

УДК 82:7

ЭССЕ «НА РОДИНЕ ДЖОРДЖОНЕ» В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ П.П.МУРАТОВА

Нина Станиславна Бочкарева

профессор кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный университет

614990, Пермь, ул.Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

Кристина Владимировна Загороднева

соискатель кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный университет

614990, Пермь, ул.Букирева, 15. zagor-kris@yandex.ru

Авторы статьи подробно анализируют эстетические принципы и поэтику эссе «На родине Джорджоне» из книги «Образы Италии» русского писателя XX в. Павла Муратова. Исследуются проблемы жанра, стиля, композиции. Эссе русского критика рассматривается в диалоге с английской литературой XIX столетия (Д.Г.Россетти, Дж.Рескин, У.Пейтер, О.Уайльд). Данная работа продолжает серию статей о художественно-критической интерпретации творчества Джорджоне в контексте ренессансной живописи и художественной культуры рубежа XIX-XX вв.

Ключевые слова: эссе; интерпретация; экфрасис; художественная критика; Муратов; Пейтер; Рескин; Джорджоне.

Павел Павлович Муратов (1881-1950) – писатель, переводчик, знаток древнерусской и итальянской живописи, художественный и литературный критик. Широкою известность среди современников он получил благодаря книге «Образы Италии» (1911-1912): «Успех “Образов” был большой, непререкаемый. В русской литературе нет ничего им равного по артистичности переживания Италии, по познаниям и изяществу исполнения. Идут эти книги в тон и с той полосой русского духовного развития, когда культура наша, в некоем недолгом “ренессансе” или “серебряном веке” выходила из провинциализма конца XIX столетия к краткому, трагическому цветению начала XX-го» [Зайцев 1965: 91]. М.Добужинский в предисловии к собственным «Воспоминаниям об Италии» ставил книгу Муратова в один ряд с «Итальянским путешествием» Гете [Добужинский 1987: 258], А.Блок расценивал «Образы Италии» как «увлекательное чтение» [Блок 1989: 110], М.Осоргин цитировал отдельные страницы из книги в своих «Очерках современной Италии» (1913)¹, М.Горький называл Муратова «автором отличных “Очерков Италии”» [Горький 1965: 222]. «Образы Италии» с 1911 по 1913 гг. выдержали два издания. В 1917 г. Муратов осуществляет третье издание, но оно

прерывается на первом томе, «хотя к тому времени текст третьего тома был уже закончен автором» [Гращенков 2005: 292].

В 1922 г. П.Муратов вместе с Б.Зайцевым, М.Осоргиным и др. был вынужден покинуть Россию из-за разногласий с советской властью. За писателем закрепился ярлык «белоэмигрант», и его произведения не печатали на родине вплоть до 90-х гг. XX в. Однако в 1928 г. Н.Асеев в своей книге об Италии «Разгримированная красавица» посвящает отдельную главу Муратову, в которой «спорит» с критиком о «ценности живого и мертвого». Под «живым» Асеев понимает «всякое проявление современности, пусть даже неудачное, безвкусное, антиэстетичное», под «мертвым» – «обломки» культуры, каким поклоняется Муратов: «Я решительно должен спорить с Муратовым, за словами которого скрывается тысячелетнее рабское поклонение святыням веков, из приличия, ради видимости культуры, продолжающее обоготворять обломки» [Асеев 1928: 181, 185, 195]. Асеев также подчеркивает, что «спорить» с Муратовым легко, так как «его авторитет в нашем искусствоведении не велик и не подавляющ» [Там же: 195]. Автор «Разгримированной красавицы» намеренно использует «Образы Италии» Муратова в качестве демонст-

рации своего пренебрежительного отношения к культурным ценностям, так как «упоминать имя этого эмигранта в каком-либо положительном контексте было в те годы уже невозможно» [Примочкина 2003: 285].

В конце XX в. становится очевидным тот факт, что «Образы Италии» были и остаются «первой глубокой интерпретацией итальянского искусства» русским писателем и одним из самых известных в России произведений на итальянскую тему [Алленова, Аксененко 2008]. Современные исследователи называют «Образы Италии» Муратова «самой значительной его работой» [Ваганова 1993: 155], «лучшим введением к итальянской культуре», «необходимым спутником в путешествии на полуостров» [Деотто 2004: 455], «высшим литературным достижением», «великой творческой удачей» [Гращенко 2005: 290].

Эссе «На родине Джорджоне» помещено в разделе «Венецианский эпилог» в конце третьего тома «Образов Италии». Оно открывается упоминанием о «зубчатых», «увитых плющом» стенах старого замка на площади в Кастельфранко. Замок ассоциируется у Муратова с офортами венецианского художника Джованни Антонио Канала (1697-1768), прозванного Каналетто: «В Кастельфранко на обширной и пыльной площади, окаймляющей зубчатые, увитые плющом стены старого замка, вспоминаешь офорты Каналетто с изображениями маленьких городков венецианской villeggiatura – Доло и Местре, живущих летней и деревенской жизнью вокруг незамощенных пустырей» [Муратов 2005б: 403]. Таким образом, с первых слов на страницах очерка создается эстетизированный, но не мифологизированный образ венецианской провинции.

