Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)
Филологический факультет
Кафедра русской и зарубежной литературы

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ В ГЭК

Зав. каф. русской и зарубежной литературы
д-р филол. наук, доцент
_____ В. С. Киселев
«__10__» ___июня___2019 г.

Аносова Александра Дмитриевна

«СИКСТИНСКАЯ МАДОННА» РАФАЭЛЯ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МИФОЛОГЕМА В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСНОСТИ XIX ВЕКА

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание степени магистра филологии
по направлению подготовки
45.04.01 – Филология

Руководитель ВКР
д-р филол. наук, профессор
_____ О.Б. Лебедева
подпись
«__10__» ___июня___2019 г.

Автор работы
студент группы № 13781
_____А. Д. Аносова
подпись

Томск-2019

Министерство образования и науки Российской Федерации
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)
Филологический факультет
Кафедра русской и зарубежной литературы

УТВЕРЖДАЮ
Зав. кафедрой
_____ В.С. Киселев
«10» мая 2019 г.

ЗАДАНИЕ
по подготовке ВКР магистра
студентке Аносовой Александре Дмитриевне группы № 13781

1. Тема ВКР ««Сикстинская мадонна» Рафаэля как эстетическая мифологема в русской словесности XIX века».
2. Срок сдачи студентом выполненной ВКР:
а) на кафедре 10 июня
б) в ГАК 10 июня
3. Исходные данные к работе

Цель: реконструировать эстетический субстрат экфрасиса и проследить его эволюцию, приводящую к созданию мифопоэтического первообраза картины и имени художника, а также трансформацию этого первообраза в процессе развития русской эстетической мысли.
Задачи: 1. выявить и отобрать наиболее значимые упоминания «Сикстинской мадонны» Рафаэля в текстах XIX века. 2. проанализировать отобранные тексты и выявить в них особенности феномена Рафаэлевой мадонны. 3. реконструировать процесс мифологизации и демифологизации образов картины Рафаэля.
Объект исследования: художественные и документально-художественные тексты XIX века.
Предмет: восприятие и специфика рецепции картины Рафаэля «Сикстинская мадонна» как эстетической мифологемы в русской словесности XIX века.
Методы исследования: комплексный филологический анализ текста, историко-литературный, сравнительно-сопоставительный.

4. Краткое содержание работы: (20 – 23 мая) Вводный раздел работы, включающий теоретическую часть; (23 – 27 мая) 1 глава – Рафаэлева мадонна: от мифа к антимифу: 1.1 Создание романтического мифа о «Рафаэлевой мадонне» (1820-е гг.);1.2 Развитие мифа о «Сикстинской мадонне» в 1830-е гг. и его демифологизация в русской эстетике и критике в 40-е годы XIX века; 1.3 Формирование искусствоведческого анализа картины Рафаэля «Сикстинская мадонна» во второй половине XIX века; (27 – 31 мая) 2 глава – Мадонна Рафаэля и идеал мадонны в эстетике и творчестве русских романистов второй половины XIX века: 2.1 Опыт синтеза эстетических традиций в восприятии «Сикстинской мадонны» в творчестве И.А. Гончарова; 2.2 Образы Рафаэля и мадонны в диалоге с современностью в текстах И.С. Тургенева; 2.3 Рафаэлева мадонна как основа модели человеческой жизни в мировоззренческой системе Ф.М. Достоевского; 2.4 «Сикстинская мадонна» и Рафаэль в идеологии Л.Н. Толстого; (31 мая – 2 июня) Заключение и приложения.

5. Национальный исследовательский Томский государственный университет (НИ ТГУ), филологический факультет, кафедра русской и зарубежной литературы.

6. Дата выдачи задания «10» мая 2019 г.

Руководитель ВКР
профессор кафедры русской и зарубежной литературы _____ О.Б. Лебедева

Задание принял к исполнению 10 мая _____
дата, подпись студента

АННОТАЦИЯ

Магистерская диссертация посвящена исследованию образа Сикстинской мадонны Рафаэля, который в процессе развития русской словесности XIX века становится эстетической мифологемой. Материалом для исследования послужили тексты русских писателей, критиков и художников.

Структура работы обусловлена логикой исследования: диссертация включает введение, основную часть, состоящую из двух глав, разбитых на параграфы, заключение, список литературы, состоящий из 105 наименований и разделенный на 4 части, и три приложения.

Во введении сформулированы мотивировка темы, история вопроса, постановка проблемы и источниковедческая база; указаны объект, предмет, цель, задачи и материал исследования. Приведен список положений, выносимых на защиту, изложена структура магистерской диссертации.

В первой главе показан процесс формирования и развития мифа о мадонне Рафаэля в текстах русских писателей, критиков и художников XIX столетия. В параграфе 1.1 рассмотрено создание романтического мифа о «Сикстинской мадонне» Рафаэля в 1820-е годы. В параграфе 1.2 исследуется процесс развития мифа о Рафаэлевой мадонне в 1830-е годы и начало его демифологизации в 1840 – 50-е. Параграф 1.3 посвящен проблеме формирования искусствоведческого нарратива, начиная с 1850-х годов. Во второй главе проанализирован образ мадонны Рафаэля в творчестве русских романистов второй половины XIX столетия. В параграфе 2.1 рассмотрено восприятие «Сикстинской мадонны» И.А. Гончаровым. Параграф 2.2 посвящен исследованию образов Рафаэля и его мадонны в творчестве И.С. Тургенева. В параграфе 2.3 показаны значение и роль образа мадонны Рафаэля в текстах Ф.М. Достоевского. Параграф 2.4 посвящен проблеме отношения Л.Н. Толстого к «Сикстинской мадонне» и ее значения в идеологии писателя.

В заключении подводятся итоги и намечаются перспективы работы.

Приложение А содержит фрагменты картин, демонстрирующие живописный экфрасис «Сикстинской мадонны» Рафаэля в картине К.П. Брюллова «Последний день Помпеи». В приложении Б обозначены тексты XIX столетия, в которых содержатся упоминания мадонны Рафаэля, не используемые в данном исследовании. В Приложении В представлена работа, посвященная образу Рафаэлевой мадонны в творчестве А.С. Пушкина, которая может являться одной из частей дальнейшего исследования, связанного с темой образа мадонны Рафаэля в поэзии XIX века.

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ ... 3

1 Рафаэлева мадонна: от мифа к антимифу ... 11

1.1 Создание романтического мифа о «Рафаэлевой мадонне» (1820-е гг.) . 11

1.2 Развитие мифа о «Сикстинской мадонне» в 1830-е гг. и его демифологизация в русской эстетике и критике в 40-е годы XIX века ... 30

1.3 Формирование искусствоведческого анализа картины Рафаэля «Сикстинская мадонна» во второй половине XIX века ... 49

2 Мадонна Рафаэля и идеал мадонны в эстетике и творчестве русских романистов второй половины XIX века ... 61

2.1 Опыт синтеза эстетических традиций в восприятии «Сикстинской мадонны» в творчестве И.А. Гончарова ... 61

2.2 Образы Рафаэля и мадонны в диалоге с современностью в текстах И.С. Тургенева ... 70

2.3 Рафаэлева мадонна как основа модели человеческой жизни в мировоззренческой системе Ф.М. Достоевского ... 81

2.4 «Сикстинская мадонна» и Рафаэль в идеологии Л.Н. Толстого ... 92

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ... 100

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ ... 104

ПРИЛОЖЕНИЯ ... 116

Приложение А Живописный экфрасис «Сикстинской мадонны» Рафаэля в картине К.П. Брюллова «Последний день Помпеи» ... 117

А.1 Образ младенца на картинах Рафаэля «Сикстинская мадонна» и Брюллова «Последний день Помпеи» ... 117

А.2 Образ женщины и мадонны на картинах Рафаэля «Сикстинская мадонна» и К.П. Брюллова «Последний день Помпеи» ... 119

А.3 Образ старика и Сикста на картинах Рафаэля «Сикстинская мадонна» и К.П. Брюллова «Последний день Помпеи» ... 121

Приложение Б Таблица «Упоминания мадонны Рафаэля в текстах XIX века» 123

Приложение В Рафаэлева мадонна в творчестве А.С. Пушкина (влияние В.А. Жуковского на становление образа мадонны в творческой системе А.С. Пушкина) ... 132

ВВЕДЕНИЕ

Тема живописи в художественных и документально-художественных текстах XIX века достаточно популярна и хорошо исследована. О влиянии художников и их творений на эстетику и творчество русских писателей создано много работ как литературоведческих [32, 33, 36, 37], так и искусствоведческих [51, 53, 55, 57, 62, 68]. Практически во всех исследованиях Рафаэль и его картины занимают одно из главных мест. Эта закономерность не случайна: культ Рафаэля, его мастерство и художественная ценность произведений были приняты русской культурой еще во второй половине XVIII века (деятельность Екатерины II). В литературе же образ итальянского художника как своеобразная эстетическая категория (образ художника-творца, «божественный» Рафаэль) начинает формироваться в начале XIX века под влиянием немецкого романтизма через очерк В.-Г. Вакенродера «Видение Рафаэля» (по данной теме существует исчерпывающее количество исследований, некоторые из них: [55, 57, 58, 60, 78, 90,]). Развитию романтической легенды о создании «Сикстинской мадонны» способствовала и сложившаяся социокультурная ситуация в стране в начале XIX столетия: стал доступен выезд за границу большему количеству русских деятелей искусства, в связи с чем появилась возможность создания своих собственных текстов, мифов о знаменитой картине художника. Соответственно, на протяжении всего XIX века формируется обширный корпус текстов, содержащих упоминания «Сикстинской мадонны» Рафаэля. Начиная с «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина, созданных в конце XVIII столетия, последовавшим после этого в начале XIX века выходом статьи «Рафаэлева мадонна» В.А. Жуковского, ставшей эстетическим манифестом русского романтизма, почти все путешественники, посещавшие картинную галерею в Дрездене, создавали свои варианты интерпретаций полотна Рафаэля.

Наиболее показательными в данном аспекте исследования являются работы Н.М. Карамзина, В.А. Жуковского, В.К. Кюхельбекера, К.П. Брюллова,

И.В. Киреевского, Н.П. Огарева, В.Г. Белинского, А.А. Герцена, А.А. Фета, А.В. Никитенко, И.Н. Крамского, И.И. Шишкина, И.Е. Репина, В.В. Стасова, И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого. Исследования образа мадонны Рафаэля в художественно-документальных и художественных текстах представленных деятелей искусства в основном заключены в статьях и комментариях, изданных в полных собраниях сочинений [1, 2, 4, 10, 12 – 19, 26 – 28, 31]. Также есть определенное количество опубликованных работ, связанных с проблемой значения «Сикстинской мадонны» Рафаэля в эстетике и творчестве отдельных писателей [51, 53, 54, 56, 62, 63, 66, 68, 72, 80, 99]. В статье О.Б. Лебедевой и А.С. Янушкевича «В.А. Жуковский и А.В. Никитенко о «Сикстинской Мадонне» Рафаэля: типология экфрасиса как репрезентант эстетического сознания» [56] рассмотрены тексты Жуковского «Рафаэлева мадонна», эстетический потенциал которой стал образцом жизнетворческого экфрасиса, и Никитенко «Рафаэлева Сикстинская мадонна». Сравнение двух статей, обращенных к одному объекту рефлексии, но созданных в разный период времени, позволяет увидеть изменившейся дух эпохи и историческое развитие эстетической мысли, и одновременно с этим выявляет духовную связь, заложенную в генах русской словесной культуры. В работах И.С. Абрамовской [66], М. Бёмиг [68], П.Р. Заборова [53], А.И. Золотухина [54], К.А. Поташевой [62], Д.В. Токарева [63] показано отношение русских писателей к картине Рафаэля, а также определены значения, которыми они наделяли живописное полотно для создания своих эстетико-теоретических программ. Но в данных исследованиях не делается акцент на историческом развитии эстетической мысли, тем самым образ Рафаэлевой мадонны не приобретает статуса мифологемы и теряет весь комплекс смыслов, заложенный в нем ранее другими реципиентами. Необходимо отметить работы, посвященные образу Рафаэля в русской литературе (некоторые из них: [60, 78, 90]), а также выделить труды, в которых

даны информационные сведения о личностях, обращавшихся к картине итальянского мастера [32, 33, 38, 42, 51, 98].

Большая часть существующих исследований не охватывает значимых проблем, таких как жанровая специфика описания, постоянно изменяющийся дух времени и в связи с этим типологические сходства и вариации значений, которыми реципиенты наделяют картину Рафаэля. Поэтому основная проблема данной работы заключается в последовательном рассмотрении упоминаний Рафаэлевой мадонны в текстах XIX века и их анализе (с учетом жанра, времени создания, характера реципиента), который позволяет увидеть формирование мифопоэтического концепта картины и имени художника.

