

УДК 821.161.1 "1917 / 1992"

ОБРАЗ ИТАЛИИ В ПОВЕСТИ В.А.КАВЕРИНА «КОСОЙ ДОЖДЬ»

Татьяна Николаевна Фоминых

д. филол. н., профессор кафедры новейшей русской литературы

Пермский государственный педагогический университет

614990, Пермь, ул. Сибирская, 24. natatata72@yandex. ru

Елена Аркадьевна Постнова

аспирант кафедры новейшей русской литературы

Пермский государственный педагогический университет

614990, Пермь, ул. Сибирская, 24. 614000@ bk.ru

Статья посвящена повести В.А.Каверина «Косой дождь» (1962). Изучается специфика каверинского восприятия Италии. Отмечается, что одним из средств художественного решения итальянской темы в данном произведении является топоэксфрасис, раскрывающий характеры героев, формирующий образ места действия и выражающий авторское представление о *genius loci*. Исследуются связи рассматриваемой повести с «Образами Италии» (1911, 1912, 1924) П.П.Муратова. Подчеркивается, что Каверин писал свою Италию с «оглядкой» на муратовскую книгу, служившую ему источником итальянских тем и образов, что обращение автора к муратовской книге было направлено на восстановление «связи времен», характерное для периода хрущевской «оттепели».

Ключевые слова: В.А.Каверин; П.П.Муратов; «Косой дождь»; «Образы Италии»; итальянское путешествие; топоэксфрасис.

Творчество В.А.Каверина 1960–1980-х гг. весьма разнообразно по жанровому составу. Большое место занимают в нем эссеистика и мемуарная проза, однако значительную его часть по-прежнему составляют собственно художественные произведения. Одним из них является повесть «Косой дождь» (1962), до сих пор не привлекавшая к себе специального исследовательского внимания¹.

Основу данного произведения образует итальянское путешествие. Путешествие по Италии – тема, широко распространенная как в мировой, так и в русской литературе. В нашей статье рассматривается специфика каверинского восприятия Италии. Образ Италии в «Косом дожде» складывается из описаний творений ее художников, скульпторов, архитекторов. Описание в литературе произведений каких-либо других видов искусств, в частности живописи, скульптуры, архитектуры, называется эксфрасисом. Цель данной статьи – исследовать роль эксфрасиса в повести «Косой дождь».

В этом произведении два итальянских путешествия: одно воображаемое, другое реальное (первое совершает Игорь вместе с матерью Ва-

лерией Константиновной, второе – она во время туристической поездки по Италии). В основе описываемого в повести реального итальянского путешествия лежит туристический маршрут: Рим, Сорренто, Капри, Помпеи Неаполь, Флоренция, Венеция. В поле зрения туристов попадают известные достопримечательности: Колизей, Форум, Ватикан (Рим), Лазурный грот (Капри), Дворец дождей, площадь Сан Марко, кладбище и стекольный завод на острове Мурано (Венеция), собор Сан Миниато (Фьезоле), площадь Синьории, собор Санта Мария Новелла (Флоренция), базар в Неаполе и т.п.

Характеризуя названные достопримечательности в целом, следует заметить, что все они являются частью некоего пространства (городского или природного): (Помпеи – античный город, Ватикан – государство в государстве, собор Сан Марко и Дворец дождей – составляющие архитектурного ансамбля площади Сан Марко в Венеции, «Персей» – бронзовая статуя, выставленная под аркой Лоджии деи Ланци на площади Синьории во Флоренции и т. п.). В совокупности своей их описания формируют образ страны, являющейся полноправной героиней произведения.

Данная разновидность экфрасиса называется топоэкфрасисом. О.Клинг, предложивший этот термин, под топоэкфрасисом понимает «описание в литературном произведении места действия, которое несет на себе особую эстетическую нагрузку» [Клинг 2002: 97]. Согласно представлениям исследователя, подобного рода описание, с одной стороны, «сохраняет связь с *топографическими прототипами* (курсив Клинга. – Т.Ф.; Е.П.), а с другой, создается по законам преобразенной действительности, "второй реальности", трансформируется и деформируется как авторским видением (реальным автором), так и образом автора, "кругозором героя", а также имплицитным и эксплицитным читателем, другими способами фокализации текста» [там же]. Исследователь подчеркивает также, что «понятие топоэкфрасиса применимо в тех случаях, где место действия является героем литературного произведения» [там же].

На наш взгляд, в повести «Косой дождь» мы имеем дело именно с таким случаем и видим свою задачу в том, чтобы выяснить, «как сделаны» топоэкфрасисы в исследуемом произведении, как, говоря словами О.Клинга, «кругозор» героя (автора) обуславливает и отбор описываемых культурных локусов, и характер самих описаний. Итальянские достопримечательности в повести увиденны глазами скульптора Аникина, архитектора Токарского и художницы по тканям Валерии Константиновны. Остановимся на том, что и как увидел в Италии каждый из них.

Аникин, будучи профессиональным скульптором, «давно уже ничего не делал руками, а только руководил другими, работавшими на него скульпторами и лепщиками. Мастерская была, в сущности, большим предприятием с отделениями во всех городах, где возводили по его проектам скульптурные сооружения» [Каверин 1982, 5: 309–310]. Оказавшись в туристической группе наравне с другими, герой тяготился этим «равенством», противопоставлял себя окружающим «людишкам» и раздражался всякий раз когда его претензии на лидерство оказывались несостоятельными.