Муратов помещает Кастельфранко в контекст других городов северо-восточной Италии, обозначая его близость «не к аристократическим украшениям Виченцы, но к изобильным всякой живностью, богатым всякими дарами земли окрестностям Падуи». Критик противопоставляет явно *заглохшее ныне Кастельфранко процветающим рядом с ним Ноале и Кампосампьеро, подчеркивая «незамысловатый и будничные обиход полудеревенской жизни» теперешних обитателей городка, бывшего некогда родиной «таинственного и едва не мифического Zorzo, взволновавшего под именем Джорджоне (1478-1510) воображение целых столетий и грезящего донныне каждому артистическому темпераменту» [Муратов 2005б: 403].*

«Обширнейшая и пыльная площадь» Кастельфранко описывается в очерке как средоточие повседневной жизни городка, «место сельского торга», «...где прокладывают свои колеи почто-

вые кареты, привозящие и увозящие путешественников, где раскидывает палатки в день местного святого сельская ярмарка, где ночуют таборы цыган и фургоны комедиантов, где в свежести утра торгуют крестьяне овощами и птицей в то время, как откидываются с грохотом тяжелые двери лавок и подвалов, распространяя острый запах специй и аромат вина» [Муратов 2005б: 403]. Муратов передает хаотичный дух рыночной площади с помощью длинного ряда однородных придаточных предложений, усложненных инверсией и параллелизмом. В результате создается пестрая, шумная и терпкая атмосфера «торгового селения, хранилища и склада всего того, что произвели окружающие поля, сады, фермы, имения и виноградники».

В нарисованной Павлом Муратовым картине увиденного им на рубеже XIX-XX вв. Кастельфранко можно обнаружить сходство с описанием Ковент Гардена в эссе «Два отрочества» («The Two Boyhood», 1860) викторианского критика Джона Рескина². Перечислительный ряд Муратова отчасти напоминает Лондон Тернера, который Рескин в своем эссе противопоставлял Венеции Джорджоне: «... to the very close of life, Turner could endure ugliness which no one else, of the same sensibility, would have borne with for an instant. Dead brick walls, blank square windows, old clothes, market-womanly types of humanity – anything fishy and muddy, like Billingsgate or Hungerford Market, had great attraction for him...» / «...в непосредственной близости к жизни Тернер мог выносить уродство, какое никому еще, с такой чувствительностью, не приходилось терпеть. Мертвые кирпичные стены, бесцветные квадратные окна, старая одежда, торговки – все пропахшее рыбой и грязное, как Биллингсгейтский или Хангерфордский рынок, притягивало его...»³ [Ruskin 1985: 146]. Муратов ни разу не упоминает имени Рескина, но аллюзии на эссе английского критика в рассматриваемом произведении присутствуют. Уже название «На родине Джорджоне» (у Рескина – «Два отрочества») указывает на стремление обратиться к истокам творчества загадочного художника венецианской школы эпохи Возрождения.

Если Рескин, у которого Кастельфранко и Венеция сливаются в единый образ, обращает особое внимание на богатство архитектурного декора замка («каждый шпиц и башенка поблескивали и сверкали, покрытые золотом или украшенные яшмой» [Ruskin 1985: 144]), его мраморную облицовку и рельеф, то Муратов в заключительной части своего эссе отмечает, что «зубчатый» замок Кастельфранко отличается «простотою стен, сложенных из коричневого камня или покрытых белой штукатуркой» [Муратов 2005б:

409]. Муратов лично посещает Кастельфранко и создает такой же реальный, как Лондон Тернера, а не идеализированный, как у Рескина, образ городка сельской местности. Он пишет, что ничего не изменилось здесь с XV-XVI вв., когда жил художник Джорджоне – «дитя этого бедного и маленького Кастельфранко, такого же пыльного и солнечного теперь, как в те дни» [Муратов 2005б: 409].

В третьем абзаце эссе внимание автора и читателя переключается с описания Кастельфранко на алтарную картину «Мадонна Кастельфранко»⁴. Небольшой фрагмент, посвященный этой картине, строится на эффекте обманутого ожидания. Муратов подчеркивает значимость всего происходящего, его размышления даже проникают некоторым пафосом: «На алтаре нас ждет подлиннейшее произведение Джорджоне, единственное, в котором не решился усомниться ни один из историков и критиков, знакомое давно по бесчисленным фотографиям, запечатлевшим во всех деталях этот исключительно достоверный отправной пункт стольких исследований и книг, посвященных загадочному художнику» [Муратов 2005б: 403]. Однако русский критик тут же отмечает «некоторое» «неожиданное и не совсем легко объяснимое» разочарование, которое вызывает эта алтарная картина в наблюдательном зрителе, способном сохранить свободу суждения от «литературных галлюцинаций».

Муратов сам как будто полон сомнений по поводу собственного восприятия произведения Джорджоне («есть нечто в размерах этого алтарного образа», «нерешителен в основных своих пропорциях и, быть может, не в одном только этом», «есть что-то от новаторства», «и как бы упорствование провинциальной робости и тишины»). Он не может до конца определиться с выводами, отмечая лишь «невыгодное» отличие «Мадонны Кастельфранко» как от «больших торжественных венецианских алтарей», так и от «интимных и малых “Мадонн” школы Беллини». Упомянув нетрадиционно написанное окружение Мадонны, критик сетует на то, что пейзаж, составляющий важную часть сильно потемневшего Кастельфранковского алтаря, «сплошь переписан реставраторами» [Муратов 2005б: 403].

С «Мадонной Кастельфранко» (1504) соединяет Муратов следующую работу Джорджоне («Гроза», 1505-1507)⁵ по общности «впечатления каких-то первых шагов, которые приводят художника не совсем туда, куда влечет его успешнее *пробудиться*, но не успешнее *проясниться* воображение» (курсив наш – К.З., Н.Б.). Здесь и в дальнейшем *неясность* замысла и воплощения, неумение «различать отчетливо» и «слышать внятно» являются определяющими в муратов-

ской оценке творчества Джорджоне: «Загадочность сюжета “Грозы”, странность фигур ее, не имеющих между собой никакой связи, порождены скорее всего этим безвыходным раздумьем Джорджоне, остановившегося в нерешительности на рубеже двух эпох, заглядевшегося на разнообразные зрелища мира и прислушивающегося к смутным голосам своей души» [Муратов 2005б: 403-404]. С точки зрения критика, «Гроза» является отражением внутреннего мира художника, которым владеют «нерешительность», «безвыходное раздумье», «меланхолическая неудовлетворенность» человека, живущего на рубеже XV-XVI вв. Сам Муратов заканчивал третий том «Образов Италии» (1915-1916) в сложное для себя время: тревожная ситуация в стране, вынужденная военная служба в Севастополе, и все это в дополнении к его непростому характеру, склонному к меланхолии⁶.