Образы Сикстинской мадонны и Рафаэля в процессе развития русской эстетической мысли XIX века находят свое воплощение в различных жанровых образованиях. Можно выделить две группы литературных жанров, в которых создаются экфрастические описания картины: документально-художественные (травелог, эпистолярий, эстетические эссе) и художественные тексты (прозаические и поэтические формы). В каждой из этих групп формируются свои типы описаний, позволяющие проследить развитие образа мадонны в процессе движения литературно-эстетической, культурной и философской мысли русского сознания XIX столетия. В такой неразрывной связи образа Рафаэлевой мадонны с утверждением эстетических принципов искусства, увиденных в картине реципиентами, живописное полотно перестает существовать только в области живописи, оно становится заместителем самого понятия искусства, то есть картина становится синонимичной всему искусству как таковому.

Описания «Сикстинской мадонны» Рафаэля в документально-художественных текстах (а позже и в художественных), начиная с Жуковского, становятся эстетическими манифестами. Образы итальянского мастера и его мадонны являются своего рода отправной точкой для размышлений о сущности искусства. Картина Рафаэля для Жуковского была катализатором для

формирования определения искусства как такового: «Прекрасно то, чего нет». Исходя из этой формулы, можно говорить, что объектом искусства для Жуковского (и в целом для представителей романтизма) является «прекрасное». Дальнейшее развитие проблемы природы искусства, поиск ответов на вопросы «о чем нужно писать?», «зачем и для кого создавать произведения искусства?» были неразрывно связаны в русском эстетическом сознании с Рафаэлевой мадонной. Для тех, кто считал, что писать нужно о том, что есть (то есть о реальном), мадонна приобретала негативную окраску, подвергалась отрицанию. Для тех же, кто понимал искусство не только в рамках реальной жизни, образ мадонны воспринимался с положительной стороны. Явное воплощение данной мысли и результат эстетического поиска, совершаемого на протяжении XIX века, можно увидеть в работе Л. Толстого «Что такое искусство?», созданной в конце столетия (1897 – 1898 гг.).

Из всего сказанного следует, что «Сикстинская мадонна» превращается в мифологему (ее развитие происходило в областях эстетического (произведение искусства), психологического (повод для самопогружения в человеческое начало), сакрального (категория «божественного»)). Несмотря на разное существование образов Рафаэля и его мадонны в текстах XIX века (целые эстетические эссе или краткие упоминания), оно везде имеет один смысл: представляет собой креативный тип сознания («слово» = «кисть»), связанный с эстетической позицией человека и его методами.

Эссе Жуковского создало своего рода первообраз, неразрывно соединивший одно произведение искусства с самими понятиями «искусства» и «художника». Тем самым, концепты «Рафаэлевой мадонны» и «Рафаэля», как синонимы понятий «произведение искусства» и «художник», стали неотъемлемой частью русской эстетической рефлексии, практически теряя свою конкретную отнесенность к данной картине и к художнику. Становится очевидным создание мифопоэтического концепта, который сохраняет свое универсальное значение, несмотря на аксиологический знак «+» или «–»,

которым сопровождается его постоянное присутствие в истории русской эстетической мысли.

Таким образом, **целью** работы является реконструкция эстетического субстрата экфрасиса и прослеживание его эволюции, приводящей к созданию мифопоэтического первообраза картины и имени художника, а также трансформация этого первообраза в процессе развития русской эстетической мысли.

В соответствии с целью были поставлены следующие **задачи**:

1) выявить и отобрать наиболее значимые упоминания «Сикстинской мадонны» Рафаэля в текстах XIX века;

2) проанализировать отобранные тексты и выявить в них особенности феномена Рафаэлевой мадонны;

3) реконструировать процесс мифологизации и демифологизации образов картины Рафаэля.

Таким образом, **объектом** исследования являются художественные и документально-художественные тексты XIX века (работы Карамзина, Лубяновского, Жуковского, Кюхельбекера, Брюллова, Киреевского, Огарева, Белинского, Герцена, Фета, Никитенко, Крамского, Шишкина, Репина, Стасова, Гончарова, Тургенева, Достоевского, Толстого). **Предмет** работы – восприятие и специфика рецепции картины Рафаэля «Сикстинская мадонна» как эстетической мифологемы в русской словесности XIX века.

Методы исследования:

- комплексный филологический анализ текста;
- историко-литературный;
- сравнительно-сопоставительный.

Положения, выносимые на защиту:

1. «Сикстинская мадонна» Рафаэля с конца XVIII века имела определенное эстетическое значение в русской культуре. В начале XIX столетия в травелогах русских путешественников были сформированы две

традиции отношения к картине: традиция просветительского травелога и травелога «возвышения души».

2. Жуковский был первым создателем мифа о мадонне Рафаэля. Романтический миф оказывал влияние на всех пишущих о картине на протяжении всего XIX века.

3. В 1840-е годы начинается процесс демифологизации образа мадонны, создателем первого антимифа был Белинский.

4. С 1850-х годов делаются попытки искусствоведческого анализа картины Рафаэля «Сикстинская мадонна» (Никитенко). В текстах художников второй половины XIX века начинает формироваться искусствоведческий нарратив (стремление к объективному описанию картины Рафаэля).

5. В творчестве русских романистов второй половины XIX века образ мадонны становится одним из ведущих художественных и культурных образов. В текстах Гончарова происходит опыт синтеза разных эстетических традиций при восприятии картины Рафаэля. Тургенев обращается к имени художника прошлого и его творению для построения диалога с современностью. В мировоззренческой системе Достоевского образ мадонны расширяется до идеала и становится основой модели человеческой жизни. В текстах и философии Л. Толстого «Сикстинская мадонна» и Рафаэль воспринимаются с точки зрения идеологии и теряют весь эстетический комплекс смыслов, заложенный в них всей историей развития русской культуры.

6. К концу XIX столетия происходит тотальное отрицание Рафаэля и его мадонны (революционно-демократическое искусство). Но образы продолжают существовать в области эстетики, сохраняя значение высшей ценности искусства и человечества.

7. Рассмотренный корпус текстов и результаты проведенного исследования позволяют говорить о том, что «Сикстинская мадонна» Рафаэля стала эстетической мифологемой в русской словесности XIX века

Работа состоит из введения, основной части, состоящей из двух глав, разбитых на параграфы, заключения, списка литературы и трех приложений.

Во *введении* сформулированы мотивировка темы, история вопроса, постановка проблемы и источниковедческая база; указаны объект, предмет, цель, задачи и материал исследования. Приведен список положений, выносимых на защиту.

В *первой главе* показан процесс формирования и развития мифа о мадонне Рафаэля в текстах русских писателей, критиков и художников XIX столетия. В параграфе 1.1 рассмотрено создание романтического мифа о «Сикстинской мадонне» Рафаэля в 1820-е годы (тексты Карамзина, Лубяновского, Жуковского, Кюхельбекера, Брюллова). В параграфе 1.2 исследуется процесс развития мифа о Рафаэлевой мадонне в 1830-е годы и начало его демифологизации в 1840 – 50-е годы в работах Киреевского, Огарева, Белинского, Герцена, Фета. Параграф 1.3 посвящен проблеме формирования искусствоведческого нарратива, начиная с 1850-х годов (на примере текстов Никитенко, Крамского, Шишкина, Репина, Стасова).

Во *второй главе* проанализирован образ мадонны Рафаэля в творчестве русских романистов второй половины XIX столетия. В параграфе 2.1 рассмотрено восприятие «Сикстинской мадонны» Гончаровым и ее место в эстетической концепции писателя. Параграф 2.2 посвящен исследованию образов Рафаэля и его мадонны в творчестве Тургенева. В параграфе 2.3 показаны значение и роль образа мадонны Рафаэля в творческой и мировоззренческой системах Достоевского. Параграф 2.4 посвящен проблеме отношения Л. Толстого к «Сикстинской мадонне» и ее значения в идеологии писателя.

В *заключении* подводятся итоги и намечаются перспективы работы.

Список литературы состоит из четырех частей: в первой обозначены источники художественных и документально-художественных текстов; во второй – справочные и искусствоведческие издания, литература о живописи; в

третьей перечислены работы, посвященные теме живописи в литературе; в четвертой представлены научно-исследовательские труды по истории русской и зарубежной литературы XIX века.

Приложение А содержит фрагменты картин, демонстрирующие живописный экфрасис «Сикстинской мадонны» Рафаэля в картине Брюллова «Последний день Помпеи». В приложении Б обозначены тексты XIX столетия, в которых содержатся упоминания мадонны Рафаэля, не используемые в данном исследовании. В Приложении В представлена работа, посвященная образу Рафаэлевой мадонны в творчестве А.С. Пушкина, которая может являться одной из частей дальнейшего исследования, связанного с темой образа мадонны Рафаэля в поэзии XIX века.

1 Рафаэлева мадонна: от мифа к антимифу

1.1 Создание романтического мифа о «Рафаэлевой мадонне» (1820-е гг.)

Легенда и образ Мадонны Рафаэля были в центре внимания писателей первой трети XIX века, а «Дрезденская галерея – местом паломничества всех русских путешественников, начиная с Карамзина» (каждый побывавший там создавал «свой индивидуальный путеводитель по галерее» [14, т. 13, с. 515.]).

Карамзин в «Письмах русского путешественника» первым из русских писателей обращается к «Сикстинской мадонне» Рафаэля (запись от 12 июля 1789 г. [15, с. 52]). Описание картины представляет собой небольшую заметку, в которой дано содержание живописного полотна («[Мария], <...> которая держит на руках младенца и перед которою стоят на коленях св. Сикстус и Варвара»; в сноске: « <...> а в образе Марии [умел он соединить] – красоту, невинность и святость»), а также представлены рассуждения о природе творчества и образе художника-творца («Никто из живописцев не вникал столько в красоты антиков, никто не учился анатомии с такою прилежностью, как Рафаэль, – и потому никто не мог превзойти его в рисовке. *Но **знания**, которые сим средством приобрел он **в форме человеческой**, не сделали бы его таким великим живописцем, если бы натура не одарила его **творческим духом**, без которого живописец есть не что иное, как бедный копист*»). Можно увидеть, что описание картины Карамзина больше соответствует просветительской задаче путешественника (несмотря все же на присутствие субъективного начала), и ни сама Рафаэлева мадонна, ни образ художника еще не воспринимаются в русле романтической традиции.

В то же время в менее популярном «Путешествии по Саксонии, Австрии и Италии в 1800, 1801 и 1802 годах» Лубяновского начинают формироваться идеи, нашедшие свое полное воплощение в конце 1820-х – 40-х годах: путешественник обращается к мотивам божественного вдохновения, пытается дать трактовку образов картины, построенную на личном впечатлении.

«Рафаэль был ли вдохновлен свыше или взял на небе краски, чтоб написать нам творческую кистью небесное лицо Святой Девы? Ангелы же сие, конечно, сами ему являлись. Но дерзну ли сказать? Я бы желал, чтоб в лице отрока Иисуса было более кротости: это Громодержец в младенчестве. Я тщетно буду скрывать от его взору свои чувства и мысли: он их видит» [20, с. 50]. Удивительно, что уже в начале века в дневниковой записи русского переводчика, можно сказать, интуитивно были намечены пути, по которым будет происходить дальнейшее развитие рецепции картины Рафаэля.

Но все же на русское сознание большее влияние оказали карамзинские письма. Именно их принцип построения стал во многом традиционным как для эпистолярного жанра, так и для дневникового в русской литературе первой половины XIX века. Исходя из особенностей «Писем», нужно говорить:

1) о стилизации образа автора и о его литературной позе, которая во многом определяется темой и адресатом; о подмене реальной личности условным двойником;

2) о слиянии литературы и жизни писателя (жизнь и написанный текст существуют в нерасторжимом единстве);

3) о форме дневника, которая позволяет узнавать автора с противоположных позиций, что не оставляет читателя в состоянии спокойного безразличия;

4) о принципиально новом слове в споре о России и Западе;

5) о жанровом своеобразии «Писем» Карамзина (книга – это не собрание писем и записей, а литературное произведение, включение или не включение тех или иных описаний происходит с позиции идейно-художественных задач; возможна подмена личных впечатлений информацией, почерпнутой из литературных источников);

6) об изменении отношения к письменному источнику: пейзаж получает принадлежность к миру культуры, поэтому можно видеть образ

«путешественника с книгой в руках», он смотрит на то, что уже знает по описаниям, и не стесняется книжных заимствований в своем произведении [84].