С образом Аникина связана тема власти, причем власти утрачиваемой (речь идет, разумеется, не только о том, что он не в силах подчинить своему влиянию тех, с кем оказался в одной туристической группе). Автор замечает, что у Аникина «была тихая полоса, когда его временно оттеснили» [там же: 309]. Если принять во внимание, что время действия в повести – хрущевская «оттепель», станет понятно, что речь идет о потере бывшего положения в обществе. Хотя герой и надеется на то, что он еще «свое возьмет», сделать ему это будет нелегко. Связь с прежней –

сталинской – властью могла уже стать, одной из причин того, что на предложение устроить его пресс-конференцию в Риме консул ответил ему вежливым отказом.

Сказанное объясняет, почему Аникина всегда интересовал Ватикан, – в сознании героя символ мирового господства. Его восхищает проявляемая Ватиканом гибкость, умение идти в ногу со временем, способность этого государства в государстве плести интриги и не останавливаться перед крайней мерой: «Два слова в одной из тысячи комнат – и где-то во Львове студент молотком убивает знаменитого писателя <...>» [Каверин 1982, 5: 311].

Мысль об убийстве постоянно занимает воображение Аникина. В Риме, слушая рассказ гида о боях гладиаторов, он интересуется тем, «где же христиан бросали на растерзание львам», во Флоренции на площади Синьории стоит «на том месте, где был сожжен Савонарола», отлученный от церкви и казненный по ее приказу. Неслучайно герой проявляет интерес и к истории Медичи («сколько убийств!»). С его точки зрения, убийство – «безошибочный выход из любого, самого сложного положения!». Он ненавидит свою супругу и порой готов убить ее. Живи он в XVI в., считает Аникин, ему ничего не стоило бы избавиться от ставшей ненавистной спутницы жизни.

Понятно, почему его внимание привлекает статуя Персея, убивающего Медузу: «Он не мог оторваться от Персея. С чувством, близким к отчаянию, он смотрел на него. Какое изящество, какая легкость! Статуя могла быть маленькой или большой, это не имело значения. Какая спокойная гордость юноши в почти танцующем движении, которым он показывает голову Медузы! Как устроено у его ног обезглавленное женское тело! Как сильно выражена смерть в некрасивых руках! Челлини, кажется, много придумал в своих мемуарах? Но он, несомненно, легко убивал – это видно по его "Персею"» [там же: 332–333].

Аникин смотрит на творение Б.Челлини «с чувством, близким к отчаянию», потому что «много лет не видел настоящей скульптуры, то есть видел, но думал при этом, что скажет Б., и не повредит ли он себе, поддерживая Р., а не другого члена закупочной комиссии Академии художеств» [там же: 332]. Он понимает, что «Персей» Б.Челлини – настоящий, и ему нет дела до того, кто и что будет говорить о нем. Экфрасис открывает драму художника, поставившего свое искусство на службу власти. Описание восприятия статуи Персея – своего рода исповедь героя, его «покаяние» в том, что он, руководствуясь конъюнктурными соображениями, променял свободу творчества на карьерный рост.

Важным моментом в итальянском путешествии Аникина является осмотр собора Сан Миниато во Фьезоле: «Это было действительно чудо» [Каверин 1982, 5: 334]. Поднимаясь к церкви, он вспоминал свое «детство, деревню. Жалея себя, он шел с открытой головой под теплым, несильным летним дождем, скатывающимся с серебряных листьев оливы» [там же]. Описания храма у Каверина нет, есть его оценка («чудо») и навеянные атмосферой Фьезоле детские воспоминания героя. За время путешествия по Италии это не первый случай возвращения Аникина к «истокам». Ранее, в Риме, после посещения галереи животных в Ватикане («Голова верблюда, леопард, омар – и все это движется, живет, играет» [там же: 311]) он вспомнил деревенскую кузницу и грязь, из которой «лепил первые вещи». Скульптор вспомнил, что лепил тогда «тоже зверей», и понял, «почему он не мог заставить себя уйти из этого зала!» [там же: 311–312].

И работа Б.Челлини, и скульптуры зверей Ватикана, и храм Сан Миниато – все это истинное искусство. В его зеркале герой видит себя, и собственное «отражение» ничего, кроме жалости к себе, у него не вызывает. На пути к сегодняшнему благополучию он потерял главное для художника – детскую непосредственность, живое (непредвзятое) восприятие действительности. В детстве он не боялся месить руками деревенскую грязь, сегодня он «давно уже ничего не делал руками...».

Возвращаясь к описанию «Персея» как к ключевому в авторской характеристике Аникина, заметим, что оно строится не только на эмоции героя (восхищении, граничащем с завистью), но и на сведениях, касающихся личности Челлини (упоминаются нашедшие отражение в его мемуарах² рассказы о том, что он мастерски владел не только резцом, но и кинжалом, который пускал в ход, не задумываясь о последствиях). В словах героя: «Статуя могла быть маленькой или большой, это не имело значения» содержится полемическая отсылка к мнению, согласно которому сохранившаяся восковая модель «Персея» производит «благодаря малому размеру и простоте позы лучшее впечатление, чем сама статуя»³. В рассматриваемом экфрасисе подобного рода информация выглядит вполне уместной: «Персея» видит профессиональный скульптор, имевший специальные знания, способный понять, какую именно художественную задачу решал в этой работе его великий предшественник, добываясь того, чтобы движения античного героя казались «легкими», «танцующими» (речь идет о разработке приемов, динамизирующих скульптуру).