В исследуемом очерке Муратов сознательно отказывается Джорджоне в целостном гармоничном мировосприятии и отмечает, что художником «владеют острые изолированные впечатления», «отдельно звучащие в природе ноты». В экфрасисе картины передается общее настроение и указываются несколько деталей: «“Гроза” его полна настороженности к самому себе и чуткости к содроганию листвы перед бурей, к металлическим оттенкам зелени и свету, скользящему по стенам домов, к потемневшему зеркалу вод и синеющей белизне одежд “цыганки”» [Муратов 2005б: 404]. По словам комментаторов, Муратов использует «условное обозначение данной фигуры, оставшейся и для него загадочной» [Там же: 447]. Критик превосходно передает цветовую гамму картины: «металлические оттенки зелени и света», «потемневшее зеркало вод», «синеющая белизна одежд».

Мотив зеркала, воды как зеркала присутствует и в другом произведении Муратова – в новелле «Венецианское зеркало» (1922). Здесь «отливающее чернью и серебром стекло», окаймленное «причудливо изогнутой золоченой рамкой», как осколок магического мира на стене деревянной комнаты, связывает в памяти героя сверкающую белизну фарфоровой «севрской пастушки», отраженной на полированном дереве столика, гладкую темную поверхность глухих северных (русских) озер и пространство венецианской лагуны: «Небо и воды его [города] отражали огромно тот лик отчаяния и лик страсти, который увидел я в отливающем чернью и серебром венецианском стекле...» [Муратов 1997: 480]. В эссе о Джорджоне Муратов описывает «Грозу» так, как будто вместо пейзажа с изображенными на нем фигурами представлен автопортрет художника («...полна настороженности

к самому себе и чуткости...»). Он акцентирует внимание на том, что пейзаж Джорджоне перестает быть обрамлением для разыгрывающихся на его фоне сцен (сюжет как таковой вообще отсутствует).

Творчество венецианцев в истории европейской живописи предвосхищает выделение пейзажа как самостоятельного жанра. Русский литератор и критик П.П.Перцов (1868–1947) в книге «Венеция» (1905) объясняет, почему родиной пейзажа принято считать Венецию, «в каких исключительно художественных условиях находится этот город и какими чудными световыми эффектами балует глаз его влажная атмосфера» [Перцов 2007: 225]. А.Ф.Лосев писал, что уже Джорджоне и Тициан выступили как великие пейзажисты: у них пейзаж находился в «глубоком гармоническом сочетании с изображенными на его фоне человеческими фигурами» [Лосев 1998: 553]. Однако Муратов не обнаруживает у Джорджоне этой гармонии. По мнению критика, в его картинах «безмолвствуют прислушивающиеся и настороженные фигуры, но полон шумом листвы, шепотом ветра и говором струй пейзаж» [Муратов 2005б: 404].

Половина эссе Муратова посвящена рассмотрению подходов различных искусствоведов и критиков к творчеству Джорджоне. В частности, почти две страницы из пяти уделяются проблеме атрибуции полотен художника, возникшей уже во времена Вазари. Русский критик последовательно анализирует работы наиболее крупных исследователей творчества Джорджоне: Карло Ридольфи (XVII век), Кроу и Кавальказелле (XIX век), а также Джованни Морелли и Бернарда Бернсона, Карла Юсти и Герберта Кука, и, наконец, Лионелло Вентури. Он приходит к заключению, что ученые или значительно преувеличивают число произведений, созданных художником («панджорджонизм»), или придерживаются точки зрения «крайнего пуризма». Например, Ридольфи «сплетает вокруг художника из Кастельфранко легенду, составившую основу всех тех определений, благодаря которым почти каждое итальянское или чужеземное собрание украсилось дощечкой с именем Джорджоне. Ридольфи называет более тридцати пяти вещей Джорджоне; каталоги галерей прошлого столетия в общем итоге, вероятно, перевалили бы за сотню» [Муратов 2005б: 404]. Вентури, напротив, считает, что кисти Джорджоне принадлежат всего семь произведений: «Мадонна» из Кастельфранко, «Христос» из церкви Сан Рокко, «Гроза» из галереи венецианской Академии, дрезденская «Венера», венские «Три философа», эрмитажная «Юдифь» и берлинский портрет, так как первые пять картин «подтверждаются документальными

доказательствами, вторые же две стилистическими сопоставлениями, имеющими в своей основе критерий качества» [Муратов 2005б: 406]. Более склонный к «панджорджонизму» Муратов не оспаривает точку зрения «крайнего пуризма», утверждая, что и пяти картин достаточно для того, чтобы понять «сущность искусства Джорджоне»⁷. При этом он оказывается единственным из всех известных нам искусствоведов и критиков, кто отказывает Джорджоне в «высоте качества» и «мастерстве гения».

