

Е л е н а К о с т ю к о в и ч

## ФЛОРЕНЦИЯ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ XIX И XX ВЕКОВ

*RINASCIMENTO E ANTIRINASCIMENTO. FIRENZE NELLA CULTURA RUSSA FRA OTTO E NOVECENTO / A cura di Lucia Tonini. — Firenze: Leo S. Olschki, 2012. — 234 p. — (Gabinetto scientifico letterario G.P. Vieusseux, Studi 22).*

Книга «Возрождение и Антивозрождение. Флоренция в русской культуре XIX и XX веков» напечатана на изумительной бумаге и заключена в изящную обложку, рамка переплета воспроизводит виньетку М. Добужинского на увраже «Микеланджело Буонарроти» (1913) издательства «Грядущий день» под редакцией Акима Волынского. Это оформление значимо. Внешним видом книги передан смысл той организационной и интеллектуальной работы, которая дала жизнь сборнику. Красота — здесь не одно из качеств исследуемого материала, а главный предмет интеллектуального конфликта.

Сборник выпущен по материалам научной конференции «Возрождение и Антивозрождение», организованной Лючией Тонини в научном центре и библиотеке «Кабинет Вьессё», который находится в одном из самых великолепных дворцов Флоренции — Палаццо Строцци, чей рустованный цоколь стал архитектурным каноном для зданий европейского классицизма. С тех пор как в 1819 г. Джован Пьетро Вьессё, путешественник-коммивояжер, полюбивший Россию, решил разместить здесь, среди прочих сокровищ знания, коллекцию русских книг, журналов и газет, — сюда, в «Романтический центр», приходили все русские знаменитости, бывавшие во Флоренции, вплоть до Достоевского в пору работы над «Идиотом». Нет более подходящего обрамления для дискуссии о взаимосвязях Запада и России, превратившейся в прение «культы красоты» с «культом благолепия».

Именно на это противопоставление опирается контрастность вынесенных в заглавие «Возрождения» и «Антивозрождения».

Термин «Антивозрождение» в данном случае употреблен не в том значении, которое придавали ему теоретики искусства Генрих Вельфлин и — особенно последователь Вельфлина Эудженио Баттисти (именно он авторизовал этот термин в своем известном труде «Antirinascimento», 1962). Вельфлин и Баттисти под Антивозрождением подразумевали явление, которое Арнольд Хаузер называл «маньеризмом», то есть упадочничество искусства в первой половине XVI в. как результат политических раздоров и морального кризиса, проявившегося в то время в Европе, и особенно при дворах Апеннинского полуострова.

Следуя иной терминологической логике, авторы рецензируемого сборника воспринимают «Антивозрождение» как характерное для многих русских писателей и ценителей искусства, особенно на рубеже XIX и XX вв., настороженное отношение к итальянской культуре, якобы предпочитающей идеал красоты идеалу морали. Во многих докладах конференции именно аспект «антивозрождения» как негативной дефиниции рассматривается подчеркнуто подробно, и, надо сказать, в результате предлагаются любопытные наблюдения и результаты.

Интересно, что недовольство Италией у русских наблюдателей было разноплановым. У некоторых — это отвращение к нежелательной модернизации, знаки которой постоянно обнаруживались путешественниками. Именно по этой причине Блок посылал свои экстремистские проклятия: «Умри, Флоренция, Иуда!» Стендаль пережил во Флоренции приступ болезни от чрезмерного восторга перед искусством («синдром Стендаля»); для Блока встреча с Италией тоже вылилась в недуг: «Я в эту ночь, больной и юный, простерт у львиного столба»; «Томился я один... весь день в пыли твоих кашин»; перед Сиенским собором поэт «страшится смерти скорой», и слова «кладбище», «труп» и «гроб» постоянно повто-