Архитектурные «чудеса» Италии (Помпеи, собор Сан Марко и Дворец дождей) увидены в повести глазами Токарского. В Помпеях герою открылась «вещественность, обыкновенность жизни, оборвавшаяся вместе с катастрофой»; «свободная, веселая, доверчивая жизнь» представилась ему, «когда он увидел сады внутри каждого дома, сады, из которых в дом шли воздух и свет». Его привел в восторг «маленький театр в Помпее под открытым небом»: «Как весело, как умно он решен! С каким вдохновением!» [Каверин 1982, 5: 327–328]. Осматривая собор Сан Марко, Токарский обратил внимание на лошадей на фронте здания («<...>вы когда-нибудь видели лошадей на соборе?»), на обилие колонн («красные, серые, розовые, зеленые, пятнистые, с фигурами и без фигур»), поставленных «если не кучей, так почти рядом». Заметив, что все это притащили сюда пираты («это была пиратская республика»), он не в силах объяснить поразительную гармонию, явившуюся результатом никак не согласованных между собой действий: «Казалось бы, непреднамеренность, случайность, полное отсутствие расчета. А на круг получилось единственное здание в мире, потому что все это черт знает каким образом соединилось. По-моему, это и есть самое главное в архитектуре» [там же: 341]. У героя вызывает восхищение архитектурное решение Палаццо дождей: «Оно архитектурно задумано и выполнено только от земли до середины, один ряд колонн над другим. Выше – сплошная коробка с огромными редкими окнами, которая была бы отличным фундаментом, потому что она тяжела и массивна. Но он почему-то не давит на эти колонны и даже, наоборот, придает им изящество. Это, конечно, чудо» [там же: 342]. В сознании героя чудо Помпей, собора Сан Марко, Дворца дождей связано с недоступным пониманию соединением несоединимого, с отрицанием привычных представлений о гармонии.

Как и в случае с Аникиным, принадлежащие Токарскому топокфрасисы характеризуют прежде всего его самого. Они позволяют увидеть в нем человека, влюбленного в жизнь и знающего ей цену, для которого прошлое тысячами нитей связано с настоящим. В восприятии итальянских достопримечательностей герой, в прошлом фронтовик, предстает человеком XX съезда партии. Для него превыше всего правда, чего бы она ни касалась. Так, в споре о том, можно ли в СССР показывать фильм Ф. Феллини «Сладкая жизнь», Токарский не соглашается с Аникиным, убежденным в том, что картина может быть полезна только узкому кругу. Согласно представлениям Аникина, советский зритель не готов к тому, чтобы по достоинству оценить художест-

венный замысел режиссера; наш зритель, уверен Аникин, способен увидеть только, «как женщина раздевается под упоительный джаз», и испытать немедленное желание самому «отведать этой "сладкой жизни"». Токарский же полагает, что «эту картину необходимо купить, сколько бы она ни стоила. И показать всем, а не только узкому кругу», потому что, как считает архитектор, «просто нельзя убедительнее доказать, что эта жизнь ведет к полному опустошению, к нравственной смерти» [Каверин 1982, 5: 318].

В оценках картины Ф. Феллини и современной Италии в целом Токарский остается человеком советским, которому хорошо видна обратная сторона буржуазной повседневности. В этом отношении показателен вывод, к которому приходит герой, «в течение всех двенадцати дней, проведенных в Италии», размышлявший о связи между «Сладкой жизнью» Ф. Феллини и «оставившейся жизнью картинных галерей и соборов»: «Перед ним было три Рима, не один. Внизу, под ногами, – Рим языческий, с которого сняли и продолжали старательно снимать покров двух тысячелетий, поражающий строгостью, сдержанностью, гармонией. Великий город, ставший товаром, который по недорогой, в общем, цене, продавался туристам. Над этим Римом был другой – католический, властвующий, папский. Но был еще и третий: Рим сомнений, пустот, неравенства, прошедший перед глазами Токарского в той болезненно-острой картине» [там же].

Аникин и Токарский – антиподы, и это заметно в том, как они воспринимают произведения искусства. Оба героя восхищаются творениями своих великих предшественников. Но если «Персей» Б.Челлини или звери Ватикана служат Аникину «укором», то Токарский говорит о поразившем его здании «с таким лицом, как будто он, и никто другой, построил Палаццо дождей» [там же: 342]. Если Аникин буквально заворочен смертью, то Токарский видит жизнь даже в тех местах, которые чаще всего ассоциируются со смертью: в Помпеях, например, он обращает внимание не на следы катастрофы, а на приметы некогда цветущей здесь жизни, подчеркивая красоту и силу человеческого духа. Не случайно Валерии Константиновне он напоминает Пана, являющегося, как известно, одним из божеств плодородных сил земли.

О том, какой Токарский архитектор, в повести не говорится. Экскурсия по Венеции, которую он устраивает для Валерии Константиновны, выдает в нем знатока искусства, не выносящего скуку ложно понятого академизма. В его топоэксфразах, как и в описаниях, принадлежащих Аникину, принципиальной оказывается опора на зна-

ние, которая, как и в случае с Аникиным, оправдывается профессиональной принадлежностью героя.