С одной стороны, в своем определении «сущности искусства Джорджоне» и джорджонизма Муратов полностью опирается на мнение английского писателя, критика, историка и теоретика искусства Уолтера Пейтера (1839-1894)⁸, который отталкивался от «новой художественной критики в лице Кроу и Кавальказелле» и критиковал ее «крайний пуризм» за то, что он отнимает у человечества часть культурного достояния⁹. Русский критик обильно цитирует в собственном переводе¹⁰ эссе Пейтера «Школа Джорджоне» («The school of Giorgione», 1877): «For the aesthetic philosopher, therefore, over and above the real Giorgione and his authentic extant works, there remains the *Giorgionesque* also – an influence, a spirit or type in art, active in men so different as those to whom many of his supposed works are really assignable. A veritable school, in fact, grew together out of all those fascinating works rightly or wrongly attributed to him; out of many copies from, or variations on him, by unknown or uncertain workmen, whose drawings and designs were, for various reasons, prized as his; out of the immediate impression he made upon his contemporaries, and with which he continued in men's minds; out of many traditions of subject and treatment, which really descend from him to our own time, and by retracing which we fill out the original image» [Pater 1998: 94] // «Для эстетической философии, помимо подлинного Джорджоне и подлинных его работ, существует “джорджонизм” – дух или тип искусства, сила влияния, действующая в различных людях, которым могут быть в действительности приписаны предполагаемые его произведения, и образующая настоящую школу, слагающуюся из этих вещей, справедливо или ошибочно носящих его имя, из многих копий с него или подражаний ему, исполненных неизвестными или неустановленными художниками, из непосредственного впечатления, которое он произвел на современников и которое осталось жить после него в их воображении, из многих традиций темы или трактовки, которые восходят к его творчеству и позволяют нам угадывать его самого» [Муратов 2005б: 406]. Муратов объединяет и без того длинные предложения Пейтера в одно, игнори-

руя точку с запятой, которая трижды используется в оригинале для разделения смысловых частей. Чтобы передать цепь бесконечных уточнений и ассоциаций, русский писатель перенимает у английских эссеистов импрессионистический стиль, усложненный рядами придаточных предложений с причастными оборотами и вводными конструкциями.

С другой стороны, Муратов, в противоположность Пейтеру, подвергает сомнению как *мастерство*, так и *новаторство* Джорджоне, не отделяя его «загадку» от «гениальных раздумий и созерцаний старого Беллини»: «Уже Беллини предчувствовал ту *настороженность* и *созерцательность*, которой, казалось, проникнуто искусство Джорджоне. Иные его поздние вещи так же *безымянны* и *бесцельны*, как те, которыми Zorzo и его последователи спешили удовлетворить вспыхнувшую жажду своих современников» (курсив наш – К.З., Н.Б.) [Муратов 2005б: 408]. Муратов видит в творчестве Джорджоне только *общее* для Венеции рубежа XV-XVI вв. «стремление к свободному душевному опыту», желание «прислушаться к голосам человеческой души и к эху, звучащему в окружающем мире». Всего лишь *стремление* и *желание*.

Русский критик справедливо замечает, что именно Уолтер Пейтер впервые указал на *музыкальность*, «проникающую во всем и повсюду искусство Джорджоне», и вновь цитирует в собственном переводе эссе английского критика «Школа Джорджоне»: «In these then, the favourite incidents of Giorgione's school, music or the musical intervals in our existence, life itself is conceived as a sort of listening – listening to music, to the reading of Bandello's novels, to the sound of water, to time as it flies» [Pater 1998: 96] // «В излюбленных эпизодах школы Джорджоне, в этих отданных музыке или подобных музыке мгновениях нашего существования сама жизнь становится каким-то постоянным прислушиванием – прислушиванием к музыке, к чтению новелл Банделло, к звуку воды, к полету времени» [Муратов 2005б: 409]. Муратов соглашается, что «музыкальность – это, пожалуй, главная составляющая искусства Джорджоне», но, в отличие от Пейтера, оценивает ее как *недостаток*: «Безымянный в своих сюжетах джорджонизм, немой, если ждать от него человеческой речи, умел говорить лишь голосом свирели и жалобой задетой струны» [Там же].

Противоречия оценкам не только Пейтера, но практически всех искусствоведов прошлого и настоящего, Муратов обвиняет произведения Джорджоне в *отсутствии движения*: «Античные мифы, библейские предания, литературные эпизоды, жанровые сцены в равной мере здесь

лишь служат предлогом к размещению бездействующих и остановившихся в какой-то вечной задумчивости фигур среди преисполненных нежностью пейзажей. Навек закрыты глаза, сжаты губы и закинута за голову рука спящей Венеры в то время, как воздвигает на ее горизонте свой хрустальный замок голубеющая гора. Навек остановилась в своем движении обнаженная женщина луврского «Концерта», и не оставят ее легко касающиеся пальцы краев каменного колдца, и не наполнится водой ее стеклянный кувшин точно так же, как не перестанет никогда звучать струна, задетая рукой музыканта, и не заговорит свирель, которую медлит поднести к губам его подруга, прислушивающаяся к вечернему шуму пронизанных золотом рощ» [Муратов 2005б: 408].

Последнее предложение является фактически парафразом экфрасиса этой картины в эссе Оскара Уайльда «Критик как художник» («The critic as artist», 1890): «On that little hill by the city of Florence, where the lovers of Giorgione are lying, it is always the solstice of noon, of noon made so languorous by summer suns that hardly can the slim naked girl dip into the marble tank the round bubble of clear glass, and the long fingers of the lute-player rest idly upon the chords» [Wilde 1977: 1025-1026] / «А для любовников Джорджоне, лежащих на невысоком холме вблизи города Флоренции, вечным останется жгучее солнце полудня и то оцепенение пылающего лета, когда грациозная обнаженная девушка едва соберется с силами, чтобы поднести к мраморной чаше свой закругленный сосуд чистейшего стекла, и длинные пальцы музыканта так и будут неподвижно покоиться на лютне» [Уайльд 1993: 283]. Оба критика акцентируют внимание на вечности и постоянстве (always), неподвижности и пассивности (rest idly), но Уайльд, в отличие от Муратова, распространяет эту характеристику на все произведения визуальных искусств, противопоставляя им поэзию: «Those who live in marble or on painted panel, know of life but a single exquisite instant, eternal indeed in its beauty, but limited to one note of passion or one mood of calm» [Wilde 1977: 1025] / «Живущим в мраморе или на фреске дано испытать из всей жизни лишь один высокий миг, и в своей красоте он вечен, но все же сказалося в нем всего одно-единственное переживание или единственный раз постигнутое чувство покоя» [Уайльд 1993: 283]. Читателю, разочарованному стилем критиков, может показаться, что и Уайльд, и Муратов следуют непосредственно за Пейтером.

