небе. В той же комнате, на другой стене, «Христос перед Пилатом» — в белой одежде среди сгущающейся над Ним горячей тьмы, незабываемо одинокий, спокойный, поставленный на этих ступенях рукой судьбы — один из лучших образов Христа в искусстве. Особенно верно передает дух Тинторетто «Благовещение», написанное в нижней зале. В тихую комнату Марии, с бедным каменным полом и соломенным стулом, где так хорошо думалось, ворвалась буря, не один ангел, но целый сонм ангелов, подобный огненному облаку. Стена рухнула, и Ave Maria звучит грозной радостью сквозь шум разрушения.

Другое Распятие Тинторетто находится в церкви Сан-Кассьяно. Кресты, лестницы, немногочисленные фигуры на переднем плане, целый лес копий и на фоне — небо безмерное, как океан. Это одно из величайших произведений Тинторетто, и он достиг здесь совершенства в двух областях своего гения — в колорите и в композиции. Живописная роскошь неба, зеленого с розоватыми и золотистыми облаками, превосходит все, что было написано даже Веронезе. И конечно, никто другой не мог бы создать такой грациозной и сжатой композиции, выражающей трагическое действие немногих больших фигур, поднятых к небу над узкой полосой темной земли и над лесом копий. Чтобы

оценить, каким мастером композиции был Тинторетто, надо посмотреть также «Введение во храм» в церкви Мадонна дель Орто. Можно ли сделать значительнее эту сцену, чем сделал Тинторетто, разместив фигуры на высокой монументальной лестнице! Может быть, впрочем, в его композициях видно не столько обдуманное мастерство, сколько родство с глубиной и огромностью библейских тем. Тинторетто был сам из семьи героев и потому мог рассказывать про них на их же языке, не переводя его на обыкновенную, спокойную речь, как делал это Тициан. Нельзя спорить против того, что Леонардо создал в «Тайной вечере» самую умную, законченную и полную иллюстрацию слов Евангелия. Но кто не согласится, что одна часть великого события — его тревога, его предчувствие, отдаленные молнии надвигающейся грозы — была более открыта для Тинторетто, когда он писал «Тайную вечерю» в Сан-Поло в Венеции. Он был более художником, чем Леонардо, когда вместо психологического повествования перенес на полотно трепетный свет, золотые брызги солнца, садящегося за синий горизонт, и нарастающую тьму, уже поглотившую высокую фигуру Иуды.

Лиризм Тинторетто соединен с классическими мифами. И в этой мятущейся душе наступали иногда прозрачные созерцательные минуты. В такие минуты написаны четыре картины в зале Антиколледжо, составляющие драгоценнейшее украшение Дворца дождей. «Меркурий и Грации», «Минерва и Марс», «Бахус и Ариадна», «Кузница Вулкана» — таковы эти картины, написанные в 1574 году и, таким образом, стоящие в конце всего пути, пройденного итальянским Возрождением. «Многие из моих читателей, видевшие эту картину, — пишет Симондс о „Бахусе и Ариадне“, — согласятся, что если это не самая великая, то, по крайней мере, самая прелестная из существующих на свете картин, писанных масляными красками... Нечто из дара мифотворчества должно было еще жить в Тинторетто, и оно вдохновило его на передачу греческого сказания, исполненную таким острым и живым чувством прекрасного». «Бахус и Ариадна», «Меркурий и Грации» написаны с неподражаемым совершенством. Золотистое солнце, легкие тени и зеленые ветки на второй из этих картин относятся к области живописной магии — ее силу нельзя рассказать словами. Великая школа должна быть для каждого

живописца в «Искушении Адама», в «Убиении Авеля», висящих в Академии, или в «Сусанне», которая находится теперь в Венской галерее. Даже на фотографии эта картина кажется созданной из драгоценностей, но там, на полотне, соединились самые красивые вещи в мире: тело женщины цвета слоновой кости, золотые волосы, шелк, нити жемчуга, зеркало, трельяж, увитый бархатными розами, и жаркая, рыжая зелень сада; аромат высоты, исходящий от них, густ и крепок, как те ароматы, которые продавали в Венеции восточные купцы, и, как они, он крепок до головокружения.