Данная традиция, введенная Карамзиным, была продолжена многими авторами дневников-путешествий. Свое развитие и совершенство в 20-х годах она получила в текстах Жуковского. Его манифест «Рафаэлева мадонна» существовал в рамках жанров письма, дневника и травелога. Описание же мадонны Кюхельбекера, созданное приблизительно в это же время, позволяет сопоставить два текста и их жанровые особенности. Поэтому, перед тем как перейти непосредственно к анализу двух работ, необходимо сказать о форме, в которой они были представлены, и о влиянии, которое она оказывала на читательское восприятие.

Дневник молодого Жуковского, по словам Л. Гинзбург, является одной из «ранних попыток русской мысли анализировать внутреннего человека» [74, с. 40]. «Известно также, что Жуковский входил в дружеский кружок братьев Тургеневых, которые уделяли пристальное внимание к внутреннему человеку, самоуглублению, самосовершенствованию. Особое место в этом кружке занимали документальные жанры. Формой самовыражения и духовного общения в нем были письма и дневники («журналы»). «Письма и журналы вращались в кругу друзей, передавались из рук в руки, стилизовались, ценились и как литературный продукт, списывались в «белые книги» – альбомы. Это была кружковая эпистолярная литература, как в эпоху Возрождения» [97, с. 57 – 58]. Журнал же Жуковского «Вестник Европы» также во многом культивировал жанр «личного человеческого документа». Почти в каждом номере помещались «дневниковые записки», отрывки из «журналов» (чаще всего переводные). Дневники, ведущиеся в кружке братьев Тургеневых, были местом формирования «психологического романтизма» (определение Г.А. Гуковского), поэзия Жуковского продолжала и углубляла психологические искания, пытаясь преодолеть барьер словесного выражения «невыразимого»,

вырабатывая понимания душевной жизни как единого – неразложимого – текучего потока при помощи символов, знаков» [Подробнее см.: 97, с. 55 – 58].

Жанровое определение заграничных писем Жуковского, которые относятся к путевым и являются одной из разновидностей травелога, остается достаточно неопределенным даже на данный момент (затруднения вызывает известная установка романтика: «Жизнь и Поэзия одно»). Его письма воспринимаются в разных контекстах: с одной стороны, без сомнения, они становятся продолжением традиции литературы путешествий, с другой – эстетическими манифестами русского романтизма.

Достаточно сложно говорить и о чистой эпистолярной форме путешествий Жуковского [далее о письмах-дневниках поэта приводится материал с опорой на источник: 14, т. 13, с. 397 – 442]. Из элементов эпистолярного жанра присутствует факт адресованности, эпистолярно-очерковый характер же снижает вопрос о связи писем с дневниками писателя. Но, с другой стороны, жизненные впечатления, материалы путешествий, духовные поиски, записанные в письмах-дневниках, становятся импульсом для размышлений на эстетические темы (письма – эстетические манифесты). Дневники Жуковского – своеобразный диалог, который можно прочитывать и как исповедь, и как проповедь. Таким образом, возникает сплав жанров: письма-дневники.

В дневниках первого заграничного путешествия Жуковского (октябрь 1820 – февраль 1822) собраны различные факты и события, связанные с наблюдаемым путешественником миром, но писатель распространяет свои записи (дневниковые письма), придает им характер путевых писем-дневников. Четкого разграничения текстов нет: большинство дневниковых записей становятся художественно обработанными. Об этом говорит и сама работа над ними: «процесс создания писем-дневников многослоен: первый слой – непосредственная фиксация фактов, событий, имен; здесь же недописанность, пробелы, стертый карандаш. Второй слой определяет стремление сохранить

текст на бумаге и в памяти, происходит расширение записей. Третий слой – распространение записи в виде «журналов», «отчетов». Четвертый слой – публикация отдельных фрагментов «журналов», «отчетов» в виде статьи на страницах известных альманахов и журналов. Пятый слой – их включение в прижизненные собрания сочинений» [14, т. 13, с. 447]. Писатель стремится к воссозданию хроники путешествия (сохраняет датировку, подзаголовки), но при всем при этом письма-дневники становятся отдельными очерками, статьями, эссе.

Сочетание текстов из разных реальностей – идеальной поэзии и документальной жизни – не только уподобляются и уподобляют друг другу отраженные в них реальности, но и дают наглядную картину, как из жизненного акта возникают поэтическая мысль и образ, и как в дальнейшем этот образ продолжает свое бытование в сознании эмпирического человека. На страницах писем-дневников возникает третья реальность – реальность поэтической души, которая свою жизнь претворяет в поэзию, а из поэзии выводит правила жизни.

Достаточно сложно говорить и о подлинности самого писателя в письмах-дневниках. В авторе постоянно живет поэт, об этом говорит напряженная эмфатика, лиризм записей (многие прозаические строчки дневника позже становились начальными строками стихотворений; автоцитаты, перерастающие из поэзии в дневниковую прозу, определяют житейскую философию писателя). Также важно, что в путешествии в первую очередь проявляется хроника душевной жизни, именно она определяет, что и как видит путешественник. Он совершает не только реальное путешествие, но и романтическое. При этом нельзя однозначно определить героя как «чувствительного» путешественника. На страницах путевых писем-дневников романтический странник, сам поэт, который активно включен в окружающий мир, пронизывающий его своим настроением.

В целом эстетический характер дневников 1820 – 1822 гг. имеет свои ретроспективные ассоциации, которые обращены в глубину поэтической души, своей перспективой распахнуты навстречу обширной панораме грядущих жизненных впечатлений. Восприятие бытия происходит и в визуальном, и в вербальном аспектах (дневники – альбомы, музыка). В дневниках этого периода отражены мир и атмосфера европейского романтизма (Германия, Швейцария, Италия). Бурная смена впечатлений сопровождается внутренней сосредоточенностью поэта. Это путешествие можно считать своеобразным эпилогом и эстетическим комментарием к романтической поэзии Жуковского 1815 – 1818 гг. (письма-дневники – окна в мир, исповедание веры, романтизм как миросозерцание).

Можно выделить следующие основные черты-признаки, присущие дневникам 1820 – 1822 годов:

1. Установка на факт, событие.

2. Мир романтической природы (путешествие по горам и озерам романтизма). Здесь же выделяется психологический комментарий, эстетические оценки разных состояний. Особое место начинает занимать категория души путешественника (ее состояния, ощущения, изменения), закономерности ее жизни (душа образуется влиянием на нее окружающих предметов). Так, можно выделить еще одну особенность дневника-путешествия: травелог «возвышения души» (топосы гор – метафора, где становится важен не только пейзаж).

3. Письма-дневники данного периода густо населены. Создается некая универсальность, энциклопедичность; мозаика частных впечатлений перерастает в целостное представление о романтическом типе личности.

Тематическими лейтмотивами периода первого заграничного путешествия являются люди искусства, театр, мастерские художников и картинные галереи (позже эти лейтмотивы повторятся в дневниках 1827 – 1840 годов).

В период с 1820 – 1821 г. свой дневник путешествия ведет Кюхельбекер. Жуковский и Кюхельбекер в одно и то же время посещают одни и те же места, встречаются с одними и теми же личностями. Но, несмотря на типологические сходства текстов двух путешествий, можно выделить явные различия, которые свидетельствуют о разных типах сознания путешественников, в связи с чем и происходят изменения в передаче впечатлений, «движении души» в письменном виде дневника.

Также необходимо говорить об известных Кюхельбекеру «Письмах русского путешественника» Карамзина. Заимствование данной жанровой модели является одним из доказательств того, что «Путешествие» Кюхельбекера нельзя отнести к чистой форме дневника. Безусловно, писатель сохраняет внешний формальный признак: подневные записи, описание важных событий, их переживания и т.д. Но «Путешествие» в первую очередь становится художественным текстом, изначально имеющим установку на публикацию (издание дневниковых записей происходило почти одновременно с их написанием). Об этом говорит и цитируемость текста Кюхельбекера. Из вышеназванного встает еще один вопрос: насколько близок субъект повествования «Путешествий» к самому писателю? Повествователь Кюхельбекера – конгломерат образов известных путешественников из существующих на тот период времени литературных источников-травелогов. В тексте путешественник – собирательная маска из традиций литературы (о чем говорит намеренная риторичность, культурный фонд, багаж писателя, который и создает наглядный образ как путешествующего героя, так и наблюдаемого им мира); субъект повествования не является писателем, но все же он приближен к личности автора. Данная традиция проявляется и в путешествии Лубяновского, герой которого «путешественник с книгой в руках», совершающий свое итальянское путешествие по страницам «Путешествия» Дюпати.

Дневник Кюхельбекера, являющийся большой книгой путевых заметок, становится своего рода последней данью идущим от Карамзина традициям

Жуковского. Книга, несомненно, связана с «Письмами русского путешественника», во-первых, своей эпистолярной формой, во-вторых, культом дружбы, характерным для «Писем» и подхваченным Кюхельбекером, который поэтизируют разлуку с родными и друзьями (хрестоматийное начало), в-третьих, рассуждениями о жизни и смерти, о быстротекущем времени, о детстве, окрашенными чувством сентиментальной меланхолии.

Но Кюхельбекер в своих путевых заметках основное внимание уделяет только вопросам искусства (в то время как путешественника Карамзина интересовал большой круг предметов). В отношении писателя к изобразительному искусству отчетливо выступает его романтическая позиция.

Сравнительно меньшее значение для Кюхельбекера имеют общественные события. Но, даже несмотря на небольшой объем заметок на данную тему, стремление к свободе, бунтарский дух время от времени проявляются в его письмах (особенно, когда текст еще не прошел цензуры и автоцензуры). Так, в романтическом горном уединении путешественник разражается вольнолюбивой тирадой; в другом месте он упоминает Пугачева в одном ряду вместе с Екатериной II и Наполеоном.

Интересен в «Путешествии» Кюхельбекера тот факт, что писатель был готов к своему реальному путешествию по Европе в роли секретаря А.Л. Нарышкина, так как в 1819 – 1820 гг. он уже совершил свое воображаемое путешествие по ней («Европейские письма»).

При сравнении дневников-травелогов Жуковского и Кюхельбекера необходимо говорить о том, что на период создания своего «Путешествия» Кюхельбекер знал основные эстетические принципы творчества Жуковского (которые являлись образцовыми для многих молодых писателей и поэтов того времени, оказывали существенное влияние на их произведения). Но дневник Кюхельбекера был создан раньше, чем опубликовано «Путешествие по Саксонской Швейцарии» Жуковского. Поэтому вопрос о преемственности Кюхельбекером основных категорий писем-дневника Жуковского достаточно

спорный. Следует помнить и о том, что Кюхельбекер ко времени публикации некоторых писем и статей занял категоричную позицию против художественных принципов Жуковского, поэтому возможна намеренная стилистическая правка текстов, созданных в начале 1820-х годов. Романтические принципы создания образа мира и отношений человека с ним наложили свой отпечаток на «Путешествие» Кюхельбекера, но не являлись доминирующими в его дневнике (душа не становится основополагающим принципом в описаниях, да и вопрос о романтическом страннике здесь уже не стоит). Хотя принцип создания образа героя, который хоть и приближен к личности писателя, но не является им, схож у двух путешественников, как и художественная обработка, целевая установка дневника.

Наиболее существенное влияние на Кюхельбекера оказали «Письма» Карамзина, о чем может говорить уже и особенность речевой манеры «Путешествия», и композиция самих записей. Причем у Жуковского видны явные отличия от «Писем русского путешественника», что может говорить о переходе жанра путевого дневника на другой уровень (не только и не столько формальное путешествие, а травелог души). Общим для двух писателей, помимо того, что их путешествия совершались в один временной отрезок времени, является выбор тем их записей. Они обращаются к одинаковым произведениям искусства, личностям, посещают одни и те же места. Причем живопись является ведущим мотивом и ключевой темой их путешествий.

Экфрастическое описание «Сикстинской мадонны» в эстетике романтизма было создано Жуковским («Рафаэлева мадонна», июнь 1821 г.). Принципы романтического экфрастического описания пришли в русскую культуру из очерка немецкого романтика Вакенродера (книга «Фантазии об искусстве», очерк «Видение Рафаэля»). Миф о Рафаэлевой мадонне и сам образ Рафаэля, созданные немецким «любителем искусства», оказали большое влияние на становление русской романтической эстетики. Сам факт феномена видения, рассуждения о природе вдохновения художника (связанной с

непрерывным трудом, напряжением мысли и душевных сил творца на протяжении длительного времени), о вдохновении как божественном даре (миф о художнике, творящем по божественному наитию), соответствовали природе романтизма. Очерк немецкого романтика пробуждал приподнятое отношение к художественному творчеству, формировал новый взгляд на роль личности в искусстве – художник-творец, создающий свою новую действительность. Вакенродер не просто утверждал близость поэзии и живописи, но и пытался найти метод описания картин, создавал свои фантазии об искусстве, «когда наше воображение отлетает от доски и само по себе витает в воздухе» [3, с. 53]. Стихотворные экфрасисы немецкого писателя – «это сотворение «своего» из «чужого», перевод с одного языка на другой». За его «искусствоведческим эссе открывается пространство духовной жизни творца-художника, своеобразный экфрасис души». Именно в Рафаэле и его творениях немецкий романтик «увидел высшее выражение человеческого гения и его способность возвышать душу» [56, с. 125 – 126].