Однако профессор истории искусства Колумбийского университета, специалист в области изучения итальянского Возрождения, в частно-

сти венецианской школы, Дэвид Роузен цитирует из эссе Пейтера положения, противоположные точке зрения Муратова: «Моменты создания музыки или ее восприятия, будь то песня или ее аккомпанемент, становятся сами по себе важным сюжетом <...> Музыка звучит на берегу водоема <...>, смешиваясь со звоном погружаемого в колодец кувшина, с плеском воды или шумом толпы. Музыканты настраивают инструменты, окружающие внимательно прислушиваются, улавливая малейшую музыкальную паузу, малейшее колебание воздуха, и словно мысленно прикладывают к устам флейту. Их слух, их пальцы жаждут мелодичных звуков; в сумерках музыкант легко касается струн» [Роузен 2005: 23]. Американский искусствовед полагает, что Пейтер здесь, несомненно, имеет в виду «Сельский концерт» Джорджоне, не вступая в спор об атрибуции самой картины (Муратов называет эту работу луврским «Концертом», отделяя от приписываемого сейчас Тициану флорентийского «Концерта» из палатцо Питти, который тоже рассматривал Пейтер в своем эссе). Сравнивая обнаженную женщину на картине Джорджоне с аналогичной фигурой на полотне Тициана «Любовь земная и любовь небесная», Роузен утверждает, что «у Джорджоне фигура более динамична и напряженна. Она словно заряжает энергией окружающее ее пространство» [Там же: 26]. Таким образом, подчеркивается *динамика и энергия*, едва ли совместимые с *бездействием и расслабленностью* в интерпретации Муратова.

Перечисляя вслед за Лионелло Вентури «околдованных манией *джорджонизма*», но поразному его воспринявших художников (Тициана, Пальму, Себастьяно дель Пьомбо, Порденоне, Доссо Досси, Романино, Торбидо, Морта да Фельтре, Савольдо, Катену, Кариани, Личинио и Андреа Скьявоне, а также Бонифацио из Вероны, Буонконсильо из Виченцы, Джироламо из Треви-зо и Лоренцо Лотто), Муратов явно отдает предпочтение *гениальному post-giorgionesco* Корреджо с его «романтикой дня и ночи и одухотворением пейзажа»: «Очеловеченные и живущие пейзажи метаморфоз Корреджо были единственным, быть может, явлением античного мирозерцания в живописи Возрождения. Если целью Ренессанса было воскрешение древнего антропоморфизма, то в лице Корреджо здесь улыбнулась ему на миг удача. На мгновение миф оказался возможен, и второе такое мгновение во всей истории европейской живописи нам являет лишь в некоторых своих картинах Пуссен» [Муратов 2005б: 408]. Напротив, сознание Джорджоне, лишенного «этой удачи, этого высшего, чем человеческое, счастья», по утверждению Муратова, «не вмещало той вечной *метаморфо-*

зы, той вечной текучести замкнутого в круг мира, где человеческое и природное непрестанно вливаются друг в друга и переливаются между собою, творя в единстве бесконечное многообразие», потому что всем его замыслам присуща «магия бездейственного мгновения, длящегося вечно и разъединенного от всех других мгновений»: «Нет ничего более далекого от непрестанной текучести, от действительности метаморфозы, чем его искусство» [Там же: 408-409].

Отказывая Джорджоне в античном мирозерцании, Муратов связывает его творчество с мировидением переходной эпохи рубежа XV-XVI вв., которое, минуя Ренессанс, нашло отражение в венецианском барокко: «Древняя явь сменяется здесь лишь видением мира, преломленным в призме или отраженным в зеркале сна. Эпическое спокойствие исчезает, уступая место лирическим колебаниям и неудовлетворенностям. Мир “не дает покоя” Джорджоне и тем его современникам, которые спешили собирать его картины ради какой-то сладостной печали, излучаемой ими, и которые теперь глядят на нас с такой затаенной страстностью и меланхоличностью разочарований с портретов джорджонесков» [Муратов 2005б: 409]. Именно такой портрет увидел лирический герой упоминаемой выше новеллы Муратова в венецианском зеркале.

Не отразил ли этот портрет и русский символизм рубежа XIX-XX вв., к которому принадлежал и сам Муратов? По оценке Н.Н.Берберовой, «он был по-своему символист, с его культом вечной женственности, и вместе с тем – ни на кого не похожий среди современников. Символизм свой он носил как атмосферу, как ауру, в которой легко дышалось и ему, и другим около него. Это был не туманный, но прозрачный символизм, не декадентский, а вечный» [Берберова 1999: 202]. В восприятии Джорджоне проявился этот особый символизм Муратова, близкий неоклассицизму с его культом античной ясности.

Русский критик называет Джорджоне «одной из величайших необычайностей искусства» [Муратов 2005б: 403], но выше его ставит «настоящих» художников Ренессанса – Тициана и Пальму, Корреджо и Пуссена. Сравнивая искусство Джорджоне с творчеством его современников Боттичелли и Леонардо да Винчи, Муратов акцентирует внимание на том, что художник мечтал о слиянии с миром, но остался во власти «той двойственности, которая так болезненна в искусстве Боттичелли и так тревожна в творчестве Леонардо». При этом «венецианец Zorzo был бедным *illettrй* [неучем] в сравнении с литературно-утонченным Боттичелли, и ему недоступны были те интеллектуальные восхождения,

которые совершил Леонардо». Поэтому его искусство оказалось свободным от «визионирующей книжности одного великого флорентийца и демонической пытливости другого»: «Оно не выражало ритмикой линий какие-то поэмы, не написанные словами, и не скрывало в глубине *chiagoscuro* [светотени] философических принципов» [Муратов 2005б: 409]. В то время как Пейтер восхищался отсутствием у Джорджоне *литературности*, Муратов обвиняет его за это в «бессмысленности» и «бездейственности». Предпочтение, оказываемое флорентийцам, как и критерий литературности, приближает Муратова к неоклассицизму, уточняя при этом некоторые бесспорные характеристики европейского и русского символизма¹¹.