Тинторетто остался глубоким и важным в своем изображении земной и вещественной красоты. Одухотворенность его искусства проявилась еще с большим порывом в портретах. Его портреты всегда отлично написаны, но чисто живописные задачи отходят здесь на второй план. Горячая тень, пламенно-красные пятна на лице и зеленое морское окно — все это создает чрезвычайно красивое колористическое целое. Но есть что-то еще более важное во внутреннем движении изображенного лица, в его взгляде. Предмет этого искусства — дух человеческий, и только один Тинторетто мог взяться за это и запечатлеть его на полотне. Он ничем не украшает и не объясняет свои портреты. Если в галерее Колонна, в Риме, есть старик, играющий на спинете, и если море открывается в окне за спиной Винченцо Дзено и адмирала Веньера в Питти и в Уффици, то это лишь потому, что душа этих людей живет не только в них, но и в звуках спинета или в зеленых равнинах моря. Тинторетто не психологичен, характер мало интересует его, ибо характер — только минутная и случайная особенность единого человеческого духа. Одни из этих патрициев были добры, другие злы, одни коварны, другие великодушны — важно ли это? И не важнее ли всего то человеческое, вечное и общее, что было в них, — та стихия жизни, которая двигала их грузные, широко задрапированные в красные мантии тела, давала острый блеск взгляду и роила мысль под их огненными черепами.

Тинторетто был последним из великих художников итальянского Возрождения. Мятущаяся и тревожная человечность его искусства перекидывает мост через глубокую пропасть, отделяющую нас от существ, создавших эру Ренессанса. Они кажутся

нам полубогами, как Леонардо, мифическими героями, как Шекспир. Им можно поклоняться, но их не дано лицезреть простому человеческому глазу. Лицо Тинторетто кажется почти знакомым, светлым человеческим лицом. Его черты напоминают черты Броунинга, Толстого — черты великих людей нашего времени, наших мыслителей и поэтов.

БЕК МАСКИ

Dust and ashes, dead and done with,
Venice spent what Venice earned.
The soul, doubtless, is immortal —
Where a soul can be discerned.

Robert Browning¹

1

За что можно любить XVIII век? Вот вопрос, который часто приходит в голову теперь, когда проходит особое увлечение этой эпохой. В опустошенном Версале, осенью или ранней весной, есть большая гордость и печальная красота. И изумляющей нас красотой проникнуто все, что осталось от уклада той жизни. Искусство XVIII века мы всегда видим как-то вместе с жизнью, с бестелесными призраками ее, придающими всякой вещи того времени аромат живых воспоминаний. Иное дело, например, живопись голландцев, которая остается для нас просто эстетическим фактом. Она не привлекает воображения к тем людям, какие создали ее и для каких она существовала. Что касается итальянского Возрождения, то нас отделяет от него слишком большой промежуток времени. Мы слишком мало знаем о нем, иначе как из картин и книг, а может быть, память поддерживается в поколениях не столько музеем и документом, как традицией, живущей в вещах, в незаметных подробностях быта, привычек, вкусов.

¹ Прах и тлен, пепелище и смерть.
Венеция растратила все, чем владела.
Душа же бессмертна —
Если она имелась. Роберт Броунинг (англ.).

В нашей жизни сохранились, может быть до сих пор, какие-то следы и черточки такой традиции, восходящей к XVIII веку. Мы всегда чувствуем себя его прямыми наследниками и от этого так легко о нем вспоминаем. Нам всегда кажется, будто кто-то в нашем детстве рассказывал нам про то время, повторяя на старости лет рассказы, слышанные в своем детстве и еще не вполне забытые.