Жуковский продолжает и углубляет психологические искания, намеченные еще в прозе Карамзина. Важным для романтика становится не формальный аспект построения письма, а движение души, ведущее к вдохновению, хроника душевной жизни. Особенно явно прослеживается как в «Письмах» Карамзина, так и в письмах-дневниках Жуковского удвоенный субъективизм. У Карамзина он отчетливо ощущается в самом названии произведения «Письма русского путешественника», где автор прячет свое настоящее «Я» под маской путешественника и к тому же обращается к эпистолярному жанру, позволяющему скрыть истинное лицо писателя. Письмо Жуковского также пронизано субъективизмом. Особенно явно это наблюдается при рассмотрении природы объекта описания. Но уже здесь можно наблюдать отступление от традиции карамзинских «Писем».

Карамзин намеренно мистифицировал свое произведение, в том числе и образ повествователя. Писатель позиционирует «Письма…» как существующие

в области «бытового» жанра, в интимной сфере, тем самым создавая впечатление, что он печатает свои подлинные письма, адресованные его друзьям, Плещеевым. Эта иллюзия поддерживалась постоянными обращениями к близким людям, размышлениями о своей привязанности к ним и т.д. Но работа над текстом, история его создания и публикаций не оставляют сомнения, что в первую очередь «Письма русского путешественника» – литературно-публицистическое произведение.

У Жуковского же никакой мистификации нет. Об этом может говорить и история бытования текста «Рафаэлева мадонна»: от дневниковой записи, письма до статьи на страницах «Полярной звезды». Письмо к императрице изначально не было предназначено для публикации и адресовалось двум-трем читателям (сама Александра Федоровна и великий князь Николай Павлович, который читал и переводил ей письма на немецкий язык). Также, в отличие от Карамзина, Жуковский открыто процессуален, так как создает свой травелог на глазах читателя, а не конструирует его постфактум [подробнее см.: 105]. Идея публикации возникла позже, с разрешения императрицы, без особых содержательных изменений относительно текста письма (подзаголовок «Из письма о Дрезденской галерее» снимает вопрос о включении или исключении текста, обрамляющего само описание картины), но уже в качестве самостоятельного произведения. «Расцвет романтического лиро-эпоса, в центре которого образ странника-паломника – «искателя новых впечатлений», актуализировал новые приемы повествования и динамику образа путешественника, прежде всего его духовную динамику» [105, с. 607].

«Частное письмо не случайно стало статьей. Впечатление от картины Рафаэля переросло в размышления о природе искусства вообще, о природе поэтического вдохновения. С опорой на легенду Вакенродера Жуковский дал свое толкование природы романтического искусства, поэтому многие идеи и образы статьи неразрывно связаны с его поэзией начала 1820-х годов, тем самым придавая статье значение эстетического манифеста (отрывок же из

стихотворения «Лалла Рук» закрепил эту связь и подчеркнул ее программность») [14, т. 12, с. 497 – 498]. Прозаические «промежуточные жанры» (травелог, письмо, статья и др.), которые осваивал Жуковский в данный период времени, выявляли особенности жизнетворчества поэта. С помощью документальной литературы он «стремится показать связи жизни, не опосредованные фабульным вымыслом художника» [74, с. 29] («человеческий документ» как одна из основ миромоделирования реальности и жизнестроительства). Таким образом, травелог Жуковского, включающий в себя различные формы повествования, становится неразделимым целым, создает нарративную цепь, экзегесис (дискурс, «в котором происходит повествование и производятся сопровождающие изложение истории объяснения, истолкования, комментарии, размышления или метанарративные замечания нарратора» [103, с. 292]). Жуковский насыщает интимную прозу философской и эстетической рефлексией, формирует оригинальную концепцию авторского сознания как отражения жизнетворчества и миромоделирования [подробнее см.: 105].

Также Жуковский перенимает традицию Вакенродера. Более того, именно через «Рафаэлеву мадонну» миф немецкого романтика занимает одно из центральных мест в русской эстетической мысли (письмо становится манифестом русского романтизма, а сам образ Рафаэля обособляется в отдельную категорию, символизирующую связанные с ней мотивы, идеи). Жуковский не цитировал текст легенды Вакенродера, он свободно пересказал саму суть очерка, обращался к тем же темам, что и немецкий романтик.

Описание «Рафаэлевой мадонны» Жуковского построено с опорой на миф Вакенродера (причем не только по содержанию, но и по композиции), путешественник видит не картину, а себя (об этом уже говорит и начало письма, которое начинается с «**Я** смотрел на нее несколько раз; но видел ее только однажды *так, как* ***мне было надобно***» [14, т. 13, с. 188]), он испытывает счастье от возможности быть «сам с собою», от «вхождения в себя» (ср. у

Вакенродера: «Искусство <...> раскрывает нам сокровища человеческого духа, направляет наш взор **внутрь** себя и в человеческом образе показывает нам незримое» [3, с. 68]). Объектом описания становится не живописное полотно, а рефлексирующая душа поэта («просидел целый час, смотря на нее…», «это не картина, а *видение*», «начал чувствовать, *что душа распространяется*» [14, т. 13, с. 188 – 189]). Картина становится не самой целью, а возможностью остаться наедине с собой, задавать собственные вопросы и находить на них ответы, думать, рассуждать (здесь же и возникают категории «невыразимого», «гения чистой красоты»: «Не понимаю, как могла ограниченная живопись произвести необъятное. <…> И точно, приходит на мысль, что эта картина родилась в минуту чуда: занавес раздернулся, и тайна неба открылась глазам человека» [Там же, с. 189]). Картина перестает быть объектом описания, происходит «самоотождествление духовного мира поэта, смотрящего на картину Рафаэля, <...> с тем, что он в ней видит – а видит он в ней, как в зеркале, отражение собственного внутреннего мира» [56, с. 136] (отсюда и соответствующее внутреннему миру путешественника восприятие самого Рафаэля: «Здесь душа живописца, без всяких хитростей искусства, но с удивительною простотою и легкостию, передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось», «картина родилась в минуту чуда» [14, т. 13, с. 188 – 189]; «Он писал не для глаз, все обнимающих во мгновение и на мгновение, но для души, которая, чем более ищет, тем более находит» [Там же, с. 189]).

Интересно и то, что, эссе «Рафаэлева мадонна» является полным воплощением творческого кредо русского путешественника «Жизнь и Поэзия одно». История создания прозаического эстетического манифеста восходит к одному из самых ярких поэтических манифестов Жуковского «Лалла Рук» [подробнее см.: 56, с. 129 – 139]. В эссе «Рафаэлева мадонна» воплощены и развиты словесно-образные лейтмотивы текста стихотворения: мотив сна и видения, лучших и чистых мгновений жизни, небесного откровения, занавеса

(покрывала), отделяющего небесный мир от земного, невыразимой красоты, воплощенной в женском образе. Причем занавес в эссе путешественника является единственной экфрастической чертой. Более того, после русского романтика никто не выделял в своих описаниях данную деталь как полноценную эстетическую категорию (этот романтический образ, скрывающий от художника тайны бытия, является одним из ведущих в творчестве поэта в 1820-х гг., его воплощение можно найти в таких произведениях, как «На кончину Ея Величества королевы Виртембергской», «Лалла Рук», «Привидение», «Таинственный посетитель» и др.).

Эмоциональный экстаз Жуковского перед картиной Рафаэля имеет комбинированную природу: по ассоциации со стихотворением «Лалла Рук», к которому восходят автоцитаты, он является эстетическим, но само чувство, сотворившее данное стихотворение, поэт склонен был уподоблять религиозному [56, с. 137]. Эта одна из многих причин, по которой экфрасис Жуковского можно считать именно жизнетворческим. Подобного результата духовного процесса и креативного всплеска в целостном единстве жизнетворческого и поэтического вдохновения не удалось пережить больше ни одному созерцателю картины Рафаэля.

Кюхельбекер посетил Дрезденскую галерею приблизительно в одно время с Жуковским (ноябрь 1820 г.). Сложно говорить, были ли знакомы писатели с очерками друг друга, так как, несмотря на датировку в дневниках каждого путешественника, нельзя установить реальное время созерцания картин и создания статей, посвященных «Сикстинской мадонне».

Типологические сходства двух описаний картины в первую очередь связанны с общим исходным источником легенды о Рафаэле (Вакенродер «Видение Рафаэля») и общим национально-эстетическим мышлением («Письма русского путешественника» Карамзина). Но данные литературные традиции имели различное влияние на двух русских писателей.

Для Кюхельбекера основным принципом, наследуемым от «Писем русского путешественника», становится именно жанровое своеобразие. Его дневник связан с «Письмами» своей эпистолярной формой построения записей (стилизация образа автора и его литературная поза).

Можно сказать, что Кюхельбекер является продолжателем традиции Карамзина. На первое место он ставит именно просветительскую задачу своего дневника, во многом подражая стилевым и композиционным особенностям «Писем русского путешественника» при построении своих заметок. Цель, которую ставит для себя путешественник – описание картин понятное для других (то есть читателей). Все тексты основаны на рациональном начале, где важным является только содержание картины, мастерство живописца, а не ее духовное (художественное) наполнение созерцающим. Описание Рафаэлевой мадонны построено на полярных точках зрения. Так, изначально увидев полотно итальянского живописца, путешественник испытывает ропот неудовлетворенного ожидания, но при этом позже называет Рафаэлеву мадонну божественным творением, говорит о восторге увидевшего знаменитую картину. Несмотря на такую высокую оценку, Кюхельбекер заканчивает свою заметку мыслями о том, что подобное «вдохновение ниспускалось в душу и других художников <...>, станем их отыскивать и порадуемся, где найдем следы его» [18, с. 34]. Для писателя Рафаэль в первую очередь художник, как и многие другие, поэтому его главная задача как путешественника – дать точное описание полотна. Миф о Рафаэлевой мадонне Вакенродера оказал свое влияние на восприятие писателем картины в русле романтической эстетики, главной чертой которой являлась преображающая, воспитывающая функция искусства. Именно преображающая роль образа мадонны и представлена в дневнике-письме Кюхельбекера. Но, в отличие от Жуковского, для которого легенда Вакенродера была «живой парадигмой творчества», Кюхельбекер обращается к тексту немецкого романтика только как к литературному

источнику, не углубляясь в общеромантическую концепцию творчества, воплощением которой и стал очерк «Видение Рафаэля».

Композиционное решение каждого писателя и связанные с ним эстетические установки обусловливают и жанровое своеобразие двух записей. Так, путешествие Жуковского можно определить как письмо-дневник (признак адресованности – письма становятся эстетическими манифестами; большинство записей – художественно обработанные автономные тексты; концепция «картина-видение-поэзия» [56, с. 130]).

«Путешествие» же Кюхельбекера можно охарактеризовать как дневники-письма, так как главную роль здесь играет именно дневниковое построение записей, иллюзия интимности и свободного выражения мыслей. Следовательно, можно говорит о просветительской функции дневника Кюхельбекера и об эмоциональном, духовном путешествии Жуковского.

Несмотря на разную установку эссе Жуковского и Кюхельбекера, оба писателя были знакомы с очерком Вакенродера и следовали традиции Карамзина, поэтому в описаниях Рафаэлевой мадонны у русских путешественников прослеживаются одинаковые темы, мотивы, взгляды на природу искусства и образ творца. Но при этом отчетливо наблюдаются различные установки, варианты коннотаций, которыми каждый из писателей наделяет картину Рафаэля «Сикстинская мадонна»: концепция гения у Жуковского и визионерское сознание у Кюхельбекера.

Эпоха романтизма поставила на первый план проблему особого типа художника-творца, тем самым образ Рафаэля стал приобретать черты не просто человеческого, а «божественного» гения. Сакрализация итальянского мастера происходила практически во всех областях искусства. Наиболее полно она проявилась в среде художников, на которых влияние итальянской традиции было особенно сильным (целая колония русских художников в Италии).

