

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОУ ВПО «НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР
«РОССИЯ - ИТАЛИЯ»

***Италия
в русской литературе***

Сборник статей

Под редакцией Н.Е. Меднис

НОВОСИБИРСК 2007

УДК 821.0+821.161.1
ББК 83.3(2=Рус)5-3+83.3(2=Рус)6-3
Т 986

Редакционная коллегия:
доктор филологических наук Н.Е. Меднис
(ответственный редактор);
доктор филологических наук Т.И. Печерская;
кандидат филологических наук Н.А. Ермакова

Рецензенты:
доктор филологических наук
И.В. Силантьев;
доктор филологических наук
Е.В. Тырышкина

И 922 **Италия в русской литературе** / под ред. Н.Е. Меднис. —
Новосибирск: Изд. НГПУ, 2007. - 204 с.

ISBN 978-5-85921-648-2

В сборнике публикуются статьи, связанные с проблемой восприятия и образного воплощения Италии русскими писателями XIX-XX веков. Рассматриваются вопросы рецепции итальянской философии и культуры, национальной идентификации и самоидентификации героя и автора, художественного пространства, эволюции культурных предпочтений.

Сборник адресован ученым-филологам, студентам, а также широкому кругу читателей, интересующихся проблемами межкультурной коммуникации.

УДК 821.0+821.161.1
ББК 83.3(2=Рус)5-3+83.3(2=Рус)6-3

© ГОУ ВПО «Новосибирский государственный педагогический университет», 2007

ISBN 978-5-85921-648-2 © Коллектив авторов, 2007

СОДЕРЖАНИЕ

Италия в русской литературе XIX-XX веков

Людмила Журова (<i>Новосибирск</i>)	
Италия в творчестве Максима Грека	5
Ольга Лебедева (<i>Томск</i>)	
«Я неаполитанский художник...»: Личностная модификация неаполитанского мифа А.С. Пушкина в повести «Египетские ночи»	23
Михаэла Бёмиг (<i>Неаполь</i>)	
О генезисе образа неаполитанского импровизатора в повести А.С. Пушкина «Египетские ночи». <i>Перевод О.Б. Лебедевой</i>	41
Александр Янушкевич (<i>Томск</i>)	
Итальянская общественно-философская мысль в русской рецепции 1800-1840-х годов	59
Нина Меднис (<i>Новосибирск</i>)	
Тютчев и Италия	70
Светлана Ромащенко (<i>Новосибирск</i>)	
Итальянский вариант «тургеневской девушки» (повесть «Вешние воды»)	86
Антонелла д'Амелиа (<i>Салерно</i>)	
Достоевский и итальянское искусство	96
Оксана Фарафонова (<i>Новосибирск</i>)	
Рим и Венеция в мотивной структуре романа Достоевского «Братья Карамазовы»	108
Валерий Мароши (<i>Новосибирск</i>)	
Роман с Италией: нереализованный сюжет Л. Толстого	117
Светлана Корниенко (<i>Новосибирск</i>)	
«Чудесная жизнь Михаила Кузмина, графа Калиостро»	137

Образы Италии в русском культурном сознании XX-XXI вв.

Патриция Деотто (<i>Триесте</i>)	
Новый подход к знакомым деталям. Виктор Некрасов и культура Италии в начале 1960-х годов	154
Джан Пьеро Пиретто (<i>Милан</i>)	
Добро пожаловать в кашемировое царство: образы Италии в путеводителях для русских	166

Патриция Деотто (*Триесте*)

*Новый подход к знакомым деталям.
Виктор Некрасов и культура Италии
в начале 1960-х годов*

На рубеже XIX и XX веков Италия выступала как предмет описания во многих русских литературных произведениях, благодаря чему сформировался самый настоящий итальянский текст русской культуры. В пореволюционные годы интерес к «родине души» притупился. Все внимание советских писателей обратилось на проблематику, которая непосредственно касалась Советского Союза. Подобное отношение исходило из убеждения, что неповторимость политической и социальной модели, изобретенной в новой России, гарантирует СССР несомненное превосходство. С течением времени к этой причине прибавилась другая. СССР проводил политику закрытости по отношению к Западу: это одна из главных специфических черт советской культуры с конца 30-х годов и до смерти Сталина. Лишь на рубеже пятидесятых - шестидесятых годов ситуация изменилась, поскольку Н. Хрущев установил по отношению к Западу более открытую политику.