ряются в его итальянском цикле. Но Блок болел не от восторга, а от несовместимости заранее заготовленных представлений об Италии — с открывшейся ему реальностью. Болезнь Блока — это черная тоска (меланхолия), которой заразила его Италия («В черное небо Италии / Черной душою гляжусь»). Апофеоз этого неблагополучия — поэтическое отсекование головы автора («Таясь, проходит Саломея / С моей кровавой головой») в мире, залитом той же черной желчью («Лишь голова на черном блюде / Глядит с тоской в окрестный мрак»). Блоковские страсти спародированы у Василия Комаровского («И ты предстала мне, Флоренция, / Как многогрешная вдова, / Сжимающая индульгенцию, / Закутанная в кружева»). Русских путешественников раздражали проявления сиюминутности и суетности (автомобили, велосипеды, «всевропейская желтая пыль»), а также травмы с обязательными проводами, уродовавшими пейзаж. Валентин Серов писал Александру Бенуа о Флоренции: «...зашел к собору — весь изтрамваен»). Эти проявления современности компрометировали в глазах путешественников иератическое средневековое и возрожденческое прошлое Италии.

Второй тип раздражения основан у ряда ценителей на зависти (это, конечно, труднодоказуемо: но в любом случае он питается эмоцией настолько мощной, что ею уже не удается управлять). Так, величие итальянского искусства не так уж радует некоторых русских созерцателей, особенно если они живописцы. Мы читаем у Валентина Серова в дневнике: «Но тут перед мадонной Микель Анджело во Флоренция я совершенно расстроился. Да, с этими господами не шути...» «Я чувствую, во мне происходит реакция против симпатий моих предков, — сказано в одном из писем Ильи Репина, — как они презирали Россию и любили Италию, так мне противна теперь Италия, с ее условной до рвоты красотой».

Третий, исконно русский и заслуживающий наибольшего внимания тип отторжения Италии имеет не столь психологическую, сколь интеллектуальную подоплеку. Здесь недоверие к красоте, здесь страх перед идеальной красотой, причем каждый великий итальянский город, чье название по-русски женского рода (Венеция, Сиена, Равенна, но прежде всего Флоренция — колыбель искусства), стандартно персонифицируется в образе женщины до того прекрасной, что она не может принадлежать никому и априори связана с «изменой», «коварством», «вероломством». Мы находим это у Аполлона Григорьева («...везде вставала, / Как море, вероломная в своем / Величии La bella...»). У Блока это отношение иррационально распространяется даже на образ Богоматери: Мадонна предстает как участница заговора против той части человечества, которая (как идеализированный Савонарола и его последователи) избрала совершенство внутреннее и не гонится за внешним. Мадонна же совершенна внешне, но она коварна: «И томленьем дух влюбленный / Исполняют образа, / Где коварные Мадонны / Щурят длинные глаза», — пишет Блок. Он даже обвиняет Мадонну в равнодушии к участи собственного Младенца («Пусть грозит младенцу буря, / Пусть грозит младенцу враг, / Мать глядится в мутный мрак, / Очи влажные сощура»). Мережковский рисует святых жен и мадонн «не безгрешными» (то есть «грешными») в стихах «Леонардо да Винчи» («И у тебя во мгле иконы / С улыбкой Сфинкса смотрят вдаль / Полуязыческие жены, — / И не безгрешна их печаль»). А сколь скандальную реакцию вызвала «Сикстинская мадонна» Рафаэля у Льва Толстого, рассказал религиозный мыслитель Сергей Булгаков, который и сам писал, что «улыбка, играющая на устах леонардовских героев, <...> несет двусмысленную и уже в этой двусмысленности греховную красоту», и видел в «Сикстинской мадонне» «нечистоту, нецеломудрие, сладострастие его кисти и кощунственную ее нескромность». *О.Ф. Кудряцев*, один из авторов сборника, разбирает в статье об образе ренессансной Италии в складывании самосознания русской культуры следующее свидетельство Сергея Булгакова: во время встречи с Толстым в Гаспре (Крым) в 1902 г. Льва Толстого «охватил приступ задыхающейся, богохульной злобы, граничащей с одержанием [так!], когда их разговор коснулся «Сикстинской мадонны» Рафаэля. «Глаза его загорелись недобрым огнем, — вспоминал Булгаков, — и он начал, задыхаясь, богохульствовать. “Да привели меня туда

