

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

*Италия
в русской литературе*

Сборник статей

Под редакцией Н.Е. Меднис

НОВОСИБИРСК 2007

УДК 821.0+821.161.1

ББК 83.3(2=Рус)5-3+83.3(2=Рус)6-3

Т 986

Редакционная коллегия:

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

Рецензенты:

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

И922

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

ISBN 978-5-85921-648-2

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

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

УДК 821.0+821.161.1

ББК 83.3(2=Рус)5-3+83.3(2=Рус)6-3

© ГОУ ВПО «Новосибирский государственный
педагогический университет», 2007

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

СОДЕРЖАНИЕ

Италия в русской литературе XIX-XX веков

Людмила Журова (*Новосибирск*)

Италия в творчестве Максима Грека 5

Ольга Лебедева (*Томск*)

«Я неаполитанский художник...»: Личностная модификация неаполитанского мифа А.С. Пушкина в повести «Египетские ночи» 23
Михаэла Бёмиг (*Неаполь*)

О генезисе образа неаполитанского импровизатора в повести А.С. Пушкина «Египетские ночи». Перевод О.Б. Лебедевой 41

Александр Янушкевич (*Томск*)

Итальянская общественно-философская мысль в русской рецепции 1800-1840-х годов 59

Нина Меднис (*Новосибирск*)

Тютчев и Италия 70

Светлана Ромашенко (*Новосибирск*)

Итальянский вариант «тургеневской девушки» (повесть «Вешние воды») 86

Антонелла д'Амелия (*Салерно*)

Достоевский и итальянское искусство 96

Оксана Фарафонова (*Новосибирск*)

Рим и Венеция в мотивной структуре романа Достоевского «Братья Карамазовы» 108

Валерий Мароши (*Новосибирск*)

Роман с Италией: нереализованный сюжет Л. Толстого 117

Светлана Корниенко (*Новосибирск*)

«Чудесная жизнь Михаила Кузмина, графа Калиостро» 137

Образы Италии в русском культурном сознании XX-XXI вв.

Патриция Деотто (*Триесте*)

Новый подход к знакомым деталям. Виктор Некрасов и культура Италии в начале 1960-х годов 154

Джан Пьеро Пиретто (*Милан*)

Добро пожаловать в кашемировое царство: образы Италии в путеводителях для русских 166

ОБРАЗЫ ИТАЛИИ В РУССКОМ КУЛЬТУРНОМ СОЗНАНИИ XX-XXI вв.

Патрициа Деотто (*Триесте*)

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

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

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

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

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

Это идеальное пространство гармонично, этот неизбывный мир красоты соприкасается с классической античной культурой и с ее отражениями в формах культуры европейской. Русский взгляд эстетизирует не только произведения итальянского искусства, но и разные аспекты обычной жизни. Взгляд через живопись на Италию позволяет видеть повседневную реальность с эстетической точки зрения, причем реальный план никогда не становится первостепенным¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

культурного достояния для любого европейского путешественника. В восприятии русских итальянская реальность отчасти – как будто их собственная. Но в описании Некрасова Старый Мост пробуждает чувство знакомости не только в культурном аспекте, но и в аспекте практически-жизненном. Он смещается со священного пьедестала и обретает бытовое измерение. Турист Некрасов ощущает себя частью окружающей жизни даже не столько потому, что он находит в Понте Веккьо подтверждение культурной традиции, общей для всех русских в той мере, в какой они чувствуют свою европейскость, сколько потому, что за несколько дней этот мост стал для него своим, обжитым, и знакомыми стали ночные сторожа, эти голоса народной Италии, известные и привычные для советского писателя в основном благодаря фильмам неореализма.

Кино, как и все подражательные искусства, несет в себе, согласно определению Ролана Барта, два сообщения. Первое – денотативное, «*analogon*», оно активирует в зрителе механизм узнавания. Второе - коннотативное.