Несмотря на то что главная героиня Валерия Константиновна тоже имеет отношение к искусству, ее описания итальянских достопримечательностей по природе своей иные. Они основываются не на знании, а на ощущении, вызванном тем или иным памятным местом. Так, ниши Лазурного грота увидены ею в переливах цвета (тяжело колеблющаяся зелень воды, изумрудная вода), игре света и тени (свет «воздушно рассеивался, соединяя, пронизывая легкие залы», «темно-прозрачные зайчики переливались на стенах, тени таяли» [Каверин 1982, 5: 325]). В памяти художницы по тканям Флоренция стояла «со своими гравированными, узорными стенами, напоминающими *кружево на черном сукне*» (курсив наш. – Т. Ф.; Е. П.) [там же: 340].

Валерия Константиновна постоянно держит в уме наказ сына: «Записывай, мам» и расстраивается, потому что «записать» ей ничего так и не удастся. Хотя слова Токарского, заметившего однажды, что «записывают только женщины и главным образом то, что можно найти в любой популярной книге», обидели героиню, она и на собственном опыте убеждалась, как «не похоже было то, что она чувствовала, на то, что она пыталась записать». Чувства, возникшие у нее в связи с проживаемой во время путешествия жизнью, вытесняют на второй план знания, полученные в ходе осмотра достопримечательностей.

Не случайно, как кажется, автор намеренно подчеркивает тесную связь итальянских впечатлений Валерии Константиновны с повседневностью, с бытом (по приезде в Рим она узнала о том, что потерялся именно ее чемодан, и хотя это недоразумение настроение ей не испортило, однако о предметах первой необходимости задуматься заставило; на Капри она нашла «местечко, о котором, – как замечает автор, – давно мечтала», где «за пятьдесят лир можно не только умыться, но и принять душ» [там же: 325]). Из этого же ряда и впечатление, произведенное на Валерию Константиновну Венецией. Оно оказалось неожиданным, так как все, что она слышала или читала об этом городе, «было ничуть не похоже на то, что она увидела, – как ожидание чуда не похоже на чудо». Убедившись в уникальности, «необыкновенности» этого города, не похожего ни на какой другой в мире, героиня обращает внимание на то, как мало он пригоден для обычной жизни. Она замечает, что «в нем неудобно жить: неудобно ездить на лодке в парикмахерскую или к зубному врачу, подниматься по скользким, уходящим в воду ступеням, жить в сырых, обветшалых дома, ходить по улицам, на

которых никогда не бывает солнца» [Каверин 1982, 5: 339]. Познакомившись с Венецией, героиня понимает, что жить в ней она бы не смогла.

Итак, рассмотренные топоэксфрасисы свидетельствуют о том, что у каждого из героев повести была «своя» Италия. В зависимости от того, что и как увидел в Италии каждый из них, можно судить о нем самом. Топоэксфрасис служит, прежде всего, характеристикой героев, является одним из авторских средств создания образа персонажа.

Из того, что и как увидел каждый из героев повести, складывается и собирательный образ страны, также заслуживающий самого пристального внимания. В создании этого образа Каверин мог пользоваться разными источниками, среди которых главным, по нашему мнению, стали «Образы Италии» П.П.Муратова (1911, 1912, 1924), на них автор ориентировался прежде всего. Убедиться в этом позволит более обстоятельный анализ муратовского «присутствия» в изучаемом произведении.

Ранее нами отмечалось, что в повести «Косой дождь» наряду с реальными героинями совершают воображаемое путешествие по Италии. Валерия Константиновна склонна противопоставлять их: для нее ее воображаемые прогулки по итальянским городам с сыном Игорем – это одно, а ее экскурсионная поездка по Италии – совсем другое. Сравнивая их между собой, героиня вынуждена признать, что настоящим путешествием по Италии было у нее то, в котором в роли гида выступал сын. В поездке же ее занимали не столько «итальянские красоты», сколько люди, оказавшиеся рядом с ней, их жизнь и судьбы, судьба ее самой: «Хуже было с Италией, которая проходила мимо нее, как в немом кино – легко и бесшумно. <...> С каждым днем она все больше убеждалась, что та воображаемая поездка с Игорем и была ее отдыхом, о котором толковали врачи. Она никуда не уехала из Москвы» [там же: 322]. В отличие от героини, автор, напротив, не стремится к тому, чтобы противопоставлять воображаемое путешествие реальному, неразрывно связывая и то и другое с муратовскими «Образами Италии». На наш взгляд, выяснить характер этой связи – значит понять специфику каверинского восприятия Италии.

Книга П.П.Муратова упоминается в самом начале «Косого дождя». Уговорив мать провести отпуск в Италии, Игорь «притащил откуда-то карты, книги, и она прочитала "Образы Италии" Муратова, а он еще два десятка других книг, интересных и неинтересных» [там же: 295]. В России 1910 – начала 1920-х гг. «Образы Италии» имели колоссальный успех. По мнению Б. Зайце-

ва, в русской литературе не было ничего, что могло бы сравниться с ними «по артистичности переживания Италии, по познаниям и изяществу исполнения» [Зайцев 1993: 404]. По свидетельству другого современника писателя, «едва ли среди интеллигенции была семья, на книжной полке которой не стояли бы муратовские "Образы Италии"»: «Под его влиянием тысячи русских экскурсантов <...> ездили обозревать памятники итальянского Возрождения, бродили не только по Риму и Флоренции, но и бороздили городки Умбрии и Тосканы, о которых слышали впервые от Муратова» [Бахрах 1980: 38].

Однако в 1922 г. писатель навсегда покинул Россию, и его имя в нашей стране на несколько десятилетий было предано забвению⁴. Каверин написал повесть в разгар хрущевской «оттепели». Дав своим героям возможность прочесть книгу Муратова, он по-своему «реабилитировал» неоправданно забытого писателя⁵. Каверин не уточнял, откуда именно Игорь «притащил» муратовскую книгу («откуда-то»). Очевидно, что «Образы Италии» – это выбор автора повести, свидетельство его художественных предпочтений. В рассматриваемой повести книга Муратова – это «ключ» к каверинскому восприятию Италии.