Новый политический курс предопределил новый всплеск интереса к Италии и к итальянской культуре. Одним из первых знаменитых этого интереса была книга «По обе стороны океана» Виктора Некрасова, опубликованная в «Новом мире» за 1962 год, № 11.

Книга, в частности, посвящена впечатлениям писателя от поездки в Италию в 1962 году. Эта, первая, часть путевых заметок скоро дополнилась второй, вышедшей в следующем номере журнала – в № 12 за 1962 год: воспоминаниями об американском путешествии, совершенном Некрасовым осенью 1960 года.

Рассматривая итальянский текст русской культуры, сформировавшийся на рубеже XIX и XX веков, мы выделяем две доминанты русского восприятия Италии: во-первых, обязательное средство эстетического плана, во-вторых, ощущение знакомости. В постижении Италии русские применяют возрожденческий художественный код, позволяющий им трансформировать повседневное пространство в пространство эстетическое. Италия предстает в восприятии русских путешественников идеальным местом для осуществления мечты об отождествлении своей жизни с искусством, о красоте как выражении доброты и истинности. Это пространство, где искусство с неизбывной красотой выполняет спасительную функцию и где жизнь проходит в одухотворенной сфере мира, где обыденное обрывает вневременным измерением, чем обеспечивает и собственную неизбывность.

Это идеальное пространство гармонично, этот неизбывный мир красоты соприкасается с классической античной культурой и с ее отображениями в формах культуры европейской. Русский взгляд эстетизирует не только произведения итальянского искусства, но и разные аспекты обычной жизни. Взгляд через живопись на Италию позволяет видеть повседневную реальность с эстетической точки зрения, причем реальный план никогда не становится перво-степенным¹.

Восприятие реальной жизни через живописный код, думается, всего эмблематичнее в описаниях Флоренции. В этом ренессансном городе природа и сам город – единое целое. В повседневной жизни там повторяются сценки, увековеченные художниками Возрождения, благодаря чему Флоренция становится уникальным эстетическим пространством, особенно на взгляд приезжих из России. Во Флоренции эстетическая приподнятость диктуется взаимосвязью шедевров высокого искусства – и бытовой реальности. В одном и том же пространстве сосуществуют, с одной стороны, высокое художественное творчество (и Флоренция, выражаясь универсальным языком искусства, являет собой «дом души» для всех, кому дороги духовные ценности), а с другой – простая народная жизнь, где распаренные солнечным жаром крестьяне торгуют овощами на площади Святого Лаврентия в двух шагах от шедевров Микеланджело, чье величие ни с чем не сравнимо. Близость к деревне особенно радует русских путешественников, которые с удовольствием наблюдают за сменой сезонов, цикличностью труда и сельскохозяйственного года, за мерным чередованием праз-

дничных дней и трудовых будней, за существованием устойчивым и защищенным от ритмов современности («смены года, оборот сельского труда и сельского житья, праздники и базарные дни»²).

Приблизительно через сорок лет после этого мы обнаруживаем в восприятии Некрасова (он впервые попадает в Италию в 1957 году) то же упоение Флоренцией в качестве высочайшего выражения «жизни в искусстве». В своем первом путевом дневнике «Первое знакомство»³ Некрасов рисует Флоренцию как пространство, «естественным образом» эстетизированное, где великие произведения искусства не запрятаны в специально отведенные места — музеи, а составляют часть пейзажа, как небеса, как воздух, пропитанный лучами солнца. Подобно предвосхитившим его русским путешественникам, Некрасов подчеркивает «домашнюю» атмосферу художественного мира в этом городе, однако наделяет ее новым значением. Он выделяет в большей степени — «прозаическое» в художественных шедеврах, и в меньшей степени — «эстетическое» в жизни этого города — родины гениев, сумевших преобразить родные места в образец неисчерпаемой красоты, в огромный необычный музей, для которого не понадобилось привозных экспонатов, как писал филолог и историк искусства Ф.И. Буслаев⁴.