Если для русских девятнадцатого и начала двадцатого веков чувство «родного дома» и опознания известных вещей проецировалось на эстетическую сферу, создаваемую прямым восприятием шедевров итальянского искусства, у Некрасова это же чувство возникало от взаимоотношений с живой жизнью. Знакомость создавалась аналогиями между тем, что он видел на экране кино – и с чем знакомился в итальянском быту вживую. Именно по этой причине, надо думать, в веселой обстановке остерии-трапптории Некрасов, сидя за столом вместе с рабочими, «чувствовал себя своим»¹⁷. Однако это ощущение собственного дома основывалось и на втором типе сообщения, присущего кино, то есть сообщения коннотативного. По определению Барта, оно соотносится со способом, которым общество в определенной степени позволяет прочесть то, что оно думает. Код этого сообщения составляется как общей символичностью, так и частной риторикой, которая присуща определенной эпохе, ибо «*pas de scène filmée, dont l'objectivité ne soit finalement vue comme le signe même de l'objectivité*»¹⁸.

Если учитывать, что кинематограф неореализма разрабатывал темы, связанные с актуальностью, ставя себе целью выявлять определенные социальные механизмы, показывать истину как условие жизни, отдавать предпочтение простому взгляду на реальность, - становится очевидно, что чувство знакомости, описанное Некрасовым, это не только результат опознания денотата. Это и результат соотнесенности с моделью, воспринимаемый именно постольку, поскольку он соответствует культурным и социальным запросам, оформленшимся в Советском Союзе в хрущевскую эпоху. Не случайно в этом месте Некрасов замечает:

Итальянские коммунисты – во всяком случае те, с которыми я встречался (и в Италии, и у нас, в Советском Союзе), – не догматики и отнюдь не ревизионисты. Решения XX – XXII съездов для них не менее важны и существенны, чем для нас¹⁹.

Приезд в Италию заявлен Некрасовым как приезд в страну Джерми-мачиниста, то есть не как в географическое пространство, а как в пространство семиотическое. Это вместилище социальных проблем, порождающих борьбу рабочего класса во имя гражданских идеалов, с целью строительства лучшего общества, общества приличествующего стране, находящейся на подъеме, хотя еще и не полностью избывшей серьезные социальные и экономические противоречия. Такова жизненная модель, в которой воплощаются чувства, типичные для итальянского общества послевоенного времени, легко укладывающиеся в советскую схему надежды на строительство истинного коммунизма, особенно после искажений сталинского периода. Из этих предпосылок становится ясно, почему Некрасов апеллирует к социальному разрезу, выявленному фильмом Джерми, и воспринимает его как подлинное воспроизведение идеологической ситуации. Становится ясно и почему Некрасов полагает, что вхождение в быт обыкновенной рабочей семьи, именно такой, как семья Джерми, открыло бы наилучшую возможность для восприятия сложной итальянской реальности той эпохи.

Примечателен тот факт, что, упоминая фильм, Некрасов использует не заглавие, а имя Джерми-мачиниста, то есть адресуется к режиссеру-актеру и персонажу. Кажется, что в его глазах актер Джерми не просто и не только исполняет главную роль, а возводит индивидуальное в ранг мифологического, в результате чего мы получаем, по определению Лотмана, «мифологизированную личность актера, оказывающуюся в фильме не меньшей реальностью, чем его роль»²⁰. Это миф о простом человеке, о властном, вспыльчивом и уязвимом, доверчивом и духовно подавленном герое, который должен восприниматься не только как герой киноленты, но как подлинный факт итальянской жизни и культуры 1950-х годов, с типичными для того времени идеяными странствиями от великих надежд к несвершившимся начинаниям.

Из проспекта фильма, написанного тем же Джерми, явствует, что жизнь простого человека в коловорощении будней – это и есть предмет исследования режиссера²¹. Он вдохновляется «гуманным идеалом, восходящим к культурным утопиям своего времени. Этот идеал побуждал обращаться к народным массам, говорить с массами о массах»²². Именно внимание к человеку, к его личностному и социальному развитию составляет связующее звено с идеалами, определенными в Программе партии, принятой в СССР

на XXII съезде. Это идеалы, определяемые верой в построение нового общества, вдохновленные глубоко гуманным чувством.