[в Дрезденскую галерею], посадили на Folterbank [пыточную скамью], я тер ее, тер ж..., ничего не высидел. Ну что же: девка родила малого, девка родила малого только всего, что же особенного?" И он искал все новых кощунственных слов, — тяжело было присутствовать при этих судорогах духа».

Тут описан страстный припадок. Но незадолго до этого взрыва, в 1897 г., Лев Толстой логически сформулировал претензии к культуре Возрождения: «Главная ошибка, которую сделали люди высших классов времени так называемого Возрождения, состояла <...> в том, что на место отсутствующего религиозного искусства они поставили искусство ничтожное, имеющее целью только наслаждение людей».

Вот этим несогласием чтить художественные изображения (по ощущению) за их гармонию, при том что есть обычай чтить (по убеждению) религиозные изображения за их святость — этим несогласием и обуславливается раздел между западным и восточным менталитетом, который, как Берлинская стена, надолго, если не навсегда, морально разъединяет европейский и российский миры.

Еще в 1834 г. Пушкин в статье «О ничтожестве литературы русской», похоже, одним из первых употребил историографическое понятие «эпоха Возрождения», назвав ее «великой» и огорчаясь, что она «не имела никакого влияния» на Россию. Проводя знак равенства между Возрождением и Италией, Петр Перцов в одной из статей в газете «Голос Москвы» хлестко высказался в 1912 г.: «Италия или ничто для нас, или часть нас самих». За минувшие восемьдесят лет стало видно, что среди русских образовались два контрастных типа восприятия Италии: либеральная интеллигенция видела возможность причащением к Италии преодолеть культурную провинциальность России, а мыслители, отдававшие себя мистическому самоопределению, видели в Возрождении не гармонию, а драму: «Кровь людей Возрождения была отравлена христианским сознанием греховности этого мира и христианской жадной искупления» (Бердяев Н. «Смысл творчества»).

Ярчайшие из тех, кто познавал Италию доверительно, открыто, без идейных предубеждений, по обстоятельствам XX в. не могли развить и завершить свою работу, были погублены или принуждены к молчанию: Александр Габричевский, великий архитектор и переводчик Данте, Вазари и Гёте (которому посвящена в сборнике статья *Федора Погодина*), работал в промежутках между арестами и гонениями и почти не видел напечатанными своих трудов; философу и поэту Николаю Бахтину (о котором пишет в своей статье *Стефано Гарзонио*, исследователь, новооткрывший этого мыслителя — брата Михаила Бахтина — и издающий его произведения) пришлось спасаться бегством из России; Василию Зубову, исследователю природovedческой тематики у Леонардо да Винчи, расшифровавшему Леонардовы темные места (ему посвящена статья *Марии Зубовой*), не выпало эмигрировать, как его знаменитому однофамильцу графу Валентину Зубову, основателю Института истории искусств в Петербурге, — но и Василий Зубов, универсальный ученый, последователь итальянских гуманистов, как свидетельствует работа его дочери, стал печататься лишь в позднем возрасте, а в любимую Италию выехал на научный конгресс лишь в 1956 г., за несколько лет до смерти. Умер Зубов в день, когда его новаторский доклад о «Солнце в естественно-научных трудах Леонардо» был прочитан на конгрессе в Брюсселе и вызвал фурор; но самого исследователя там не было.