Одним из «итогогов» итальянской поездки Валерии Константиновны стала встреча с Токарским, позволившим ей испытать давно забытые чувства. Примечательно, что их (чувств. – Т.Ф.; Е.П.) «кульминация» совпала с посещением Флоренции, которая, по словам автора, «стояла в ее памяти отдельно»: «Это было во Флоренции – та минута, когда Токарский, войдя утром в ресторан и с порога найдя ее глазами, понял, что она ждет его, что всю ночь, просыпаясь и засыпая, она думала только о нем» [Каверин 1982, 5: 340]. Не менее примечательно и то, что сын, словно находясь с матерью на одной волне, вспоминая о ней («А мама в Италии»), воспроизводит по памяти именно тот фрагмент муратовской книги, который соответствует флорентийским впечатлениям матери: «Сегодня среда. Флоренция... "Глубоким синим вечером, когда порывы ветра налетают из горных ущелий... – Он помнил некоторые места из книги Муратова наизусть. – Хочется подойти к решетке и, наклонившись над темным пространством, над Флоренцией, тихо позвать Беатриче"» [там же: 338]. Содержащаяся в этом описании отсылка к «Божественной комедии» Данте служит своеобразным фоном, на котором воспринимаются отношения, завязывающиеся между Валерией Константиновной и Токарским.

Приведенное «воспоминание» Игоря о Флоренции является редуцированным вариантом

следующего фрагмента муратовского очерка «От Сан Миньято», посвященного Данте как одному из великих флорентинцев: «Так в глубокий синий вечер на площадке у Сан Миньято, когда порывы ветра налетают из горных ущелий и когда огни Флоренции внизу кажутся тревожными, величавые исторические тени вдруг расступаются, чтобы дать место иным образам и тоске сердца, внушенной ими. Тогда хочется долго и одиноко ходить здесь, слушая, как шуршит ветер песком, встречая опускающуюся дождливую ночь, и затем подойти к решетке и, наклонившись над темным пространством, над Флоренцией, тихо позвать: "О Биче!"» [Муратов 2005, I: 154].

Сравнив эти два фрагмента, можно заметить, что герой Каверина дает не только сокращенный, но достаточно вольный пересказ «первоисточника», однако сохраняет его смысл и пафос. Собственно цитирование носит здесь частичный характер. Как своего рода «опознавательные» знаки воспроизводятся лишь начало и конец выбранного фрагмента. Вслед за Муратовым герой Каверина зовет Беатриче, разделяя его уверенность в том, что во Флоренции нельзя поверить, что героиня «Дантовой поэмы была лишь идеей любви», разделяя его представления о Флоренции как о месте «веры и радости»: «Она (Флоренция. – Т.Ф.; Е.П.) заставляет верить каждого, что ее Дантова заря обещает и для него новый день. Каждый, кто смотрит на нее с высот Сан Миньято, принимает крещение во имя любви. И в его душе воскресает тогда *vita Nuova*» [там же: 154]. У Муратова речь идет конкретно о площадке у Сан Миньято, с которой открывается вид на Флоренцию. Каверин эту подробность опускает, возможно, имея в виду то, что у него Флоренцию «вспоминает» Игорь, думая о матери, а она во Фьезоле ехать отказалась.

«Ближе всего к Флоренции тот, кто любит» [там же], – писал Муратов. Каверин, связывая внутреннее преобразование Валерии Константиновны и Токарского именно с пребыванием во Флоренции (здесь герои поняли, что они любят друг друга), подтверждает справедливость муратовского представления об этом городе.

В повести имеется еще одно прямое цитирование «Образов Италии», столь же, на наш взгляд, значимое. Оно также принадлежит Игорю: «А мама в Венеции, – подумал он с нежностью. – "Узкие переулки поражают своим глубоким немym выражением. Черная гондола, черный платок на плечах венецианки выступают здесь в строгом, почти торжественном значении векового обряда"» [Каверин 1982, 5: 354]. Очередное «воспоминание» героя, воспроизводящего муратовскую книгу по памяти, отсылает к

очерку «Летейские воды», в котором цитируемый фрагмент выглядит так: «Узкие переулки вдруг поражают своим глубоким, немym 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» [Муратов 2005, I: 20].

Сопоставив приведенные фрагменты, нетрудно убедиться в том, что память героя заметно сокращает текст первоисточника, сохраняя лишь его «конспект». Как ранее Флоренция, Венеция героя неразрывно связывается с мыслями о матери, причем, как и флорентийское, его венецианское «воспоминание» не только оказывается созвучным ее венецианским настроениям, но и в поэтической форме выражает их суть. Следует заметить, однако, что в случае с Венецией отмеченная связь не столь очевидна, как в аналогичном примере с Флоренцией, поэтому имеет смысл остановиться на ней более подробно.

Муратов начинает очерк «Летейские воды» с утверждения: «Есть две Венеции». Одна, по его мнению, шумная, праздничная и детски-праздничная, ассоциирующаяся с площадью Сан Марко, с набережной Скъявони, с кафе Флориана и Квадри, с лавками, торгующими изделиями из блестящего стекла. Другая – сумеречная, пустынная, где все внушает «чувство покоя, какого не бывает в жизни». Здесь «вода странно приковывает и поглощает все мысли, так же как она поглощает здесь все звуки», здесь царит «глубочайшая тишина», позволяющая «забыться, заслушаться, уйти взором надолго в зеленое лоно слабо колеблемых отражений». Здесь «все напоминает давний забытый сон», и «самые эти воды – не воды ли смерти, забвения?» [там же: 20, 25].