Некрасов отрешает микеланджеловского Давида и статуи Лоджи дельи Орканы от их сакральной торжественности и переводит их в обыденное измерение, подчеркивая неформальность их присутствия в городской среде, их знакомость для торопливых прохожих, которые даже не смотрят на статуи, относятся к ним «запанибрата», растягиваясь на земле у их подножия. Это простое будничное отношение, жизнь «на короткой ноге» с искусством для Некрасова служит ключом к восприятию всего Апеннинского полуострова. На первом плане в его подходе, в противоположность предшественникам, не «сакральность» вечных духовных ценностей, а каждодневное течение обычной жизни.

Такой «опрошающий» подход чувствуется в репортаже «По обе стороны океана», в котором Некрасов описывает свой приезд во Флоренцию в составе делегации советских писателей на Конгресс Европейской ассоциации писателей (AES) 11-15 марта 1962 года. Характерна интонация, с которой Некрасов повествует, как римский поезд въезжает в столицу Тосканы: эта интонация примечательна своим новаторством, говорящим о специфическом восприятии писателем итальянского быта и жизни. Некрасов разглядывает вокзал, задерживается взглядом на лице машиниста и как будто опознает лица и детали, известные ему по фильму режиссера Пьетро Джерми «Машинист» (*Il Ferroviere*, 1955), который в те годы пользовался успехом как у итальянской, так и у русской публики.

Выбор кино в качестве кода прочтения предвещает тенденцию к перемещению центра тяжести с эстетического плана в план реальный. По этому поводу существует ценное наблюдение Ю.М. Лотмана:

одно из основных свойств кино — иллюзия реальности, стремление постоянно возобновлять в зрителе чувство подлинности происходящего на полотне, внушение, что не знаки вещей, а сами вещи предстоят перед ним...⁵.

Некрасов, веряясь характерной для кино способности порождать наивную убежденность в собственной достоверности («сохранение наивного доверия к своей подлинности»⁶), исходя из того, что «мир кино предельно близок зримому облику жизни»⁷, ищет в жизни подтверждения тому образу Италии, который он нашел воплощенным на экране. Подобный подход тем более продуктивен, что кино неореализма проповедует идентичность художественного творчества и внехудожественной реальности, представляя связь между вещью и ее визуальным изображением как связь единственную, безальтернативную, как если бы «художник не имел выбора, все было определено самой жизнью»⁸.

Примером этого как раз является непосредственное отождествление машиниста поезда, привезшего Некрасова во Флоренцию, с Андреа Маркоччи, героем фильма режиссера Пьетро Джерми, вслед за чем Некрасов переходит к описанию встречи с городом. Отойдя от обычного клише — от показа Флоренции через ее искусство, от рассказа о ней как об эстетическом пространстве прежде всего, — Некрасов сосредоточивает внимание на остерии/трагтории, которая, как упоминает писатель, пусть и не та именно, где обычно встречается «машинист» со своими товарищами, но все же очень напоминает ту самую, и такие же посетители наполняют ее, с теми же жестами, с теми же действиями и движениями, которые присущи персонажам упомянутого фильма.

Траттории нередко притягивают к себе внимание русских писателей, повествующих о путешествии в Италию, поскольку, помимо художественных достопримечательностей, для них неизменно привлекательной оказывается простая народная Италия⁹. В начале XX столетия Б. Зайцев, обедая в самом рядовом, «простецком» трактире во Флоренции, воображает золотые гроздья тосканского винограда, крестьян, работающих на тех самых полях, которые за много столетий до того питали своим соком Данте, а до него — этрусков и древних римлян... Писатель задумывается о тех простых людях, что сидят за столиками рядом с ним, среди голубых отрогов, («в отрогах тех гор голубых, в тени яблонь, обвитых гирляндами — и пусть Беноццо Гоццоли пишет *убор-*

ку винограда, солнце целует и дух бессмертия и вечной красоты царит»)¹⁰.

В описаниях Некрасова фигура человека из народа уже не эквивалентна эстетически востребованной пейзажной фигурке, гармонично вставленной в природный, культурный и эстетический ландшафт. Простые люди, сидящие за столиками трактира, для Некрасова не то, что для Зайцева: не элемент совершенной композиции, почти тождественной идеальному пейзажу возрожденческих художников, встраиваемый в описание как доказательство того, что все остается неизменным в бессмертном царстве духа, в царстве, где, как в Кватроченто, до сих пор главенствует непогрешимая красота. Для Некрасова на первом месте – физический и личностный аспекты. Народная жизнь воспринимается им через обыденность, сиюминутность, и воплощается в рабочих, символическом социальном классе, ушедшем от традиционной крестьянской культуры, дабы влиться в насущную современность.