Во всяком воспоминании есть благодарность, есть убаюкивающее очарование. Прошлое одевается убором, сотканным из тончайшей душевной пряжи. Оно является воображению в особой игре света и тени, после которой слишком будничным и скучным кажется изучение его при дневном свете книжной истории. Но без такого изучения нельзя обойтись, хотя бы по одному тому, что все наши библиотеки завалены книгами того времени, — они невольно попадают под руку. Мы слишком хорошо знаем внутреннюю жизнь той эпохи, чтобы иметь возможность отрешиться от нашего знания. И не странно ли, что эта внутренняя жизнь, самая душа эпохи, кажется нам бедной, пустой, ничтожной в то самое время, когда значительным, увлекательным и великолепным представляется все, что составляло ее внешность и форму. Мы умеем любоваться превосходными виньетками, буквами и переплетами сочинений Вольтера, мы готовы, пожалуй, еще оценить его стиль, но для кого интересна сейчас сущность Вольтера, его философия и даже его *esprit*?¹ «Идеи» XVIII века кажутся нам слишком элементарными, они слишком вошли в обиход современной жизни. Они или очевидно верны, или очевидно ошибочны, и в том и в другом случае о них нечего думать. Но ведь эти идеи — гордость и лучшее достояние, как принято считать, тех самых людей, которые настраивают наше воображение на такой мечтательный лад. За идеями рисуются характеры, лица — умные, трезвые глаза, рот, искривленный намеренной саркастической усмешкой, сухой, себялюбиво замкнутый профиль. Ребяческий задор таких слов, как «торжество разума», вызывает у нас только улыбку. Но если не разум, так рассудочность в самом деле торжествовала тогда, и сколько было в этом самодовольства и ограниченности! Смертельная сухость была в тогдашних

¹ Дух (*фр.*).

сердцах, и сплошным утомительным днем была вся жизнь «философов», на которую ничто неведомое не бросало своей освещающей тени.

От этих мыслей нельзя отделаться, когда читаешь даже такую замечательную книгу, как «Liaisons dangereuses»¹ Лакло. Эта малоизвестная у нас книга удивительно выражает свою эпоху. В ней достигнуты вершины того, что дано было достигнуть литературе XVIII века. Блеск ума, холодная, ясная наблюдательность и точность бесстрастной выдумки, с какими рассказывается здесь история светских оболыщений, едва ли превзойдены романистами нашего времени. В истории романа Лакло — огромное, с явной несправедливостью пропущенное имя. Сложные постройку Бальзака кажутся непрочными рядом с математически верным построением этого романа в письмах. И понятно почему — Бальзак вечно теряет равновесие под наплывом теплых человеческих чувств и симпатий. У Лакло нет симпатий, и неизвестно, чувствовало ли что-нибудь его каменное сердце. Он приводит на ум пушкинское «Homme sans mœurs et sans religion»².

Подвиги героев Лакло, опасного соблазнителя графа Вальмона и еще более опасной развратницы и интриганки маркизы де Мертейль, — это, в сущности, подвиги аналитической мысли. У них все построено на знании людей, на убеждении, что можно проникнуть умом в самые тайные уголки человеческой души. Ибо, конечно, тайн нет, нет случая и судьбы, и еще не изобретены «скандинавские туманы», на которые станет жаловаться впоследствии такой ученик XVIII века, как Эдмон де Гонкур. Никаких препятствий не существует для «философа», постигнувшего некий механизм, который двигает обществом и людьми. В его умелых руках они становятся послушными марионетками. Лакло сам верил так же твердо в свое окончательное знание человеческой природы, как верил его Вальмон и как верили все люди того века. Пятьдесят лет спустя Бальзак был принужден ввести гигантские колеблющиеся образы, какие-то нечеловеческие тени в свою «Человеческую комедию». Но в 1780 году все казалось еще доступным измерению любопытствующего разума и подчиненным

¹ «Опасные связи» (фр.).

² «Человек без совести и веры» (фр.).

циничным выводам психологической геометрии. В книге Лакло нет ни одной строчки, не идущей к делу. Ничто в этих письмах — в этом цикле последовательных теорем — не говорится так себе, «на воздух». В этой книге в самом деле как будто нет воздуха, и в ее острой, сухой умственности есть что-то невыносимо удушливое.