Самой яркой фигурой этого периода был Брюллов. Конечно, он обращается к Рафаэлевой мадонне с позиции художника (письмо П.А. Кикину,

ноябрь, 1822 г.). Поэтому сложно говорить о преемственности традиций романтической литературы, писатели которой хоть и создавали статьи, посвященные разбору картины Рафаэля, но все же находились в рамках литературного произведения, когда мир отвлеченных, идеальных понятий накладывался на мир реальный, видимый. Несмотря на анализ картины с искусствоведческой точки зрения («каждая черта обдумана, преисполнена выражения, грация соединена со строжайшим стилем (если б я видел ее прежде, моя Антигона более бы выиграла), потому что, рисуя с невольным вниманием, мало-помалу я открыл секрет, который состоял в том, чтобы более рисовать с **антик и Рафаэля**...» [2, с. 36]), в описании присутствуют понятия, характеризующие романтическую природу мировосприятия («чем более *смотришь*, тем более *чувствуешь непостижимость* сих красот»). Правда говорить о жизнетворческом экфрасисе Жуковского в данном случае представляется нецелесообразным.

Но интерес видится еще и в том, что в картине «Последний день Помпеи» (1833г.) можно найти две реминисценции «Сикстинской мадонны».

Первую можно увидеть в образах младенца и мертвой женщины (образ младенца у Рафаэля) (см. Приложение А.1). Образ ребенка можно считать символом нового мира на фоне гибели старого (гибель язычества и торжество христианства). Среди противостояния жизни и смерти выживает именно младенец, который, возможно, призван возродить павший род (это соотносится и с образом Христа, изображенным на картине Рафаэля).

Вторая реминисценция – образ самой мадонны (см. Приложение А.2).

Помимо внешнего сходства женщин (и их атрибутики: покрывало на голове, одежда), можно увидеть и композиционное пересечение картин: группа женщин у Брюллова находится под защитой старика, последователя христианской веры (крест на шее, палка в руке), чей взгляд в отличие от большинства образов на картине не выражает страха или смирения, он устремлен к небу, к своему Богу, от которого ждет спасения. На месте старика у

Рафаэля изображен Сикст, чей взгляд устремлен уже не к небесам, в ожидании помощи, а к младенцу Христу (см. Приложение А.3).

Также женщина прижимает к себе двух девушек, пытаясь спасти их от наступившего апокалипсиса, и этот мотив жертвенности, самопожертвования, напрямую соотносится с образом Богоматери.

Есть и прямая связь между женским образом и жизненными реалиями художника. Считается, что данный женский образ является портретом графини Юлии Павловны Самойловой, а две девушки – ее приемные дочери. И в этом плане можно говорить о романтической традиции Жуковского, биографические реалии которого также были связаны с картиной, образом мадонны.

Таким образом, получается, что установка «мало-помалу я открыл секрет, который состоял в том, чтобы более рисовать с **антик и Рафаэля**...» находит свое прямое воплощение в поздней картине, в которой художник противопоставляет языческой вере и гибели язычников веру христианскую (и здесь совмещение двух традиций оказывается максимально органичным). В творчестве Брюллова выражение визуальной картины мира взаимосвязано с живописным экфрасисом, относящимся в данном случае к картине Рафаэля «Сикстинская мадонна».

В целом, рассматривая тексты начала XIX века (до 1830-х годов.), можно говорить в основном о романтической традиции, заложенной Жуковским. Именно ее влияние позволило создать миф о «Сикстинской мадонне», который пытались опровергнуть, изменить или сохранить приверженцы других эстетических направлений в последующие годы. Но не менее важно и то, что «Рафаэлева мадонна» Жуковского стала манифестом русского романтизма, в котором были обозначены категории, имеющие ключевое значение для данного эстетического и литературного направления: категории двоемирия (завеса, покрывало, реально существующий мир и мир идеальной поэзии); образа художника-творца; романтической иронии. Не случайно в последующих описаниях мадонны все эти категории возникают вновь, но уже с позиции

разоблачения. Именно по логике опровержения и выстраиваются новые антимифы «Сикстинской мадонны» Рафаэля, начиная с 30-х годов XIX века.

1.2 Развитие мифа о «Сикстинской мадонне» в 1830-е гг. и его демифологизация в русской эстетике и критике в 40-е годы XIX века

В период 1830 – 50-х годов происходит бурное развитие культуры. Многие положения в искусстве начинают подвергаться сомнению, начинается своеобразная реформация основных категорий, главенствующих в литературе первой трети XIX века. Под этот процесс попадает и образ Рафаэлевой мадонны, созданный Жуковским. Формируются новые мифы, чаще всего построенные на прямом отрицании того, что провозгласил русский романтик (правда чаще всего в эстетических текстах писателей, критиков и художников происходит опровержение положений романтизма, а не самого чувственного переживания). Но нельзя сказать, что традиция Жуковского перестает существовать, она находит свое воплощение в других формах. Более того, новые мифы становятся антимифами по отношению к эстетическому манифесту поэта, что позволяет говорить о том, какое сильное влияние и прочное положение в сознании русского человека занимала «Рафаэлева мадонна» Жуковского. Немаловажно, что некоторые путешественники пытались прочувствовать тот же религиозный или эстетический экстаз перед картиной Рафаэля. Но, очевидно, это было невозможно, поэтому экфрастические описания данного типа только формально приближены к манифесту русского романтизма.

В 1830 г. свое путешествие по Германии совершает Киреевский, на становление мировоззрения которого Жуковский оказал достаточно сильное влияние. Его описания «Сикстинской мадонны» в письмах к П. Киреевскому и к А. Елагиной находятся на границе между существующими в тот период времени традициями восприятия картины Рафаэля.

«Скажу только, что здесь в первый раз видел я одну Мадонну Рафаэля, которая мне крепко понравилась, или, лучше сказать, *посердечилась*. <…> Это не царица, не богиня; святая – но это святое понимается не благоговением; прекрасная – но не производит ни удивления, ни сладострастия; не поражает,

не пленяет. С каким же чувством надобно смотреть на нее, чтобы понять ее красоту и господствующее расположение духа ее творца? <…> *Эта* Мадонна объяснила мне, что понять ее красоту можно только *одним* чувством: *чувством братской любви.* Движения, которые она возбуждает в душе, однородны с теми, которые рождаются во мне при мыслях об сестре. Не любовью, не удивлением, а только братской *нежностью* можно понять чистую прелесть ее простоты и величие ее нежной невинности. То, что я говорю теперь, так истинно, и я чувствовал это так ясно, что, чем больше я всматривался в Мадонну, тем живее являлся передо мной образ Машки и наконец так завладел мною, что я из-за него почти не понимал других картин …» [16, с. 373]. В данном описании восприятие картины Киреевским приближено к попытке прочувствовать живописное полотно так, как чувствовал его Жуковский («понять можно одним чувством», «чистая прелесть», «простота»). Можно даже сказать, что ведется своеобразный диалог со своим «духовным» учителем, в итоге которого Киреевский приходит к иным выводам: сдвигаются акценты в оценке живописного полотна («братская любовь», понятие «святой» в религиозном смысле), но установка на эстетическое впечатление от картины сохраняется.

В следующем за этим письме начатый диалог продолжается, но в нем Киреевский пытается осмыслить уже процесс восприятия картины, то есть доминирует больше рациональная установка, поэтому появляется утверждение, «что Рафаэлевой Мадонны я не понял <…>; но если б я хотел вам рассказать впечатление этих картин, то говорил бы не об них…» [Там же, с. 374]. Дальнейшие размышления – «я никогда не буду иметь никакого толка в живописи и даже не способен понимать ее, потому что именно те картины, которые всего больше делают на меня впечатление, всего меньше занимают меня сами собою. Я до сих пор еще не могу приучить себя, смотря на картину, видеть в ней только то, что в ней есть. Обыкновенно начинаю я с самого изображения и, чем больше вглядываюсь в него, тем больше удаляюсь от

картины к тому идеалу, который хотел изобразить художник» [Там же, с. 374 – 375] – ставят перед автором и читателем философскую проблему индивидуального типа восприятия, идеала (в мадонне Рафаэля идеал уже достигнут (матерь – младенец) и запечатлен в картине, поэтому для воображения уже ничего не остается, все выговорено).

Тексты Киреевского сложно отнести к какому-либо определенному типу экфрасиса из-за совмещения разноплановых категорий в описаниях полотна Рафаэля. Вероятно, основополагающим здесь является то, что оценка «Сикстинской мадонны» дана в первую очередь с философской точки зрения и не может относиться к уже существующим традициям восприятия картины.

В 1842 г. к мадонне Рафаэля обращается Огарев в письме к Е.В. Сухово-Кобылиной. Его описание можно отнести к просветительскому типу, так как основная цель – это анализ полотна и передача впечатления, полученного от «Сикстинской Мадонны». В это время уже развивается эстетика натуральной школы, когда приемы и образы романтизма подвергаются радикальному изменению (наиболее острая реакция – осмеяние). В описании Огарева еще нет тех уничижительных установок и замечаний, которые проявятся позднее в текстах других деятелей искусства, но уже здесь появляется иное, чем у предшествующих реципиентов, восприятие образов картины, сформированное влиянием времени.

Первое, с чего начинается описание – это характеристика времени и конкретного периода жизни писателя: «пришло *время* ***самоопределений***, и я убедился, что *могу жить только* ***в мире искусства***; ***живу*** *только,* ***когда принимаю впечатление художественного произведения или когда пишу***» [19, с. 866]. Установка достаточно близка к предшествующей эпохе, когда мир искусства и жизнь были единым целым, когда впечатления от произведения искусства или создания текстов существовали в неразрывной связи с восприятием жизни вообще. Но, несмотря на такую близость, акцентируется то,

что подобную модель мировосприятия Огарев определяет как специальность, а не как философию, принцип жизни.

Следующая отличительная черта заключается в выборе главного образа: если в письмах, дневниках предшествующих путешественников ключевой фигурой являлась мадонна, то у Огарева на первый план выходит младенец, Христос («Как он понял этого ребенка, грустного и задумчивого, который предчувствует свою великую будущность. Эти глаза умные, в которых видна какая-то дума, обращены на зрителя, как будто ребенок уже хочет говорить народу о тайнах неба. Лучше нельзя было выразить Христа-ребенка» [Там же, с. 866 – 867]). В характеристике мадонны главным становится ее предназначение, функция, которые можно определить как принесение на землю «божественного ребенка»*:* «Мадонна непорочная не знает, что с ней совершилось, но чувствует, что совершилось что-то великое и что ребенок, который у нее на руках, – божественный ребенок. Она не смотрит на него; глаза ее устремлены в даль неопределенно – от того, что сознание ее неопределенно и ей довольно присутствия ребенка; чтобы больше чувствовать всю святость, всю божественность его, ей не нужно глядеть на него» [Там же, с. 867]. Опять же можно говорить об определенной тенденции времени, когда была нужна уже не идеальная, божественная красота, а новая личность, герой, способный преобразовать окружающую действительность.

Таким образом, данное описание не содержит в себе эмоциональных реакций, связанных с личным переживанием увиденного. Целью писателя является установка на достоверную передачу своих впечатлений от картины, доступных и понятных читателю.

Самым ярким описанием картины после Жуковского по праву можно считать экфрасис Белинского. Именно он стал ключевым в развитии эстетической мысли XIX века, так как в нем отразились все изменения, происходившие в обществе, и все новые положения, пришедшие на смену романтической эпохе. Белинский обращается к мадонне Рафаэля

приблизительно через 20 лет после публикации манифеста Жуковского (в 1847 г. в письме к В. Боткину).

Романтический универсализм начала XIX века породил в русской письменной культуре идеализм и трансцендентальную философию, которые составляли некую «вторую реальность» (а не реально существующую действительность), остро осознаваемую его творцами и современниками, но для следующего поколения русских путешественников превратившуюся в стереотип и осознанно преодолеваемый штамп. «Новое поколение выросло на литературе натуральной школы 1840-х гг. с ее преимущественным вниманием к быту, нравоописанию, документу и физиологическому очерку, которые требовали не столько «общей идеи», сколько фотографической точности факта, подробностей частной будничной жизни» [82, с. 163].

Белинский был ведущим литературным деятелем нового поколения писателей, создающих свои произведения в эстетике натуральной школы. В его письме к Боткину отражены ее теоретические установки, но вызваны они личным переживанием картины (или точнее несостоявшимся переживанием), в котором главным становится «минус-прием» по отношению к жизнетворческому экфрасису Жуковского (то, что не может почувствовать, понять литературный критик, он подвергает уничижению и отрицанию).