В самом начале своего эссе о Джорджоне Муратов стремится передать свежее впечатление от Кастельфранко, дает возможность увидеть изображаемое событие глазами очевидца, то есть создает у читателя «эффект присутствия», активно употребляя глаголы действия в настоящем времени: «Мы спрашиваем у них дорогу к Дуомо и спешим, благоговей заранее, переступить его порог» [Муратов 2005б: 403]. В основной части очерка он анализирует творчество Джорджоне, соглашаясь и полемизируя с искусствоведами и критиками и тем самым наращивая интеллектуальный слой образности. В заключении он «возвращается» в Кастельфранко через пейзажи «художников столицы камней и вод», каждый из которых явился в лагунный город с видением своей родины и обнаружил удивительное «тяготение к садам и рощам своей *terra ferma*, к скалам и ручьям ее альпийских предгорий, к синеющим кристаллическим вершинам ее далей»: «Тициан, вспоминая мощно круглящиеся леса Кадоре и остроконечные кампаниле, поднимающиеся из влажной синевы к облакам, пылающим огнями заката; Пальма, грезивший свежими долинами своего *bergamasco* и воздушными цепями гор, которые строят в небе свой голубой чертог для Иакова и Рахили, повстречавшихся на земле среди стад» [Муратов 2005б: 408]. На этом фоне близких Рескину и Патеру описаний венецианских пейзажей уже цитируемое нами в начале статьи описание «бедного», «маленького» и «пыльного» Кастельфранко, хотя и не лишено определенной романтики, обнаруживает явную тенденцию к снижению, которая в конце предложения неожиданно нарушается «ослепительным куполом неба над венецианской равниной и тонкими, истаивающими в свете дня очертаниями далеких вершин, замыкающих ее горизонт». В этом противопоставлении обыденности городка и величия природы опять подчеркивается дисгармония человека и мира в муратовской интер-

претации творчества Джорджоне. Не отрицая роли художника и его родины в истории пейзажа, Муратов завершает создаваемый им образ *видением* Тревизанских Альп, которое в последний раз *мелькнуло* и *скрылось* «над изгородью фермы, над зеленью садов или в конце бесконечной белой дороги».

Если Джон Рескин видел в творчестве Джорджоне совершенную победу добра над злом, прозрачную ясность и безмятежное спокойствие («*serenity*»), а Уолтер Пейтер отмечал бесспорное новаторство уроженца Кастельфранко в создании жанра «живописной идиллии или поэмы» («*painted idylls*» или «*painted poems*»), музыкальность которого определила гармонию человека и природы, то Павел Муратов явно отдает предпочтение гениальным прозрениям Беллини и Корреджо и интерпретирует музыкальность Джорджоне как меланхолическую бездейственность и бессмысленность, отсутствие ясности, немоту и дисгармонию, обусловленные «нерешительной и первоначальной живописностью». Развивая вслед за английскими писателями синтетический жанр эссе, он соединяет в своем небольшом очерке элементы путевого дневника, критического обзора и эстетической миниатюры, импрессионистическую фрагментарность, просветительскую полемичность и несомненную оригинальность концепции.

¹ См. нашу статью «“Образы Италии” П.П.Муратова и “Очерки современной Италии” М.А. Осоргина: опыт сопоставительного анализа» [Загороднева 2006: 22-25].

² Подробнее об этом эссе Рескина см. нашу статью «Образ Джорджоне в очерках Джорджо Вазари и Джона Рескина» [Загороднева, Бочкарева 2008: 16-22].

³ И.В.Мокин предлагает другой перевод этого фрагмента: «Вот отчего он до последних дней мог вынести уродство, какого и мгновения не выдержал бы любой иной столь же чуткий человек. Глухие кирпичные стены, подслеповатые квадратные окна, заношенное до дыр тряпье, человеческие типы, словно списанные с рыночных торгов, – его влекло отталкивающее, нечистое, будь то Биллингсгейт или Хангерфорд-макет...» [Рескин 2009: 247]. Публикация отдельных фрагментов книги Дж.Рескина «Современные художники» в журнале «Иностранная литература» посвящена выставке произведений Тернера в Москве.

⁴ Подробнее об образе Мадонны у Муратова см. нашу статью «Образ Мадонны в художественной критике П.П.Муратова (на материале книги “Образы Италии”» [Загороднева 2005: 157-161].

⁵ «Гроза» считается самым загадочным полотном Джорджоне, дошедшим до нас. Свое название картина получила впоследствии, так как сам художник оставил ее безымянной. Российские исследователи творчества венецианского художника И.Смирнова и Н.Белоусова дают практически одинаковое описание полотна. Они отмечают, что на фоне пейзажа изображена женщина с ребенком, с краю стоит молодой человек. Тихо струит свои воды река, которая широко разлилась на заднем плане, а на переднем – превратилась в маленький ручеек, почти черная вода которого отражает обрывистый берег: «Течение реки уводит наш взгляд вглубь картины, где за стройными деревьями и простым деревянным мостом возникают домики, белеющие на фоне свинцово-синей тучи» [Смирнова 1962: 20]. Обе исследовательницы придерживаются мнения, что идиллия сочетается с неуловимым настроением взволнованности и тревоги.

⁶ О меланхолическом складе характера Муратова упоминают в мемуарных очерках многие его современники [Зайцев 1965: 97; Берберова 1999: 202].