В конце концов граф Вальмон и маркиза де Мертейль становятся прямо страшными. Этого, несомненно, не ожидал Лакло — все равно, писал ли он книгу для назидания, как говорится в предисловии, или, что вернее, просто ради наслаждения своим знанием людей и нравов. И в этом мы приближаемся к странному повороту в воззрениях на XVIII век, с того момента, когда он торжественно отошел в прошлое под выстрелы наполеоновских пушек. В наши представления об иных характерах того времени вкрадывается немного жуткое чувство. Они поражают воображение своей смутностью, показывающей, что и тогда далеко не все было так ясно, как это казалось для современников. На гравюрах той эпохи граф Вальмон изображен розовым круглолицым юношей, и как это бесконечно далеко от мрачного гения, каким нарисовал его Бёрдсли. Но гораздо раньше Бёрдсли и задолго до того, как родилось жуткое и едкое искусство Сомова, XVIII век стал внушать двойственные и фантастические образы. Точно крушение старой жизни освободило вдруг скрытое в ней колдовство, которое заклубилось над колыбелями Эрнста Теодора Гофмана, Эдгара По и гениального автора «Пиковой дамы».

XVIII век был отечеством романтизма, и не только сантиментального, «тихого» романтизма Руссо и Шатобриана, но и всей фантастической романтики. По какому-то историческому взмездию этот век неустанного «Просвещения» и веры в разум хранил в себе зерна, из которых выросли потом причудливые и необыкновенные деревья — целый заколдованный романтический лес, полный чудес и теней. Стоило только немного уйти вперед и оглянуться на ту жизнь, чтобы среди толпы «философов», остроумцев, политических деятелей и естествоиспытателей увидеть безумного Крейслера, увидеть Коппелиуса, увидеть человека, потерявшего свое отражение, — увидеть, словом, все то, что увидел Гофман. Стоило лишь найти другой угол зрения, изменить некоторые пропорции фигур, групп, аксессуаров и обстановки

в картине XVIII века, чтобы все эти дворы, салоны, игорные дома, театры, концертные залы, гостиницы и академии, с переполняющей их пестрой толпой, обратились вдруг в очаровательно нереальное зрелище. Чтобы лучше чувствовать все это, надо было отойти от большой дороги истории, от энциклопедии, от финансовых реформ и споров о конституции. Гофману, кроме того, что он жил позднее, помогли его скитания по немецким проселкам, где встречались уже вдохновенные романтические юноши, и по маленьким немецким столицам, где так добросовестно следили за веком во всем, что касалось поклонов, париков и пряжек, но где так почтенно отставали от модных идей. И еще больше того Гофману помогло его пребывание в Италии, в Венеции.

В XVIII веке, что блестяще показала в своей замечательной книге Вернон Ли¹, Италия не была погружена, как обычно думают, в апатию, — она осталась родиной художественного гения и дала миру новое искусство — музыку. Повторяя вместе с остальной Европой французские нравы и вкусы, принимая чужой покрой одежды и даже чужой покрой мыслей, Италия осталась в основе своей особенной и несколько не похожей на Францию. Она не могла всерьез проникнуться «философией» XVIII века, не могла понять его *esprit*, не могла воспринять его сухой и черствой, чисто французской рассудочности. К идеям того времени она не прибавила ничего, да, кажется, из всех привозимых из-за Альп предметов идеи интересовали ее меньше всего. От этого, может быть, зрелище XVIII века нигде не представляет такой занимательности и затейливости, не омраченной никакими серьезными размышлениями и предчувствиями, как в Италии. То, что было в Париже лишь декорацией, плохо скрывавшей ход каких-то грозных исторических событий, то в Италии было действительно театральной декорацией — декорацией оперы, комедии нравов, фантастической комедии, комедии масок. Никогда и нигде жизнь не была так похожа на театральное зрелище, как в Италии XVIII века. Что иное, как не сознание себя участником какой-то вечной комедии, разыгрываемой на улицах и площадях,

¹ *Vernon Lee. The studies of the 18 century. — Здесь и далее примечания, не являющиеся переводом иностранных цитат и отдельных слов, а также не имеющие пометки «примеч. ред.», сделаны автором книги.*

в виду моря, гор и садов, заставляло итальянцев тех времен с такой страстью рядиться и с такой радостью надевать маску в дни карнавала. В этой «ненастоящей» жизни было все, чтобы создать Гофмана. Можно удивляться, что только один Гофман нашелся среди бесчисленных путешественников, наводнявших фантастичнейший из городов тогдашней Италии и всей Европы — Венецию.