Игорь цитирует фрагмент муратовского описания «другой» Венеции – Венеции «летейских вод», в которой «умирание или как бы тонкое таяние жизни <...> разлито во всем» [там же: 25]. Как отмечалось ранее, у Валерии Константиновны сложилось впечатление о Венеции как о городе, в котором неудобно жить. Героиня, прямо не связывая Венецию со смертью, видит в ней по существу то же, о чем писал Муратов, ведя речь об одном из ликов этого города, что, читая муратовскую книгу, запомнил ее сын. Ее представление о Венеции как о месте, не пригодном для жизни, варьирует прочно связанную с этим городом тему «таяния жизни».

Муратов, упоминая черную гондолу, черный платок на плечах венецианки как своего рода

«визитные карточки» Венеции, подчеркивает разницу в их восприятии на Пьяцетте и в лабиринте венецианских переулков. В центре – это «живописные подробности», декоративные элементы венецианской повседневности, в узких переулках – атрибуты похоронного обряда.

В повести Каверина черная гондола, черный платок на плечах венецианки появятся еще раз в описании кладбища Венеции, расположенного на острове Мурано. Сопровождавший героев гид пояснял: «Покойников везут сюда в гондолах. Это страна воспоминаний, напоминающая полотно Беллини "Души чистилища". Вы, конечно, помните эту бессмертную аллегория?» [Каверин 1982, 5: 344]. Токарский помнил картину Дж. Беллини, и ему «представились эти странные похороны: бесшумно скользит покрытая черным сукном погребальная гондола. Венецианка склонилась над гробом – стройная, в черном платке (курсив наш. – Т. Ф.; Е. П.), как та, которая стоит, прижав руки к груди, на картине Беллини» [там же]. Герой видит действительность как картину, топокфрасис здесь служит своеобразной призмой восприятия и осмысления реальности.

Муратов посвящает Дж. Беллини почти половину очерка «Летейские воды». Среди работ Беллини он особо выделяет упомянутую аллегория, которую считает вне всяких сомнений гениальным произведением. Муратовское описание этого полотна состоит из двух частей: констатирующей и интерпретационной. Сначала идет подробный «пересказ» картины (вербализация визуальных образов), затем с опорой на исследование немецкого ученого Г.Людвига, нашедшего источник данной аллегии в поэме Г. де Дегийвиля «Паломничество душ» (XIV), дается ее толкование и делается вывод: «Картина должна быть названа "Души чистилища"» [Муратов 2005, I: 32]⁶.

Рассматриваемое описание (как и подобные ему у Муратова), помимо констатирующей и интерпретационной частей, содержит еще и неповторимое авторское прочтение бессмертной аллегии Дж.Беллини. Оно сводится к следующему: главное в картине «не столько в том, что изображено, сколько в самом чувстве, каким проникнуто здесь все», при взгляде на эту картину «мысль о Венеции неизменно овладевает душой» [там же: 32, 35]. Муратов полагал, что «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?» [там же: 35].

Вслед за Муратовым Каверин упоминает «Священную аллегория» при описании окрестностей Венеции в связи с погребальным обрядом. Каналы, по которым усопших везут на кладбище, ассоциируются с Летой, рекой забвения и смерти, – «летейскими водами». Гид называет картину Дж. Беллини «Души чистилища» – так, как она должна была называться, согласно истолкованию Г. Людвига, точку зрения которого Муратов излагает в интерпретационной части своего описания полотна Дж.Беллини. Слова гида («это страна воспоминаний») отсылают к следующему муратовскому комментарию «видений Беллини»: «В той стране, которая открывается за уснувшими зеркальными водами Леты, мы узнаем нашу страну молитв и очарований» [там же: 32]. Токарский, вспомнив бессмертную аллегория, «видит» помимо черной гондолы склонившуюся над ней женщину. В воображении каверинского героя она приобретает эмблематический характер и уподобляется загадочной стройной венецианке Дж.Беллини, в которой Муратов увидел олицетворенную Венецию.

Итак, можно с большой долей вероятности предположить, что, хотя Каверин и не прибегает к прямому цитированию «Летейских вод», разговор о священной аллегии Дж.Беллини, который ведут герои повести, навеян ему муратовским рассказом об известном полотне, на котором «запечатлено какое-то единственное мгновение равновесия между жизнью и смертью» [там же: 35].

Еще одним примером творческой переработки актуализированных Муратовым представлений может служить упоминавшаяся ранее сцена восхождения Аникина на площадку Сан Миниато. Знакомство героя с собором и его окрестностями показано автором с опорой на муратовский очерк «От Сан Миньято». Муратов рассказывает о том, как однажды, очутившись за городскими воротами, они «вместо того, чтобы подниматься к Сан Маньято, <...> пошли в гору направо, вдоль взбирающихся по ее хребту зубчатых стен Флоренции. С другой стороны этой узкой дороги тянутся оливковые сады. В тот влажный вечер чище светилось серебро их листьев, омытое теплым дождем. <...> Впечатление серафической прозрачности охватило душу с никогда не испытанной до тех пор силой» [там же: 153].