Советские люди воспринимали «Машиниста» в соответствии с идеалами, заявленными в новом политическом курсе: это подтверждается суждением грузинского режиссера Отара Иоселиани, который был поражен тем, сколь огромную важность обретали человеческие ценности в этом фильме с непрятательным сюжетом: «в жизни бывают испытания, и все сложно. Бывают моменты счастья, но после все кончается плохо. Однако это вовсе не печально»²³.

Машинист Пьетро Джерми, столь убедительный в своей уязвимости, в своей слабости, как и в своем гневе, полностью соответствует устремлению к истинности, к «представлению жизни как она есть», что было характерно для кино, литературы и вообще искусства «эпохи оттепели». Это подлинный человек, обрисованный в человечной противоречивости, не отягченный риторичностью героя без страха и упрека, победительного и недосыгающего, какими полнилось искусство социалистического реализма. Некрасов пишет:

«... я часто, смотря какой-нибудь хороший фильм (ну хотя бы *Машиниста* Пьетро Джерми <...>) <...> подсаживаюсь со своим стаканом кьянти к захмелевшему Джерми-машинисту, когда у него так тяжело на душе... Как мы его полюбили, большого, седого, жесткого и мягкого, любителя выпить...»²⁴.

В то же время этот простой человек, главный герой кинолент неореализма, «которому, предполагалось, от природы присущи и гуманизм, и демократизм, и благородные эмоции»²⁵, воплощал в глазах советских людей идеал новой личности, нацеленной на построение лучшего общества, где межличностные отношения были бы подчинены идеалам, выраженным в знаменитом лозунге «человек человеку друг, товарищ и брат».

Остерия-траптория, где после долгого отсутствия машинист встречается со старыми друзьями, которые оказывают ему свою коллективную поддержку, это место, где устремленность к идеалам находит свое конкретное выражение, где невезение отступает перед реальностью разделенных чувств, таких как дружба, солидарность, вера в общие социальные идеалы, и все это происходит в обстановке непринужденного веселья. Остерия в восприятии Некрасова становится символом Италии, полной жизни, народной, знакомой именно по этой атмосфере сердечности, которая так для нее характерна. Это неотъемлемый элемент восприятия, некрасовского впечатления и представления об Италии.

Милая итальянская траптория, без которой Италия немыслима, как без апельсинов, памятников Гарибальди и белых треугольных пепельниц на твоих столах, обязательных пепельниц с надписью «cinzano» или «martini»²⁶.

Воспоминание об этой траптории соседствует с деталями, приведенными подтвердить истинность описания Италии. Цель таких деталей – передать читателю убежденность в том, что описания достоверно отображают жизненную реальность. Хотя это является основной целью Некрасова, очевидно, что использование связующего кинематографического кода позволяет передать не реальность, а особую модель реальности. В этом смысле образ Италии, очерченный Некрасовым, встраивается в контекст, созданный авторитетными традициями русской культуры, и соответствует главным элементам этой традиции, представляя Италию местом одновременно идеальным и знакомым. Однако цели культурной операции, осуществленной Некрасовым, далеки от традиционных.

Хотя Италия в начале 60-х годов действительно явила собой для русских некое место, куда могли быть спроецированы их собственные устремления, эти устремления больше не направлены на обретение Земного Рая, где вся жизнь разворачивается в одухотворенном пространстве, где воплощена красота, которая спасет мир. Устремления больше не направлены и на поиск в Италии звеньев, соединяющих Россию с Европой: теперь они одушевляются мечтой о социальном идеале.

Примечания

¹ Подобный подход в культуре берет свое начало от Гоголя, от его отрывка «Рим», где изображается счастливая природа римской Кампании. В пейзаж гармонично входят, как на картине Возрождения, местные жители, народ, который с самых древних времен воспитывается в окружении великолепной природы и изумительного искусства, и уже поэтому наделен инстинктивным чувством прекрасного.

² Муратов П.П. Образы Италии. Берлин, 1924. Кн. I. С. 192.