Можно не очень любить XVIII век вообще, но даже и в этом случае трудно избежать очарования Венеции XVIII века. Там с удивительной чистотой и крепостью отстоялась художественная сущность того времени, эссенция той жизни, до сих пор не утратившая своего аромата. Венеция была тогда второй столицей Европы. Она делила с Парижем поровну всех знаменитостей сцены, искусства и любви, всех знатных путешественников, всех необыкновенных людей, всех авантюристов, всех любопытных, всех тонких ценителей жизни и всех ее изобразителей. Но у Венеции было то преимущество, что в ней не было резонеров, лицемерных моралистов, деловых людей и скучных насмешников.

XVIII век был веком музыки, и ни один из городов Европы, и даже Италии, не мог сравниться тогда с Венецией по музыкальности. Одним из самых замечательных композиторов того времени был венецианский патриций Марчелло. Венеция превратила четыре женских монастыря в превосходно поставленные музыкальные школы, и слово «консерватория», обозначающее, собственно, приют, сделалось с тех пор нарицательным именем для всякой музыкальной академии. Во главе этих консерваторий стояли лучшие музыканты эпохи: Доменико Скарлатти, Гассе, Порпора, Иомелли, Галуши. На всех, кто слышал тогда пение у Инкурабили или слышал у Мендиканти исполнение оркестра, состоявшего исключительно из девочек и девушек, одетых в белые платья, с гранатовыми цветами в волосах, эти концерты производили неизгладимое впечатление. «Я не имел прежде никакого представления о подобных голосах», — пишет Гёте. «Я не имел раньше понятия о таком наслаждении, о таких нежных волнениях, какие заставляет испытывать эта музыка...» — пишет Руссо. «Мало что я жалел так, расставаясь с Венецией, как эту консерваторию Мендиканти!» — восклицает Бекфорд.

СОДЕРЖАНИЕ

КНИГА 1

Венеция	9
Путь к Флоренции	80
Флоренция	131
Города Тосканы	212

КНИГА 2

Рим	271
Лациум	383
Неаполь и Сицилия	411

КНИГА 3

От Тибра к Арно	475
Север	582
Венецианский эпилог	660
Перелистывая «Образы Италии» <i>А. В. Степанов</i>	736
Указатель имен	748

Литературно-художественное издание

ПАВЕЛ ПАВЛОВИЧ МУРАТОВ
ОБРАЗЫ ИТАЛИИ

Ответственный редактор Алла Степанова
Художественный редактор Валерий Гореликов
Технический редактор Татьяна Раткевич
Компьютерная верстка Елены Долгиной
Корректоры Светлана Федорова, Наталья Бобкова
Главный редактор Александр Жикаренцев

Подписано в печать 10.10.2019. Формат издания 60 × 90 ¹/₁₆.
Печать офсетная. Тираж 4000 экз. Усл. печ. л. 50 (вкл. вклейки).
Заказ № .

Знак информационной продукции
(Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.):

16+

ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“» —
обладатель товарного знака АЗБУКА®
115093, г. Москва, ул. Павловская, д. 7, эт. 2, пом. III, ком. № 1

Филиал ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“» в Санкт-Петербурге
191123, г. Санкт-Петербург, Воскресенская наб., д. 12, лит. А

ЧП «Издательство „Махаон-Украина“»
Тел./факс: (044) 490-99-01. E-mail: sale@machaon.kiev.ua

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт».
170546, Тверская область, Промышленная зона Боровлево-1, комплекс № 3А.
www.pareto-print.ru

ПО ВОПРОСАМ РАСПРОСТРАНЕНИЯ ОБРАЩАЙТЕСЬ:

В Москве: ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»

Тел.: (495) 933-76-01, факс: (495) 933-76-19

E-mail: sales@atticus-group.ru; info@azbooka-m.ru

В Санкт-Петербурге: Филиал ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»

Тел.: (812) 327-04-55, факс: (812) 327-01-60. E-mail: trade@azbooka.spb.ru

В Киеве: ЧП «Издательство „Махаон-Украина“»

Тел./факс: (044) 490-99-01. E-mail: sale@machaon.kiev.ua

Информация о новинках и планах на сайтах: www.azbooka.ru, www.atticus-group.ru

Информация по вопросам приема рукописей и творческого сотрудничества
размещена по адресу: www.azbooka.ru/new_authors/



A-ARL-25506-01-R