В письме Белинского особенно явно выделяется оппозиция эстетике романтизма (продолжение спора, нападок, вызванных еще в 1820-х гг. против Жуковского): «Был я в Дрезденской галерее и видел Мадонну Рафаэля. Что за чепуху писали о ней романтики, особенно Жуковский! По-моему, в ее лице так же нет ничего романтического, как и классического» [1, т. 12, с. 384]. Происходит трансформация образа мадонны из «гения чистой красоты» в телесный образ (ярко выраженная физиологичность, построенная на приемах иронии, игры): «Это не мать христианского бога; это аристократическая женщина, дочь царя, idêal sublime du comme il faut. [совершеннейшее выражение приличия (франц.)]. Она глядит на нас не то, чтобы с презрением, –

это к ней не идет, она слишком благовоспитанна, чтобы кого-нибудь оскорбить презрением, даже людей, она глядит на нас не как на каналий: такое слово было грубо и нечисто для ее благородных уст; нет, она глядит на нас с холодною благосклонностию, в одно и то же время опасаясь и замараться от наших взоров и огорчить нас, плебеев, отворотившись от нас. Младенец, которого она держит на руках, откровеннее ее: у ней едва заметна горделиво сжатая нижняя губа, а у него весь рот дышит презрением к нам, ракалиям. В глазах его виден не будущий бог любви, мира, прощения, спасения, а древний, ветхозаветный бог гнева и ярости, наказания и кары» [Там же, с. 384]. В данном описании ключевой становится категория отрицания, неприятия, позволяющая разбить ранее существовавшие эстетические принципы, отойти от категории божественного, «невыразимого», изобразить уже реальную, телесную женщину. Причем критик обесценивает духовную силу не только мадонны, но и ребенка, Христа.

Но, несмотря на разоблачение живописного полотна, Белинский не отходит от традиций высокого изображения творца: «Но что за благородство, что за грация кисти! Нельзя наглядеться! Я невольно вспомнил Пушкина: то же благородство, та же грация выражения, при той же верности и строгости очертаний! Не даром Пушкин так любил Рафаэля: он родня ему по натуре» [Там же, с. 384]. Интересен факт акцентирования именно русского гения, чувство гордости, ощущение собственной (отечественной) самодостаточности, которые вызывает у критика личность Рафаэля.

Все данное описание может говорить об утверждении новых принципов, которые провозгласила натуральная школа: отказ от метафизического, идеального, которые являлись для русского человека нормой, критерием оценивания действительности, и принятие реалистического, физиологического, максимальное сближение реальной жизни и литературы. Но за всем этим словесным описанием картины в первую очередь стоит описание души реципиента, но души не гармоничной, как это было в случае экфрасиса

Жуковского, а дисгармоничной. «Это суждение великого критика особенно ценно тем, что оно, во-первых, свидетельствует о силе впечатления, произведенного статьей Жуковского на русское эстетическое сознание, а во-вторых – своей способностью подтвердить ту несомненную истину, что **картина Рафаэля для русской эстетики стала не столько самостоятельным объективно существующим произведением искусства, сколько зеркалом души ее реципиента**; правда, Белинский, создавая свой вариант экфрасиса знаменитого полотна, не догадывался о том, что **он тоже создает не столько его словесную репродукцию, сколько портрет своей души, принадлежащей уже следующему поколению, по определению неромантическому, полагающему, что оно видит внешний мир таким, каков он есть, а не таким, каким оно его видит...**» [56, с. 141].

Интересно и то, что само бытование текста описания картины имеет ту же историю, что и у Жуковского: перерастает из письма в литературно-критическую статью. Стоит отметить, что Белинский обращался к Рафаэлю еще в 1835 г. в статье «О русской повести и повестях Гоголя». В ней тональность и характер восприятия творчества Рафаэля абсолютно отличаются от тех, которые возникнут на страницах письма в 1847 г. В статье повторены основные принципы и категории романтизма: природа вдохновения, акт творчества, образ творца, сущность искусства: «Способность творчества есть великий дар природы; акт творчества, в душе творящей, есть великое таинство; минута творчества есть минута великого священнодействия; творчество бесцельно с целию, бессознательно с сознанием, свободно с зависимостью: вот основные его законы. <…> Художник чувствует потребность творить. Эта потребность приходит к нему вдруг, нежданно, без спросу и совершенно независимо от его воли, ибо он не может назначить ни дня, ни часа, ни минуты для своей творческой деятельности»; «[художник] <…> видит их [образы] прежде, нежели его перо дало им формы, точно так же, как Рафаэль видел перед собою небесный, нерукотворенный образ Мадонны прежде, нежели его кисть

приковала этот образ к полотну»; «Он нигде не видел созданных им лиц, он не копировал действительности, или нет: он видел все это в вещем, пророческом сне, в светлые минуты поэтического откровения, в эти минуты, знакомые одному таланту, видел их всезрящими очами своего чувства. <…> ибо это произведение было не сделано, не сочинено, а создалось в душе художника как бы наитием какой-то высшей, таинственной силы, в нем самом и вне его и находившейся*»; «*поэтические идеи и идеалы – эти небесные тайны – должны высказываться в светлые минуты откровения, которые называются минутами вдохновения, художнического восторга» [1, т. 1, с. 285 – 288].

Практически все мысли, выраженные в статье 1835 г., критик опровергает сначала в письме к Боткину, а затем и в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года», в которой отчасти повторяет свое описание картины из письма: «мадонна Рафаэля и мадонна, описанная Жуковским под именем Рафаэлевой, − две совершенно различные картины, не имеющие между собою ничего общего, ничего сходного. Мадонна Рафаэля − фигура строго классическая и нисколько не романтическая. Лицо ее выражает ту красоту, которая существует самостоятельно, не заимствуя своего очарования от какого-нибудь нравственного выражения в лице. На этом лице, напротив, ничего нельзя прочесть. Лицо мадонны, равно и вся ее фигура, исполнены невыразимого благородства и достоинства. Это дочь царя, проникнутая сознанием и своего высокого сана, и своего личного достоинства. В ее взоре есть что-то строгое, сдержанное, нет благости и милости, но нет гордости, презрения, а вместо всего этого какое-то не забывающее своего величия снисхождение. <…> Но ни тени неуловимого, таинственного, туманного, мерцающего, − словом, романтического; напротив, во всем такая отчетливая, ясная определенность, оконченность, такая строгая правильность и верность очертаний и вместе с этим такое благородство, изящество кисти! <…> В положении младенца, в протянутых к предстоящим (разумею зрителей картины) руках, в расширенных зрачках глаз его видны гнев и угроза, а в приподнятой нижней губе горделивое

презрение. Это не бог прощения и милости, не искупительный агнец за грехи мира, − это бог судящий и карающий... Из этого видно, что и в фигуре младенца нет ничего романтического; напротив, его выражение так просто и определенно, так уловимо, что сразу понимаешь отчетливо, что видишь» [1, т. 10, с. 308 – 309].

В статье повтор текста Жуковского происходит и на лексическом, и на синтаксическом уровнях (учитывая то, что намеренное повторение стоит сразу после прямого обращения к эссе «Рафаэлева мадонна», его можно считать своеобразным художественным приемом, направленным на разоблачение романтического мировосприятия Жуковского): «Кто не помнит статьи Жуковского об этом дивном произведении, кто с молодых лет не составил себе о нем понятия по этой статье? Кто, стало быть, не был уверен, как в несомненной истине, что это произведение по превосходству романтическое, что лицо мадонны − *высочайший идеал той неземной красоты, которой таинство открывается только внутреннему созерцанию*, и то в *редкие мгновения чистого восторженного вдохновения*?.. Автор предлагаемой статьи недавно видел эту картину. <…> Статьи Жуковского он не читал уже давно, может быть, больше десяти лет, но как до того времени он читал и перечитывал ее со всем страстным увлечением, со всею верою молодости и знал ее почти наизусть, − то и подошел к знаменитой картине *с ожиданием уже известного впечатления*. *Долго смотрел он на нее, оставлял, обращался к другим картинам и снова подходил к ней. Как ни мало знает он толку в живописи, но первое впечатление его было решительно и определенно в одном отношении: он тотчас же почувствовал, что после этой картины трудно понять достоинства других и заинтересоваться ими. Два раза был он в дрезденской галлерее и в оба видел только эту картину,* даже когда смотрел на другие и когда ни на что не смотрел. И теперь, когда ни вспомнит он о ней, она *словно стоит перед его глазами, и память почти заменяет действительность.* Но *чем дольше и пристальнее всматривался он в эту картину, чем больше думал*

тогда и после, тем более убеждался, что мадонна Рафаэля и мадонна, описанная Жуковским под именем Рафаэлевой, − две совершенно различные картины» [1, т. 10, с. 308].

Становится видно, что текст, изначально не предназначенный для публикации, и для Жуковского, и для Белинского перерастает в манифест, направленный на утверждение идейных и мировоззренческих установок представителей двух разных эстетических сознаний. В то время как эссе Жуковского стало эстетическим манифестом романтизма, идеи, выраженные Белинским в его статье, определили развитие будущей тенденции в описаниях «Сикстинской мадонны» − распадение образов, когда уже нет целостности, но есть то, что будет определять ее восприятие у других (или образ мадонны, или образ младенца, или техника, мастерство Рафаэля).

Фет говорит о «Сикстинской мадонне» Рафаэля в своих статьях «Из-за границы. Путевые впечатления», которые были опубликованы в журнале «Современник» в 1856 – 1857 годах. В них создается основа для теории «чистого искусства», последователем которого Фет был в поэзии. Часть писем, содержащая эстетические взгляды поэта, полемична, направлена против теоретика натуральной школы Белинского. Поэтому его описания картины в большей степени соответствуют просветительскому типу, так как в основе впечатлений поэта заложены теоретические установки.

Эпоха Возрождения, духовная сфера ее искусства, а именно живопись Рафаэля, отношение к которому в России сложилось под влиянием работ Вакенродера и Л. Тика, а также Жуковского, в статьях Фета является одним из этапов развития идеала (после искусства древних греков). Рафаэль становится своеобразным связующим звеном между эпохой Возрождения, эпохой романтизма, которые дали свое представление о красоте, и временем формирования собственно теории «чистого искусства» (1840 – 1850 гг.).

Белинский в своих реалистических статьях стремился разрушить романтический идеал, созданный искусственно, таким образом показать, что

Жуковский придумал его, а мадонна Рафаэля не имеет ничего общего с картиной художника в Дрезденской галерее.

Фет же в своих «Путевых впечатлениях» наоборот повторяет маршрут, проделанный Жуковским. В первом письме путешественник, кратко упомянув полотна, которые он видел в Дрезденской галерее, подробно останавливается на «Мадонне» Рафаэля. Но такая остановка и подробное внимание к «Сикстинской мадонне» не случайны: отношение поэта к картине уже было подготовлено предшествующей традицией, но даже в этом случае живое впечатление от творения Рафаэля оказалось еще сильнее.

«Не подымая головы, я прошел до места, откуда хорошо мог видеть картину. Подняв глаза, я уже ни на минуту не мог оторвать их от небесного видения. Сколько каждый из нас видел копий, гравюр, литографий с гениальнейшего творения Рафаэля! но все они не только не напоминают, а, напротив, грубо искажают бессмертное произведение <...> с сердечным трепетом, с невозмутимым блаженством я веровал, что Бог сподобил меня быть соучастником видения Рафаэля» [29, с. 101 – 102].

Можно увидеть, что в описании повторяются те же мотивы, идеи, эмоции, впечатления, которые возникали у путешественника Жуковского (более того, у Фета есть и прямое обращение к легенде Вакенродера, что может говорить о сознательном построении композиции своего письма именно с установкой на романтическое восприятие картины).

О Рафаэле Фет пишет и во втором письме, под впечатлением от посещения Лувра. Здесь мадонна предстает уже как определенный критерий идеала, который должен применяться ко всем произведениям искусства. Поэтому ее образ приравнивается к образам Венеры Милосской, Дездемоны, Гретхен, Офелии, которые и являются для Фета символом вечного, вневременного, непреходящего идеала, «поймать» и запечатлеть который может только гений в минуты творческого вдохновения и откровения: «когда в минуту восторга перед художником возникнет образ, отрадно улыбающийся,

образ, нежно согревающий грудь, наполняющий душу сладостным трепетом, пусть он сосредоточит силы только на то, чтобы передать его во всей полноте и чистоте, рано или поздно ему откликнутся. Другой цели у искусства быть не может…» [30, с. 266]. «Вечный идеал» Фет противопоставляет «идеалам явлений будничных», т.е. типичных, «на которых отразились все стороны предмета, хорошие и худые». «Другой идеал достижим для немногих избранников. Того не подсмотрит, не изучит никакой гениальный взор, чего нет в природе и чего между тем так безумно жаждет душа» [66, с. 43].

Таким образом, можно сказать, что Фет был одним из последних путешественников, который максимально приблизился к восприятию и описанию мадонны Жуковского, но приблизился скорее формально, чем по-настоящему испытал эмоциональный, религиозный экстаз. Поэтому сложно утверждать, была ли это естественная реакция на знакомство с картиной или уже отработанная и привычная для сознания писателя традиция, которая в данном случае послужила прямым средством для доказательства и утверждения позиций «чистого искусства».