К такому воспроизведению жизни через аналогические структуры, в намерении заострить внимание на современности, – примыкает и тенденция описывать жизнь Италии безыскусно, непосредственно. Прежде всего, это прибытие во Флоренцию в дождливый день противоречит условному образу Италии, согласно которому небо должно всегда сиять. Дурная погода сопутствует и прогулке писателя по средневековому Риму. Тем самым, во вторую очередь, оспаривается хронотоп вечной весны, который обычно соединяли русские поэты с описаниями Тосканы¹¹.

Установка на описание Италии через картины реальной жизни, а не через образы чисто эстетического плана ощущается везде, где речь идет о художественных достопримечательностях. Палаццо Веккио оказывается вовсе не памятником, а функциональным местом, отведенным под дискуссии делегатов от советского Союза писателей с итальянскими литераторами и деятелями культуры. Это примечательно, тем более что для Некрасова встречи и дискуссии явились самой интересной частью всей поездки в Италию¹².

В Уффици Некрасов посетил только несколько залов: «Я не злоупотреблял музеями. Лучше меньше, да лучше»¹³. Единственные отсылки к эстетическому образу Италии обнаруживаются, когда писатель выказывает предпочтение художникам Возрождения, и сравнивает в ходе посещения медицейских капелл свои впечатления от микеланджеловских статуй с суждениями Муратова в «Образях Италии». Подобные же моменты отмечаются при описаниях Сан Джиминьяно и окружающего пейзажа. В тексте Некрасова чувствуется муратовское влияние, но картины обогащены иным, собственно некрасовским подходом, согласно которому, Италия – это место, где русским открывается собственное прошлое и происходит его переосмысление.

Неоспоримое восхищение красотой средневекового города, полностью сохранного, подействовало на Некрасова примерно так же, как на Муратова – равенские мозаики; Некрасов предается размышлениям о сбережении культуры прошлого. Он касается в мыслях и трагической судьбы его родного Киева, города, в котором революция разрушила старинные церкви и монастыри, и той напыщенной безвкусицы, которой отмечен памятник на Мамеевом Кургане в память обороны советскими войсками героического Сталинграда.

Центральное место, отведенное Некрасовым Сталинграду среди описания Сан Джиминьяно, окончательно свидетельствует о том, насколько явно Некрасов предпочитает суждениям об искусстве – размышления о жизни. Апогеем истории о поездке в Сан Джиминьяно выступает поход в ресторан и встреча там с итальянцем, католиком, который выражает благодарность советским гостям, прибывшим из атеистической страны, за то, что они отдали свои жизни во имя борьбы против фашизма. Политизированность, которая в итальянском тексте русской культуры в течение всего XIX века (период бурных дискуссий об истории и предназначении России¹⁴) то проявляется, то исчезает, в произведении Некрасова выходит на первый план. Эта политизированность находит высшее выражение в наблюдении особой социальной и идеальной общности, связывающей воедино Италию и Советский Союз.

От прозаической интерпретации не уберется даже флорентийский Понте Веккьо. Некрасов, естественно, признает его великую историческую и художественную ценность, но прежде всего подчеркивает его функциональность как урбанистического элемента, вошедшего в обыденную жизнь каждого члена флорентийского общества: впечатление этой функциональности усиливается образами двух ночных сторожей, привычно покуривающих и болтающих на мосту о футбольном чемпионате мира, который тем временем проходит в Чили¹⁵. Подобное описание Старого Моста, с одной стороны, эмблематично в отношении нового способа описания итальянской действительности, а с другой, подспудно проводит идею «знакомости». Эта идея связана с такими категориями, как привычка, опознание, узнавание того, о чем было известно за годя.

Понте Веккьо представляет собой часть мирового художественного и культурного наследия, и самому Некрасову привелось установить с этой художественной реальностью близкую связь, в молодости воспроизводя этот мост в чертежах, а во время описываемого посещения Италии – в фотографиях¹⁶. Это аспект той «изначальной знакомости», которая свойственна традиционному русскому восприятию Италии как духовной родины и колыбели