Герой Каверина следует тем же маршрутом: он поднимается «в гору, вдоль зубчатых стен», видя как «вдоль другой стороны дороги тяну-

лись, поблескивая, *оливковые сады*) (курсив наш. – Т. Ф.; Е. П.). В повести Каверина, как и в очерке Муратова, идет *дождь* (у Муратова – осенний, у Каверина – летний, но в обоих случаях – *теплый*), преобразующий природный мир (у обоих авторов в описании окрестностей Сан Миниато доминирует блеск *серебристого* цвета). Муратов, говоря о Фьезоле, замечает, что «для русского путешественника, может быть, особенно дорого, что здесь всегда чувствуется близость деревни» [Муратов 2005, I: 153]. Герой Каверина здесь в очередной раз «вспомнил детство, деревню» [Каверин 1982, 5: 334]. Продолжая очерк «Сан Миньято», Муратов рассказывает еще об одной местной достопримечательности – о народном торге на площади Сан Лоренцо, где любители искусства, спешащие «на поклон к гробницам Микеланджело, смешиваются с толпой загорелых крестьян, только что сваливших на соседнем рынке возы овощей и теперь покупающих всякую всячину» [Муратов 2005, I: 153]. Герой Каверина покупает на этом торжище «соломенного осла с добродушно-иронической мордой».

На наш взгляд, во фьезольских сценах с участием Аникина Каверин апеллирует лишь к фактической стороне муратовского очерка. Указанные текстуальные совпадения свидетельствуют о том, что автор повести использует «От Сан Миньято» только как своего рода источник информации, заметно ослабляя все то, что у автора «Образов Италии» связано с ощущением *genius loci*. Отмеченная ранее жалость к себе, испытанная Аникиным в окрестностях собора, мало напоминает впечатление «серафической прозрачности», охватившее души героев Муратова. Купив на последние лиры соломенного осла, герой Каверина хотя и совершает не свойственный ему безрассудный поступок, но делает это не столько от души, как простолюдины у Муратова, сколько «назло жене», опасаящейся, что они вернутся из Италии без покупок. Автор очерка «От Сан Миньято» говорит о смешении любителей искусства с толпой крестьян, происходящем на площади Сан Лоренцо, для того, чтобы задуматься, «не есть ли это тоже проявление особенного свойства Флоренции, близости народного и жизненно простого в ней к вершинам творческого и духовного?», и чтобы сделать вывод: «Простое здесь не было и не может быть низменным» [Муратов 2005, I: 153]. Подобного рода прозрения к надменному Аникину никакого отношения не имеют. Возвращаясь из Фьезоле, герой думает о сыне, и автор замечает, что «было что-то фальшивое в той беспечности», с которой он думал о нем [Каверин 1982, 5: 334].

Говоря о муратовском «присутствии» в изучаемой повести, следует иметь в виду, что она соотносится с «Обрами Италии» на ассоциативном уровне. Каверин усвоил не только «букву», он воплотил в своем произведении «дух» муратовской книги. Так, в «Эпilogue» «Образов Италии» Муратов писал: «Итальянское путешествие должно быть одним из решительных душевных опытов. Достоинство совершивший его не тем садится в немецкий вагон, каким вступил он впервые на каменные полы Венеции. Частицу Италии он уносит с собой в свои эпические ниши или буднично-благополучные земли и там, под небом суровым или опустошенным, иначе радуется, иначе грустит и иначе любит» [Муратов 2005, II–III: 427].

Каверин, отправляя своих героев в итальянское путешествие, делает его для каждого из них судьбоносным. «Возвращается» к жизни Токарский, незадолго до поездки потерявший свою возлюбленную. Его встреча с Валерией Константиновной приносит счастье им обоим. Во время путешествия Валерия Константиновна принимает непросто давшееся решение сказать сыну прежде тщательно скрываемую ею правду о том, что его отец – не погибший герой, а ныне здравствующий человек, некогда оставивший их. Воображаемое путешествие по Италии, которое совершает Игорь, сближает его с матерью⁷. Вполне довольный собой скульптор Аникин покидает Италию в смятении, которое, может быть, станет залогом его грядущего перерождения. Для Муратова Италия – «родной дом нашей души, живая страница нашей жизни» [там же]. Это признание вслед за автором «Образов Италии» могли бы повторить и каверинские герои, для которых итальянское путешествие стало «одним из решительных душевных опытов».

Предпринятый анализ позволяет сделать следующие выводы: средством художественного решения итальянской темы в исследуемом произведении служит топоэксфрасис; он является художественным приемом, раскрывающим характеры героев, формирующим образ места действия и выражающим авторское представление о *genius loci*; каверинские топоэксфрасисы основываются как на переживаниях, связанных с теми или иными памятными местами, так и на знаниях, опора на которые объясняется профессиональными занятиями героев. Среди источников, на которые мог опираться Каверин в своем «путешествии» по Италии, особое значение приобретают «Образы Италии» П.П.Муратова; в повести имеются прямые и скрытые отсылки к муратовской книге, свидетельствующие о том, что она была для Каверина и «путеводителем», и источником вдохновения, что автор повести ока-

зался в числе тех, кому посчастливилось на себе испытать ее обаяние. Обращение Каверина к муратовской книге, получившей широкую известность в 1910-е гг., не было случайным, оно было направлено на восстановление «связи времен», распавшейся в период культа личности.