Герцен обращается к «Сикстинской мадонне» в своем автобиографическом произведении «Былое и думы» (первое упоминание в третьей книги «Владимир-на-Клязьме» 1838 - 1839 гг. (гл. XXIV 13 июня 1839 г.), первая публикация в 1857 г.). Писатель изначально делает акцент на связи своих личных переживаний с впечатлением, которое производит на него картина. Точнее, в данном случае происходит целенаправленное обращение к картине как к визуальному воплощению своих жизненных обстоятельств: беременность жены и рождение сына. Именно ряд автобиографичных событий во многом сближает экфрасис Герцена с Жуковским, а также позволяет акцентировать изменения в восприятии картины представителей двух противоположных мировоззрений с разными эстетическими точками зрения.

«Рубеж 1820 – 1821 гг. был освящен для Жуковского неотступно присутствовавшими в его сознании и чувствах образами трех любимых женщин

[Мария Андреевна Протасова, великая княгиня Александра Федоровна, Александра Андреевна Воейкова (Протасова)] – эти чувства были очень разными, но каждое из них было романтически возвышенным». Они «были для Жуковского высшим воплощением физически и морально прекрасной женственности: неизменный эпитет, сопутствующий их образам в текстах поэта – «ангел»» [56, с. 129]. Более того, уже в поздних записях дневника и письмах поэта (конец 1830-х – 1840-е гг.) жизнетворческий экфрасис, возникший в 1820-х годах при созерцании картины Рафаэля, соотнесется с образом Елизаветы, будущей женой поэта. «Я провел только два дня в замке Виллинсгаузен, и в эти два дня были для меня минуты очаровательные. Старшая дочь Рейтерна, 19-ти лет, была передо мной точно как **райское видение**, которым я **любовался** от полноты души, просто **как видением райским**, не позволяя себе и мысли, чтоб **этот светлый призрак мог сойти** для меня с неба и слиться с моею жизнью <…> Это были два вечера грустного счастия. И всякий раз, когда ее глаза поднимались на меня от работы (которую она держала в руках), то в этих глазах был взгляд **невыразимый**, который прямо **изливался мне в глубину души**, и я бы изъяснил этот взгляд в пользу своего счастия, и он бы тут же решил мою судьбу, если бы только мне можно было позволить себе такого рода надежды и не должно было от себя всеми силами отталкивать подобные желания, моим летам уже неприличные и только что для меня тревожные. Но что же? Этот взгляд говорил мне правду, о которой я не смел и мечтать. И этот вечер, без моего ведома, решил навсегда мою участь» (Из письма к родным от 10 августа - 5 сентября 1840 г.) [14, т. 14, с. 503 – 504]. В данном тексте видны прямые аллюзии на манифест «Рафаэлева мадонна»: «райское видение», «не позволяя мысли, чтобы этот светлый призрак мог сойти для меня с неба и слиться с моею жизнью», «в этих глазах был взгляд невыразимый», «изливался мне в глубину души». Жуковский любуется своей будущей женой «как образом Рафаэлевой Мадонны, от которой после нескольких минут счастья удаляешься с тихим воспоминанием» [83, с. 440].

Этот факт еще раз может говорить не просто о романтической концепции творчества, но об особой модели жизнетворчества и мировосприятия.

Герцен обращается к образу Сикстинской мадонны также под влиянием жизненных реалий. Но выстраивает иную концепцию восприятия картины, чем Жуковский. Он не возвышает телесную женщину до образа божественной мадонны, видения, а, наоборот, превращает высокий образ-идею в приземленный, реальный объект сравнения. Происходит своеобразная эволюция образа мадонны: она воплощение поэзии, поэтического вдохновения у Жуковского, аристократка у Белинского и мать у Герцена.

Перед прямым обращением к «Сикстинской мадонне» Рафаэля Герцен упоминает обширный круг культурных реалий, которые задают определенную идею повествования и подготавливают читателя к нужному для автора пониманию картины. Поэтому, чтобы перейти к самому описанию, необходимо сказать о контексте, в котором существует женский образ в авторском сознании.

Размышления, относящиеся к периоду ожидания рождения ребенка, обращены к личности Жан-Деруана, который, «несмотря на свой социализм, намекает <...>, что со временем дети будут рождаться иначе, <...> как ангелы родятся» [4, с. 381]. По мысли Герцена эта идея принижает женщину с точки зрения ее естественной природы. Для подтверждения этого (и для опровержения мысли о неестественном деторождении) писатель обращается к «старому реалисту» Гете, который вывел рядом с непорочными девами романтизма реальную, «беременную женщину», обладающую высшей ценностью: памятью былого упоения, любовью, жертвенностью. «[Гете] <...> не побоялся своими могучими стихами изваять изменившуюся форму будущей матери, сравнивая ее с гибкими членами будущей женщины. Действительно, женщина, несущая вместе с памятью былого упоенья весь крест любви, все бремя ее, жертвующая красотой, временем, страданием, питающая своей грудью, – один из самых изящных и трогательных образов. <...> Бедные

матери, скрывающие, как позор, следы любви, как грубо и безжалостно гонит их мир и гонит в то время, когда женщине так нужен покой и привет, дико отравляя ей те незаменимые минуты полноты, в которые жизнь, слабея, склоняется под избытком счастия...

...С ужасом открывается мало-помалу тайна, несчастная мать сперва старается убедиться, что ей только показалось, но вскоре сомнение невозможно; отчаянием и слезами сопровождает она всякое движение младенца, она хотела бы остановить тайную работу жизни, вести ее назад, она ждет несчастья, как милосердия, как прощения, а неотвратимая природа идет своим путем, – она здорова, молода!» [Там же, с. 382].

Продолжая свои размышления, писатель вспоминает встречу «с одной молодой и красивой девушкой». Подчеркивая ее принадлежность к «почетному гражданству разврата» и здесь же сравнивая ее с образом Лауры из «Каменного гостя» Пушкина, Герцен акцентирует процесс преображения женщины, родившей ребенка, и неизбежность материнской любви и чувств, которые изначально заложены в ней независимо от жизненных реалий. Заканчивает эту часть рассуждений обращение к Жерар-де-Нервалю, поэту и переводчику «Фауста» Гете, который придерживался идей романтизма и начал поиски символизма в области мистического искания образа совершенной женщины в реальном мире. В повествовании Герцена описано время перед самоубийством переводчика, который проводил его в «черных харчевнях» с ворами и «со всякой сволочью», когда же «прежние приятели стали его уговаривать, стыдить», «Нерваль, добродушно защищаясь, раз сказал им: «Послушайте, друзья мои, у вас страшные предрассудки; уверяю вас, что общество этих людей вовсе не хуже всех остальных, в которых я бывал». Его подозревали в сумасшествии; после этого, я думаю, подозрение перешло в достоверность» [Там же, с. 385].

После рождения ребенка Герцен сравнивает женщину и младенца (свою жену и сына) с «Фан-Дейковой мадонной» и видит в этой картине, которая

становится отождествлением жизненных реалий писателя, особую ценность: «Это измученно-восторженное лицо, эту радость, летающую вместе с началом смерти около юного чела родильницы, я узнал потом в Фан-Дейковой мадонне в римской галерее Корсини. Младенец только что родился, его подносят к матери, изнеможенная, без кровинки в лице, слабая и томная, она улыбнулась и остановила на малютке взгляд усталый и исполненный бесконечной любви» [Там же, с. 386].

Следующие рассуждения уже прямым образом обращены к проблеме противоборства божественного и земного в образе «девы-родительницы» (но не в романтическом ключе, так как спор происходит не с божественной материей как таковой, а с догмами церкви). Герцен, начиная свои размышления с упоминания «Бонарроти» (Микеланджело Буонарроти) и его фресок, в которых, по мнению писателя, происходит утверждение материнского, то есть земного начала перед божественной властью сына, продолжает эту мысль обращением к картине Рафаэля «Сикстинская мадонна». В своем рассуждении о том, что «протестантизм и вытолкнул одну богородицу из своих сараев богослужения, из своих фабрик слова божия. Она действительно мешает христианскому чину, она не может отделаться от своей земной природы, она греет холодную церковь и, несмотря ни на что, остается женщиной, матерью. Естественными родами мстит она за неестественное зачатие и вырывает благословение своему чреву из уст монашеских, проклинающих все телесное» [Там же, с. 386 – 387], писатель утверждает, что «Бонарроти и Рафаэль поняли все это кистью». Автор заканчивает свою мысль обращением к Пию IX, который официально закрепил непорочное зачатие Пресвятой девы Марии, тем самым лишив ее близости к людям и закрепив культ церкви: «Мария, рожденная, как мы с вами, естественно заступается за людей, сочувствует нам; в ней прокралось живое примирение плоти и духа в религию. Если и она не по-людски родилась, между ней и нами нет ничего общего, ей не будет нас жаль, плоть еще раз проклята; церковь еще нужнее для спасения» [Там же, с. 388].

Герцена в мадонне Рафаэля интересует телесный аспект больше, чем божественный (не случайно тема мадонны и ее дитя – Христа – возникает в связи с мыслями о беременности жены и рождении ребенка).

«Сикстинская мадонна – это Миньона после родов; она испугана небывалой судьбой, потеряна...». «Внутренний мир ее разрушен, ее уверили, что ее сын – сын божий, что она – богородица; она смотрит с какой-то нервной восторженностью, с магнетическим ясновидением, она будто говорит: «Возьмите его, он не мой». Но в то же время прижимает его к себе так, что, если б можно, она убежала бы с ним куда-нибудь вдаль и стала бы просто ласкать, кормить грудью не спасителя мира, а своего сына. И все это оттого, что она женщина-мать и вовсе не сестра всем Изидам, Реям и прочим богам женского пола.

Оттого-то ей и было так легко победить холодную Афродиту, эту Нинону Ленкло Олимпа, о детях которой никто не заботится; Мария с ребенком на руках, с кротко потупленными на него глазами, окруженная нимбом женственности и святостью звания матери, ближе нашему сердцу, нежели ее златовласая соперница» [Там же, с. 387].

Образ мадонны воспринимается автором уже не как божественное видение, даже не как образ простой женщины, а именно как образ матери, («женщина-мать», «окруженная нимбом женственности и святостью звания матери»). Здесь возникает обращение и к божественному аспекту, но опять же он рассматривается с реалистической точки зрения. Немаловажно и сравнение мадонны с образом Миньоны из романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера». Данный контекст подчеркивает телесное начало, хоть и не проявленное женщиной, но живущее в ней.

Убирая образ младенца на второй план и выводя Марию на первый, писатель дает точную формулу сущности образа мадонны: она близка к нам и понимает нас, если ее природа естественна как у всех людей и в ее образе произошло примирение плоти и духа; если же божественного в ее природе

больше, чем человеческого, как, например, неестественное, «незапятнанное» зачатие (родилась «не по-людски»), то она нас не понимает и никогда не сможет понять (здесь встает уже другой круг вопросов, таких как обреченность человека на вечное непонимание в мире, потеря надежды на божественное вмешательство, утверждение культа церкви и т.д.).

Таким образом, телесный аспект у Герцена становится ведущим в понимании образа Сикстинской мадонны. Здесь необходимо говорить о тенденции времени, когда главенствующее положение занимал физиологический очерк, эстетика натуральной школы (отход от принципов романтизма к реалистичному изображению человека, действительности, а также зарождение натурализма в русской литературе), которую Герцен отчасти по-своему преодолевает. Но экфрасис картины, напрямую связанный с личными переживаниями писателя, является продолжением традиции Жуковского, хотя во многом и изменяя ее.

Образ мадонны Рафаэля укрепился в русском эстетическом сознании именно в период 1830 – 1850-х гг. В это время живописное полотно уже перестает существовать только в области живописи, оно становится заместителем самого понятия искусства. Почти что каждый создающий экфрасис картины, особенно в традиции просветительского травелога, обосновывал свою точку зрения, свои теоретически установки, описывая мадонну Рафаэля.

В связи с этим начинается и другой процесс: происходит демифологизация образа мадонны. В этом аспекте, конечно, важным становится жизнетворческий экфрасис Жуковского, который создал свой миф о Рафаэлевой мадонне, оказывающий влияние на всех пишущих об этой картине. Но в связи с историческим развитием эстетической мысли образ мадонны не оставался статичным первообразом, он постоянно развивался. Этот процесс почти всегда был связан с эссе Жуковского «Рафаэлева мадонна», поэтому

новые трактовки женского образа несут в себе его следы, и чаще всего построены на сопротивлении традиции, заложенной поэтом.

Белинский первым создал свой альтернативный миф о мадонне. Но он следовал традиции, закрепленной романтизмом. Получается, что миф Белинского не был собственным, он построен на опровержении, отрицании романтических установок, на своеобразном «минус-приеме». Можно сказать, что с Белинского начинается новый процесс восприятия картины, когда литературные деятели не создавали свои собственные мифы, а либо в чем-то повторяли традицию Жуковского, либо отрицали ее, не предлагая ничего взамен. Трансформация высокого мифа в низкий, начатая Белинским, была продолжена многими литературными деятелями, которые придерживались точки зрения основоположника натуральной школы и причисляли себя к группе писателей-разночинцев.