⁷ Российские исследователи творчества художника также обращаются к проблеме атрибуции его картин: «Джорджоне то приписывали такое множество вещей, на создание которых не хватило бы четырнадцати-пятнадцати лет творческой жизни, то лишали его того немногочисленного, что дошло до нас и, безусловно, принадлежит его кисти. Достаточно назвать хотя бы две крайние цифры, которыми еще недавно выражалось число приписываемых ему произведений: 61 и 4» [Гурвич 1954: 317]. В.Лазарев пишет о 15-20 картинах, принадлежащих кисти венецианского художника [Лазарев 1972: 360], И.Смирнова отмечает, что «до наших дней дошло всего лишь около 20 картин» [Смирнова 1962: 3].

⁸ По справедливому утверждению исследователей, Пейтер становится для Муратова «любимым английским автором» [Гращенков 2005а: 291]. Русский писатель переводит его «Воображаемые портреты» (М., 1908; 2-е изд. – М., 1916) и пишет большие вступительные статьи к ним. По другому свидетельству, «в рассказах Павла Муратова, как и в “Образах Италии”, заметно влияние “Воображаемых портретов” английского декадента Уолтера Патера и “Воображаемых жизней” французского писателя Марселя Швоба» [Рици 1995: 58]. Во вступительных статьях к «Воображаемым портретам» Муратов неоднократно подчеркивал замкнутый характер Пейтера: «был очень одинок в жизни» [Муратов 1908: 3], «жил уединенно, очень много работал» [Муратов 1916: vii]. В мемуарном очерке о самом Муратове Б.Зайцев не раз отмечал стремление

критика к “отшельнической жизни”: «Нельзя сказать, чтоб и раньше он обращен был душой к людям – нет, скорее к своим интеллектуальным увлечениям... книги, литература, одинокое творчество – в этом он и преуспевал» [Зайцев 1965: 97-98]. По иронии судьбы оба писателя скончались от сердечного приступа: Пейтер – прожив 55 лет, а Муратов – 69.

⁹ См. об этом нашу статью «Эссе “Школа Джорджоне” в контексте эстетической критики Уолтера Пейтера» [Бочкарева, Загороднева 2009: 70-83].

¹⁰ Муратов профессионально занимался художественным переводом с английского, французского и итальянского языков. Это был один из главных источников его заработка с 1911 по 1917 гг. во время сотрудничества с издательством К.Ф.Некрасова, которое стремилось стать “эстетическим” и просветительским» [Ваганова 1993: 162]. Муратов пользуется авторитетом у издателя и переводит только то, что выбирает сам (новеллы итальянского Возрождения, «Воображаемые портреты» Пейтера и др.): «Муратов-переводчик весьма избирателен – он обращается лишь к тем произведениям, которые близки ему по духу» [Себежко 2002: 243]. Переводческая деятельность накладывала определенный отпечаток на критическое творчество Муратова, расширяя тематику и подход к явлениям культуры. Параллельно с переводами критик продолжает свое путешествие по Италии и в письме к Некрасову от 22 июня 1914 г. он пишет: «Чувствую себя в Италии “по-домашнему”. Так мило и просто все после парижской лихорадки. Надо будет малость отдохнуть и подумать насчет “Образов Италии” 3-го тома» [Муратов 1993: 243].

¹¹ Интересно в этой связи сопоставить категории музыкальности и меланхоличности в интерпретации классического наследия П.Муратовым и И.Анненским [Бочкарева 2009].

Список литературы

Аленова Е., Аксененко М. и др. Павел Муратов – человек *серебряного века*. Пресс-релиз выставки, организованной с 4 марта по 20 апреля 2008 г. в ГМИИ им.А.С.Пушкина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.museum.ru/gmii/news.htm> – Данные соответствуют 21.07.2009.

Асеев Н.Н. Разгримированная красавица. М.: Федерация, 1928. 226с.

Белоусова Н.А. Джорджоне. Очерки о творчестве. М.: Изобраз. искусство, 1982. 207с.

Берберова Н.Н. Курсив мой: Автобиография / вступ.ст. Е.В.Витковского; коммент. В.П.Кочетова, Г.И.Мосешвили. М.: Согласие, 1996. 734с.

Блок А.А. Дневник / вступ.ст. и прим. А.Л.Гришунина. М.: Сов. Россия, 1989. 512с.

Бочкарева Н.С. «Проблема-каприз»: Гамлет через призму Верлена в критике Иннокентия Анненского // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Выпуск 3. Пермь, 2009. С.71-75.

Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. Эссе «Школа Джорджоне» в контексте эстетической критики Уолтера Пейтера // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Вып. 2. Пермь, 2009. С.70-83.

Ваганова И.В. Из истории сотрудничества П.П.Муратова с издательством К.Ф.Некрасова // Лица: биографический альманах. Т.3. М.; Спб.: Феникс: Atheneum, 1993. С.155-166.

Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / пер. с итал. и комм. Ю.Верховского, А.Габричевского, Б.Грифцова и др. М.: Изобраз. искусство, 1995. 480с.

Горький А.М. Переписка с А.С. Гуровичем // Горький и советская печать. Архив А.М. Горького. Том X, книга II. М.: Наука, 1965. С.216-224.

Гращенко В.Н. П.П.Муратов и его «Образы Италии» // Муратов П.П. Образы Италии. Том I. М.: Галарт, 2005. С. 290-314.

Гурвич Н.А. К вопросу о творчестве Джорджоне // Ежегодник института истории искусств / под ред. И.Э.Грабаря. М.: Академия наук СССР, 1954. С. 316-344.

Добужинский М.В. Воспоминания / отв. ред. Г.Ю.Стернин. М: Наука, 1987. 477с.

Деотто П. «Образы Италии» Муратова: постижение своего в чужом // Literackie jako dzieło literackie / pod red. А.Мажмиекутов. Wydgoszcz, 2004. С.455-461.