Сказанное позволяет также снять вопрос о том, видел ли Каверин Италию или «путешествовал» по ней, как его герой Игорь, имея в распоряжении несколько десятков книг, «интересных и неинтересных». По словам Т.В.Цивьян, «сама возможность описания путешествия в Италию "по источникам" (опосредованно) лежит» в том числе и «в ее культурной хрестоматийности» [Цивьян 2000: 450]. Вне зависимости от того, было ли посещение этой страны частью личного опыта писателя, его литературное путешествие по Италии в любом случае окажется «умопостигаемым».

Примечания

¹ В монографических исследованиях творчества В.А.Каверина ([Борисова 1977: 15–16; Новикова, Новиков 1986: 187–188] и др.) анализ повести «Косой дождь», как правило, занимает не более двух страниц и носит проблемно-тематический характер.

² Речь идет о книге: *Челлини Б.* Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции / пер. с итал. М.Лозинского. М.: ГИХЛ, 1958. 541 с. См. о ней как об автобиографическом романе в статье Н. С. Бочкаревой [Бочкарева 1994: 127–136].

³ Данное мнение выражено, к примеру, во вступительной статье Л. Пинского к мемуарам Б. Челлини [Пинский 1958: 5].

⁴ Как вспоминает внучатая племянница П.П.Муратова К.М.Муратова, даже в их семье, проживавшей в Москве, о Павле Павловиче, находящемся в эмиграции, «говорили только шепотом: иметь родственников за границей тогда было очень опасно» [Муратова 2008: 106].

⁵ Заметим, что официальное признание П.П.Муратова на родине произойдет только спустя тридцать лет, в период «перестройки». Напомним также, что 2011 г. является для П.П.Муратова юбилейным (130 лет со дня его рождения; 100 лет со дня выхода в свет первого тома «Образов Италии»).

⁶ Указывается, в частности, что расположенные в центре композиции 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 апо-

стола Павла, смиренно склоняет свою увенчанную голову. За мраморной балюстрадой видна река Лета» [Муратов 2005, I: 32].

⁷ Ср.: «Он шевелил губами, вспоминая (речь идет о книге Муратова. – Т.Ф., Е.П.). Все это было не об Италии, а о матери, которая скоро будет здесь, с ним, в Москве» [Каверин 1982, 5: 354].

Список литературы

Бахрах А. «Европеец» с Арбата // Бахрах А.В. По памяти, по записям... Париж: La presse libre, 1980. С.38–41.

Борисова В. Холсты и «до холстов» // Каверин В. Избр. произв.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1977. Т.1. С.5–19.

Бочкарева Н.С. Образы визуальных искусств в автобиографии Бенвенуто Челлини // Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах: межвуз. сб. науч. тр. / Перм. ун-т. Пермь, 1994. С.127–136.

Зайцев Б.К. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Худож. лит.; ТЕРРА, 1993. Т.3. 573 с.

Каверин В.А. Косой дождь // Каверин В.А. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит., 1982. Т.5. С.295–358.

Клинг О. Топозкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // Экфрасис в русской литературе: тр. Лозаннск. симп. / под ред. Л.Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. С.97–110.

Муратов П.П. Образы Италии / ред., коммент. и послесл. В.Н.Гращенкова. М.: Галарт, 2005. Т.1. 328 с.

Муратов П.П. Образы Италии / ред., коммент. и послесл. В.Н.Гращенкова. М.: Галарт, 2005. Т.II–III. 464 с.

Муратова К.М. Незримое присутствие // Возвращение Муратова. От «Образов Италии» до «Истории кавказских войн». По материалам выставки «Павел Муратов – человек Серебряного» в ГМИИ им. А.С.Пушкина. М.: Индрик, 2008. С.105–111.

Новикова О.И., Новиков Вл.И. В.Каверин: Критический очерк. М.: Сов. писатель, 1986. 288 с.

Пинский Л. Бенвенуто Челлини и его «Жизнеописание» // Челлини Б. Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции / пер. с итал. М.Лозинского. М.: ГИХЛ, 1958. С.3–24.

Цивьян Т.В. «Умопостигаемая Италия» Комаровского // Комаровский В.А. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии / сост. И.В.Булатовского, И.Г.Кравцовой, А.Б.Устинова; коммент. И.В.Булатовского, М.Л.Гаспарова, А.Б.Устинова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. С.443–452.

Челлини Б. Жизнь Бенвенуто, сына маэстро им самим во Флоренции / пер. с итал. Джованни Челлини, флорентинца, написанная М.Лозинского. М.: ГИХЛ, 1958. 541 с.

**THE IMAGE OF ITALY
IN V.A. KAVERIN'S "THE SLANTING RAIN"**

Tatyana N. Fominykh
Professor of Contemporary Russian Literature Department
Perm State Pedagogical University

Elena A. Postnova
Post-graduate Student of Contemporary Russian Literature Department
Perm State Pedagogical University

The article is devoted to V.A. Kaverin's story "The Slanting Rain" (1962). The authors of the article study the specificity of Kaverin's perception of Italy. It is revealed that one of the means of literary exploration of the Italian theme in the story is topoechphrasis, revealing the characters' nature, forming the image of location and expressing the writer's attitude to o genius loci. The article also investigates the relation between Kaverin's story and P. Muratov's "Images of Italy" (1911, 1912, 1924). It is underlined that Kaverin depicted his Italy referring to Muratov's book as a source of Italian images and motifs, and this reference intended to restore the "links of times", characteristic of Khrushchev's "thaw".

Key words: V.A. Kaverin; P.P. Muratov; "The slanting rain"; "Images of Italy"; Italian journey; topoechphrasis.