Те же мыслители, кто приближался к пониманию Италии через (горько-трагический) мистицизм, усматривали в ней главным образом парафраз тех ущербностей и недугов, которые вечно атакуют «русский дух» и не дают ему реализоваться. В этом отношении чаще всего поминалось и исследовалось позднее Возрождение, XVI века (в данном контексте — «Антивозрождение»). Это признанная эпоха гениев, но у русских читателей она, под влиянием, скажем, описаний Мережковского, прежде всего ассоциируется с конфликтностью, экстремальностью и жертвенной борьбой за истину. Влияние Мережковского на формирование в России «итальянского имажинария» исследовала З.Г. Минц. Она писала: «“Бездна духа” в романе [Мережковского] представлена образами знаменитого флорентийского

проповедника Савонаролы и инквизиторов. Савонарола Мережковского — человек великой чистоты духа, полного бескорыстия. Его идеал — «республика Иисуса Христа», аскетическая, но и близкая к природе жизнь монашеского «братства». Он ненавидит мир «антихриста»-папы и гневно отказывается от предложенной Александром VI кардинальской шапки, предпочитая «красную шапку смерти, кровавый венец <...> мучеников», жертвенную гибель». Расширяя наши возможности осмыслить эту важную тематику, *Всеволод Багно* в своей статье ввел в научный обиход неопубликованный фрагмент романа «Воскресшие боги» Мережковского, найденный им в РГАЛИ, где речь идет о том, как был схвачен и посажен в тюрьму Савонарола.

Мы постоянно встречаем лицо жестокой Италии в книгах русских авторов — и впечатляет в этом отношении повторяемость образа-символа Савонаролы. Когда Иннокентий Анненский попал во Флоренцию, он тут же отправился в монастырь Св. Марка, в келью Савонаролы, чьи «глаза даже в живописи могут заманетизировать». Читаем то же и у Волошина: «В музей св. Марка мы с князем не пошли, убоявшись новой платы, и предоставили это Леониду, который вернулся к нам в восторге от комнаты Савонаролы». У Гумилева: «Вотще Савонаролой / Мой дом державный потрясен». У Бориса Зайцева в очерке «Италия. Флоренция. Молодость» опять возникает лик Савонаролы в пассаже о зловещей Италии XVI в.: «А в двадцати шагах жгли Савонаролу <...>. Ныне огромная медаль выбита там <...> Груды венков и цветов утишают боль этого сердца; дивные розы Флоренции и Фьезоле окаймляют его носатый профиль...» Большинство авторов воспринимало Савонаролу как условный типаж, стремясь поверять внерусскую действительность русскими моральными категориями. В результате Савонарола превращался в аналог не то боярыни Морозовой, не то Базарова (интересна статья *Михаила Андреева* «Итальянское Возрождение как зеркало русского нигилизма»), а окружающая Савонаролу итальянская действительность представляла как «темное царство» или «власть тьмы» из обличительного арсенала русских критиков.

Переходя от символа к обобщениям, строго судя итальянскую художественность, в 1866 г. Федор Буслаев защищал «неоспоримые преимущества перед искусством западным» русской иконописи тем, что, оставшись в стороне от «художественного переворота, известного под именем Возрождения», русская иконопись смогла противопоставить «первобытную чистоту иконописных принципов той испорченности нравов, тому тупому материализму и той бессмысленной идеализации, которые господствуют в западном искусстве с половины XVI в.». Тонкий философ Алексей Лосев также высказывался в подобном духе: «...стихийное самоутверждение в ту пору человека в качестве самодостаточного целого оборачивалось полным нравственным разложением личности». И даже самозабвенно влюбленный в Италию Александр Веселовский вторил этим идеям в своей работе с многозначительным названием «Противоречия итальянского Возрождения»: «...чем отвлеченнее и объективнее занимались Петрарка и люди Ренессанса классической древностью, тем шире раскрывалась пропасть между ними и христианством».