³ На итальянском языке опубликован в 1960 под заголовком *Sovietico in Italia*

⁴ Deotto P. In viaggio per realizzare un sogno. L'Italia e il testo italiano nella cultura russa. Trieste, 2002. P. 119.

⁵ Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2000. С. 667.

⁶ Там же. С. 301.

⁷ Там же. С. 306.

⁸ Лотман Ю.М. Об искусстве. С. 348.

⁹ В частности, Илья Эренбург в своей трилогии *Люди, Годы, Жизнь*, рассказывая о путешествии в Рим в 1949 году, описывал обед в trattoria: «... я спросил у итальянских журналистов, где тут можно поужинать. Они ответили, что как раз на этой улице есть маленькая харчевня, они несколько раз там ужинали: хозяин - товарищ. Ресторан был переполнен; посетители по виду были рабочими... Хозяин принес кувшин вина, маслины, помидоры, колбасу, маринованные артишоки и пошел на кухню ворожить над макаронами» (Эренбург И. *Люди. Годы. Жизнь.* М., 1990. Т. III. С. 135).

¹⁰ Зайцев Б. Италия. Berlin-Peterburg-Moskva, 1923. С. 32-33. О восприятии Италии через посредство художественного кода см. Deotto P. In viaggio per realizzare un sogno. L'Italia e il testo italiano nella cultura russa.

¹¹ Григорьев В.А. Воспоминания. М., 1988 (см. *Великий трагик*, 262-294). С. 263.

¹² Любопытно, что подобная же установка была присуща итальянским интеллектуалам, которые в те годы посещали Советский Союз. Карло Леви в своем произведении «У будущего древнее сердце. О путешествии в СССР» (*Il futuro ha un cuore antico. Viaggio nell'Unione Sovietica*, 1956) несколько раз подчеркивает, что его больше всего интересует повседневная реальная жизнь, интересуют люди, а не теории.

¹³ Некрасов В. По обе стороны океана // Новый мир. 1962. № 11. С. 117.

¹⁴ См. Deotto P. In viaggio per realizzare un sogno. L'Italia e il testo italiano nella cultura russa. P. 42-45.

¹⁵ Тенденция предпочитать «жизненную» точку зрения характеризовала поэтику Некрасова еще на заре его творчества, в пору написания знаменитого романа «В окопах Сталинграда», сразу принесшего автору ошеломительную славу. В романе предвосхищены прямота и искренность, характерные для литературы времен Оттепели. Отходя от пафоса и риторики, заполонявших литературу в эпоху написания книги, Некрасов повествует о трагическом и переломном моменте Второй мировой войны, используя язык бытовых, казалось бы, незначительных деталей.

¹⁶ Некрасов В. По обе стороны океана. С. 116.

¹⁷ Там же. С. 116.

¹⁸ Barthes R. L'obvie et l'obtus. Essais critiques III, Paris 1982. P. 11.

¹⁹ Некрасов В. По обе стороны океана. С. 129.

²⁰ Лотман Ю.М. Об искусстве. С. 360.

²¹ См. Germi P. Ho girato Il ferrovieri per la gente all'antica // «Oggi». 1956. № 51, 20 dicembre.

²² Sesti M. Tutto il cinema di Pietro Germi. Milano, 1997. P. 99

²³ Там же. С. 212.

²⁴ Некрасов В. По обе стороны океана. С. 115. Следует помнить, что вино – повторяющийся элемент в итальянском тексте русской культуры. Вино призвано окрасить веселостью встречу с этой землей мечты. Его роль – роль проводника между землею и небом – позволяет воспринять вино как элемент сакрального мира, в который русские писатели помести-

ли Италию. В восприятии Некрасова и под воздействием киноленты Джерми, вино покидает сферу сакральности и входит в бытовое пространство, где непрятательно и прозаично выступает утешением в мир одиночества, создает иллюзию утешения для человека, переживающего потерянность, попавшего в трудное положение.

²⁵ Лотман Ю.М. Об искусстве. С. 370.

²⁶ Некрасов В. По обе стороны океана. С. 137.