Загороднева К.В. Образ Мадонны в художественной критике П.П.Муратова (на материале книги «Образы Италии») // Библия и национальная культура: межвуз.сб.науч.ст.Перм.ун-т / отв. ред. Н.С.Бочкарева. Пермь, 2005. С.157-161.

Загороднева К.В. «Образы Италии» П.П.Муратова и «Очерки современной Италии» М.А.Осоргина: опыт сопоставительного анализа // «Ей, возлюбленной книге, – похвальное слово!»: материалы науч.-практ. конф. памяти М.А.Осоргина. Пермь, 2006. С.22-25.

Загороднева К.В., Бочкарева Н.С. Образ Джорджоне в очерках Джорджо Вазари и Джона Рескина // Вестник Пермского университета. Серия Иностранные языки и литература. Выпуск 5 (21). Пермь, 2008. С.16-22.

Зайцев Б.К. П.П.Муратов // Зайцев Б.К. Далекое. Вашингтон: Inter-Language literary Associates, 1965. С.89-99.

Лазарев В.Н. Джорджоне // В.Н.Лазарев. Старые итальянские мастера. М.: Искусство, 1972. С. 355-403.

Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М.: Мысль, 1998. 750с.

Муратов П.П. Венецианское зеркало // Муратов П.П. Эгерия: Роман и новеллы. М.: ТЕРРА, 1997. С.473-481.

Муратов П.П. Образы Италии. Том I / ред., коммент. и послесл. В.Н.Гращенко. М.: Галарт, 2005а. 328с.

Муратов П.П. Образы Италии. Том II и III / ред. и коммент. В.Н.Гращенко. М.: Галарт, 2005б. 464с.

Муратов П.П. Письма П.П.Муратова к издателю К.Ф.Некрасову // Лица: биографический альманах. 3. М.; Спб.: Феникс: Atheneum, 1993. С.166-265.

Муратов П.П. Уолтер Патер // Патер У. Воображаемые портреты. Ребенок в доме / пер. с англ. и вст.ст. П.Муратова. М.: Издание В.М.Саблина, 1908. С.1-13.

Муратов П.П. Уолтер Патер // Патер У. Воображаемые портреты / пер. с англ. и вст.ст. П.Муратова; изд. 2-е исп. и значит. доп. М.: Изд-во К.Ф.Некрасова, 1916. С.7-21.

Осоргин М.А. Очерки современной Италии. М.: Кушнерев и К.,1913. 260с.

Перцов П.П. Венеция. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2007. 285с.

Примочкина Н.Н. М.Горький и Павел Муратов: история литературных отношений // НЛЮ. 2003. № 61. С.273-287.

Рескин Дж. Современные художники: Фрагменты книги / вст. и пер. с англ. И.Мокина // Иностранная литература, 2009, №1. С.247-251.

Рицци Д. Павел Муратов // Новая Юность. 1995. № 1-2. С.58.

Рицци Д. Художественная проза П.П.Муратова // Славяноведение. 1995. № 4. С.45-50.

Роузенд Д. Тициан / пер. с фр. Е.Гречаной. М.: Астрель: АСТ, 2005. 176 с.

Себежко Е.С. Муратов: образ Италии // Себежко Е.С. Друг друга отражают зеркала...: Уильям Бекфорд и его след в русской литературе. М., Калуга: Полиграф-Информ, 2002. С. 120-142.

Себежко Е.С. «Прельщенные Италией». Дух мира – душа града в итальянских очерках Зайцева и Муратова // Продолжение. № 1. Литературный альманах. Калуга, 2002. С. 226-243.

Смирнова И. Джорджоне да Кастельфранко // Джорджоне да Кастельфранко. М.: Изобраз. искусство, 1962. С 3-12.

Толмачев В.М. Муратов П.П. «Образы Италии» // Литературная энциклопедия Русского зарубежья. Книги. М.: РОССПЭН, 2002. Т. 3. С.379-380

Уайльд О. Критик как художник / пер. с англ. А.Зверева // Уайльд О. Избранные произведения. В 2 т. М., 1993. Т.2. С. 263-322.

Щемелева Л.М. Муратов Павел Павлович // Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь / под ред. П.А.Николаева. М.: Большая российская энциклопедия, 1999. Т. 4. С.171-175.

Юшкова Н.А. Античность в новелле П.П.Муратова «Венецианское зеркало» // Лин-

гвистические и эстетические аспекты анализа текста и речи. Соликамск, 2004. Т.1. С.135-139.

Pater W. The school of Giorgione // Pater W. The Renaissance. Studies in Art and Poetry / ed., intr., notes A.Phillips. Oxford: University Press, 1998. P.83-98.

Ruskin J. The two boyhoods // Ruskin J. Unto This Last and other writings / ed., intr., comm. C.Wilmer. L., N.Y.: Penguin books, 1985. P.144-153.

Wilde O. The critic as artist // Complete works of O.Wilde / ed., intr. V.Holland. L., Glasgow: Collins, 1977. P.1009-1059.

ESSAY IN GIORGIONE'S HOMELAND IN THE CONTEXT OF P.P.MURATOV'S ART CRITICISM

Nina S. Bochkareva

Professor of World Literature and Culture Department
Perm State University

Cristina V. Zagorodneva

Post-Graduate Student of World Literature and Culture Department
Perm State University

The authors give a detailed analysis of esthetic principles and poetics in the essay *In Giorgione's Homeland* from *The Images of Italy* by Paul Muratov, a 20th century Russian writer. Attention is paid to the genre of this work, its style and composition. The Russian critic's essay is observed in the dialogue with English literature of the 19th century (D.G.Rossetti, G.Ruskin, W.Pater, O.Wilde). The emphasis is made on the artistic and critical interpretation of Giorgione's art in the context of Renaissance painting and artistic culture at the turn of the 19th and 20th centuries.

Key words: essay; interpretation; ekphrasis; art criticism; Muratov; Pater; Ruskin; Giorgione.