Вот как различны смыслы, вкладываемые на Западе и на Востоке в представления о христианстве, и вот почему утопична идея сближения католичества и православия не формально, а по существу. С тех пор как Константинопольский патриархат примкнул к Флорентийской унии, а московская церковь, верная своему традиционному противостоянию Западу, оформилась как автокефальная — с тех пор они все сильнее расходились, и в теориях этого расхождения фигурировали эстетические доводы. Розанов в 1901 г. в книге «Среди художников» пророчил полную несостоятельность идеи объединения как раз по вине всепроникающей эстетичности итальянского мировоззрения: «Впечатление, как и повсюду, постоянно в Италии: "...ну, с ними довольно трудно разговаривать о воссоединении церквей". Они сшибут вас с ног, просто самым движением, бытием своим, раньше, чем вы успеете договорить первую фразу "предложения", сши-

бут — и перейдут через вас — и пойдут к своим целям, и заорут, как здесь, что-нибудь грубое из Missalium, без воспоминания о вас, без сожаления вас, просто потому, что им нужно и хочется петь по этой огромной средневековой книге, как соловью слепому, который поет и упивается и до мира ему нет дела, ни — до слушателей. Да, это тоже вера, не как наша теплящаяся, колеблющаяся, как огонь лампы, тихая, прекрасная, слабая — это другая, но тоже вера, законов которой мы не можем рассудить по совершенно особым законам своей веры».

Бердяев видел в ренессансном гуманизме «самоистребляющую диалектику»: «Самоутверждение человека без Бога <...> привело к разрушению человека». Карсавин считал «индивидуализм Возрождения <...> злым и греховным отрывом человека от Божества» и видел в этой эпохе «не начало возрождения, а начало вырождения человечества».

И тем не менее мнится, все-таки не христианство в первую очередь обороняли русские интеллектуалы от тлетворного влияния Запада и Возрождения. Они ратовали в принципе за великую нравоучительную роль искусства, в котором должна, по русской идее, обретаться опора для героического сознания, некая универсальная ориентация на безраздельно принимаемые обществом ценности. Индивидуалистичное и пластичное Возрождение представлялось неподходящим для сочетания с фундаментальным для российского мышления (как религиозно-философского, так и материалистически-анархистского) идеалом соборности.

«Культурный идеал Запада, как будто бы реализованный в эпоху Возрождения, встретил неприятие и резкий отпор осознававшей свое особое историческое призвание русской культуры» — именно таков идейный итог статьи *Олега Кудрявцева*. Это могло бы быть и общим выводом дискуссии.

Но все же (недаром чуть ли не самой затасканной цитатой русского обихода является фраза Достоевского о «красоте, которая спасет мир»), по формулировке того же Бердяева, русская мысль умела и найти, параллельно с чуждостью, интуитивную симпатичность в итальянском мире, в итальянской культуре Возрождения. Поверх всех «разделительных» философствований торжествовало непосредственное притяжение красоты, и оно действовало мощнее, нежели моральная зашоренность и робость перед чужим величием. «Исключительная этичность русской души, — писал Николай Бердяев в «Чувстве Италии», — ищет себе дополнение в исключительной эстетичности души итальянской. Италия обладает таинственной и магической силой возрождать душу, снимать тяжесть с безрадостной жизни».

Частные аспекты этой симпатии прослежены во многих статьях сборника: история вывоза в Россию Иваном Цветаевым (а перед тем — еще и до Цветаева, в екатерининские времена) гипсовой копии флорентийских «Врат Рая» Лоренцо Гиберти (это исследование выполнила составительница и редактор сборника, *Лючия Тонини*); история картины «Явление Христа народу» — самого авторитетного творения живописи за всю историю российского изобразительного искусства, — созданной в неразрывной связи с флорентийским Возрождением и в полемике с ним; формирование флорентийской коллекции Эрмитажа (в статье *Татьяны Кустодиевой*), устройство «итальянского дворика» в музее Пушкина (статья *Елены Сосниной*) и даже применение канонов итальянского Возрождения в советской архитектуре 1930-х гг. (статья *Алессандро Де Маджистриса*).