1.3 Формирование искусствоведческого анализа картины Рафаэля «Сикстинская мадонна» во второй половине XIX века

В середине XIX века формируется новый тип описаний «Сикстинской мадонны» Рафаэля, тяготеющий к профессиональному искусствоведческому толкованию картины. К нему можно отнести работу Никитенко. В 1857 году была опубликована его статья «Рафаэлева Сикстинская мадонна». В этой работе, посвященной Рафаэлю, акцентируется личное, эмоциональное впечатление, которое вызывает живописное полотно (причем достаточно близкое к экфрасису Жуковского), но наравне с этим присутствует постоянная установка на идейное содержание, когда картина становится средством для выражения теоретических и идеологических задач.

За половину века, прошедшую после выхода статьи Жуковского, восприятие картины литературным критиком наиболее приближено к экфрасису поэта. Только если Жуковский сформировал жизнетворческий экфрасис, в котором объектом являлась не картина художника и не слово поэта, а человеческая душа, замирающая в экстазе перед вечным идеалом прекрасного и находящая вербальное выражение этого экстаза, то Никитенко в своей статье остается в первую очередь критиком и историком искусств. «Его экфрасис – не больше чем искусствоведческая конструкция. В нем душа не распространяется; в нем главный герой – интеллект современного человека» [56, с. 148]. Но две статьи генетически связаны между собой: во-первых, как специальные статьи-эссе, посвященные картине итальянского живописца, во-вторых, «как знак памяти известного цензора, критика, издателя о великом русском поэте» [Там же, с. 141].

Для Никитенко деятельность Жуковского неразрывно связана с идеей чистой красоты, с концепцией художественного идеализма. Варьирование понятий «чистая красота», «чистый идеал красоты», «чистые образы красоты» перекликаются с поэтическим концептом Жуковского «гений чистой красоты». В сознании русского критика еще до встречи с мадонной Рафаэля была

сформирована «идея чистой красоты» через поэтику текстов Жуковского и определено направление ее исторического развития.

В своем тексте Никитенко придает размышлениям более конкретный, исторический характер (уточнение «Сикстинская»). Если экфрасис Жуковского ориентирован на идеи романтического визионерства, то в системе аналитической критики Никитенко он максимально редуцирован. Существенные коррективы в восприятии картины внесли и идеи христианской цивилизации, связанные с деятельностью Сикста, с общей эволюцией человеческой морали. С одной стороны, Никитенко говорит о магической силе Рафаэлевой мадонны, о «самосущей» красоте, связанной с нею; он, как и путешественник Жуковского, видит в картине высший смысл искусства; с другой стороны, Никитенко трезво относится к эстетике идеализма. В тексте статьи критик более сдержанно говорит о прочтении Рафаэлевой мадонны, но при этом вскользь упоминает об образах «невещественной» красоты и «ясновидении Рафаэлева гения» [21, с. 589]. Особенно интересно единственное примечание, посвященное Карлу Брюллову, в котором Никитенко воссоздает сложный процесс изменения первоначального замысла, муки творчества, переносит экстатическое состояние в свою душу (данное примечание косвенно напоминает о путешественнике Жуковского, который тоже долго стоял перед творением Рафаэля и убедился, что «это не картина, а видение»). Однако следующая фраза «Только это не был сон...» [Там же, с. 588] разрушает вакенродеровскую легенду о видении Рафаэля и ее отзвуки в статье Жуковского. Представление о красоте у Никитенко соотносится уже с понятием христианства, а сам Рафаэль рассматривается как один «из величайших изъяснителей христианства» [Там же, с. 591]. Главными становятся не великая душа, как выражение гения художника, и не стремление изобразить в картине верховное положение души человеческой, а значение картины как творения для истории общественной и умственной жизни, идей христианства. Таким образом, проводится мысль о связи красоты с историей

человечества (но без материалистического взгляда на прекрасное). «Сам экфрасис Сикстинской мадонны у Никитенко – это скорее попытка вербального описания сюжета и образов творения Рафаэля. Если Жуковский, воспринимая Рафаэлеву мадонну как виде́ние и откровение, говорит о картине <...> как о чуде, не подвластном выраженью, то Никитенко, усердно членя картину на образы, ищет в каждом из них идею христианства, пытается прозреть в них «обыкновенные и естественные формы»» [56, с. 148].

Статья Никитенко существует на границе между эстетикой разночинцев и идеями революционно-демократического направления. С одной стороны, его экфрасис картины Рафаэля следовал традиции, заложенной Жуковским. Литературный критик не разрушал существующий романтический миф, отчасти он даже повторяет композицию «Рафаэлевой мадонны» Жуковского при построении своей статьи. Но, с другой стороны, это уже не был миф в чистом виде. Статья Никитенко предшествовала будущим профессиональным работам, посвященным искусствоведческому анализу. Критик, отдавая дань традиции и не разрушая высокий миф Жуковского о мадонне, смещает акценты с духовного экфрасиса на искусствоведческое толкование образов картины.

С 1860-х годов в России зарождается революционно-демократического искусство и впоследствии утверждается как одно из ведущих направлений. Происходит переоценка всех существующих ценностей, начинается период тотального отрицания (в разной степени жесткости) высокого искусства, которое не отражает истинной жизни народа и не может быть доступно, понятно необразованному человеку. Не случайно в одно и то же время в литературных кругах происходит ниспровержение Пушкина (статьи Д. Писарева 1860-е годы), а в среде художников – Рафаэля (выход молодых художников из Академии художеств в 1863 г). Так среди последних создается целая серия текстов, изначально направленная на неприятие каких-либо смыслов картины, за исключением технического мастерства Рафаэля (которое чаще всего подвергается критике в духе революционно-демократического

искусства: половину образов нужно с картины убрать, другую половину изменить).

Описания художников «Сикстинской мадонны» Рафаэля больше сосредоточены на анализе и критике технического мастерства художника. В этом их главное отличие от текстов литературных деятелей, которые обращались к картине с теоретической точки зрения и по-своему интерпретировали содержательную (смысловую) сторону живописных образов.

Начиная с 1850-х гг., творчество Рафаэля, как и многих других творцов прошлого, воспринимается больше с позиции школы, техники. Во многом такому отношению способствовала система образования в Академии художеств, задачей которой было обучение технике писания картин по правилам официального искусства и подражание великим мастерам прошлого. В связи с этим и возникает противостояние молодых художников культу Рафаэля, детальный разбор картин и неприятие его творчества из-за расхождения действительности с идеями, идеалами красоты, выраженных в полотнах великого мастера прошлого. ««Ниспровержение» Рафаэля особенно характерно для той части художественной молодежи, которая резко относилась к искусству, насаждаемому Академией художеств. Для них Рафаэль, поднятый на щит и объявленный эталоном для подражания сторонниками академизма, был символом этого реакционного во второй половине XIX века течения. И в борьбе за новое реалистическое искусство был сброшен с пьедестала вместе с академизмом и Рафаэль» [34]. В данном случае можно говорить не столько о несовременности творчества итальянского художника, сколько о нежелании (неумении) молодых художников постичь тот идеал, который воплотил Рафаэль.

Одним из идеологов нового направления в живописи был Крамской. Формирование мировоззрения и творческих принципов художника происходило в эпоху ломки старых устоев России. Основу миросозерцания Крамского составляет просветительство, получившее широкое распространение

в 40–60-е годы XIX века, в период борьбы с крепостным правом и его остатками. Пафос просветительской враждебности к крепостничеству определил позицию художника против власти Академии художеств (императорской власти) над творцами и искусством. Изначально молодой Крамской видел в Академии общество мудрых наставников, которые помогают начинающим художникам приобщаться к творчеству (как это было в век Возрождения), но там его начали обучать писанию картин по правилам на заданные мифологические сюжеты, что воспринималось художником как подавление человеческой личности. В сознании Крамского вызревал протест против академического гнета, стеснявшего человеческую индивидуальность художников, и против отвлеченного от реальности искусства (результатом этого 9 ноября 1863 г. стал выход Крамского и 14-ти молодых художников, готовившихся конкурировать на большую золотую медаль, из стен Академии). Целью будущих передвижников, лидером которых стал Крамской, было формирование демократического искусства, способного существовать наравне с официальным. Для развития нового направления нужно было определить программу и ее теоретическое оформление, образовать демократическую художественную критику. Крамской не видел в условиях своего времени критики, задача которой состояла бы в освобождении общественного сознания от традиционных эстетических представлений. И хотя он не создал полноценного теоретического документа, где была бы сформулирована программа и основные положение демократического искусства, в его малочисленных статьях и обширном корпусе писем обозначены основные искания и намерения художника, которые могут составить теоретическую базу новому направлению искусства и заменить отсутствующую критику.

Ведущими мотивами в письмах Крамского были защита просвещения, уважение к науке, требование образования для художника, творчество на основе научного знания. Один из главных вопросов заключался в том, как искусству, освободившемуся из-под гнета Академии, не дать попасть под

власть индивидуализма, когда происходило ниспровержение всех идеалов, разрастались эгоистические стремления, преобладали личные корыстные интересы над общими.

Как яростный противник академизма Крамской считал губительным для искусства сведение творческих задач к подражанию. Он ценил величайших гениев прошлых эпох; Рафаэль, Тициан, Рубенс, Рембрандт, как и древнегреческие мастера, для него являлись величайшими вершинами искусства, способными удивлять и восхищать. Но, по мнению художника, искусство на пути копирования образцов не достигнет высот своего нового величия. В статье 1858 г. «Взгляд на историческую живопись», посвященной памяти художника А. Иванова, Крамской пишет: «Хотя и жаль, и грустно расстаться с образцами древних, художник должен пожертвовать своей любовью для любви к людям. Он должен расстаться с нею и потому, что вечная красота, которой поклонялись древние, невидима между людьми и что с этой вечной красоты дерзкая пытливость и самопоклонение сорвали покрывало, под которым она жила между людьми; сорвали покрывало с религии, бытия мира сего и не нашли под ним ничего» [17, с. 91 – 92]. Здесь обозначены основные задачи современного искусства: нужно расстаться с красотой древних (вечная красота, которой они поклонялись, невидима), чтобы приблизить искусство к людям; человек, а не бог признан единственной реальностью, поэтому искусство должно перейти с почвы религиозных, мифологических представлений о действительности на почву реального знания. Исходя из этого, художник поднимает вопрос об идеале, то есть должно ли искусство, ставшее на путь реализма, отказаться от идеальных стремлений: «На вопрос этот ответит художник, верный идеалу и живущий полной жизнью, художник, который заговорит с миром на языке, **понятном всем народам**, художник, подслушавший последнее биение сердца зла, художник, который **угадает исторический момент в теперешней жизни людей**, в теперешнем повороте и последнем возрасте мира,– **в возрасте знания и убеждения…**» [Там же, с. 92].

Искусство, по мнению Крамского, призвано познавать внутренний, духовный мир человека, именно эта сторона действительности наиболее подвластна его средствам и воздействию. Достоинство творений старых мастеров заключается в соединении идеи и концепции, и этому должно следовать современное искусство («Для того, чтобы остановить глаз зрителя и приковать его внимание, необходима обворожительная внешность, и затем уже, если есть что веское в картине, оно только благодаря внешности проникает до человеческого сердца, иначе живопись никогда не сделается общедоступным искусством и всегда останется на степени пенсионера немногих любителей и знатоков и разговор о какой-либо общественной роли искусства сделается праздным» [Там же, с. 20]).

Совершенство художественной формы – «обворожительная внешность» – есть необходимое условие общедоступности искусства. Об этом, на примере «Сикстинской мадонны», говорится в статье «За отсутствием критики» 1879 г.: «… кто не знает ***Сикстинской мадонны Рафаэля***? Голова мадонны выражает такую тонкую черту глубочайшей скорби, доходящей до ужаса, за судьбу своего маленького сына, что зритель как бы чувствует где-то, там, куда она смотрит, скотоподобную толпу людей, между которыми придется совершать свое дело. <...> и я вас спрашиваю, чем же это достигнуто? Чем, как не **поразительно верным расположением частей лица, сообразно состоянию души**» [Там же, с. 88]. Но идеал красоты и «герои» нового времени изменились. Уже нет тех цельных натур, которых изображали художники прежних эпох, поэтому обращаться творцы должны не к вымышленным, а к сущим героям. Гуманистическим идеалом современности Крамской видел представителей разночинной интеллигенции, которые являлись борцами за народное дело, шли на каторгу, принимали свою смерть в борьбе за народ, были готовы к подвигу самоотречения во имя высших, общенародных интересов. Идеалом становится образ человека, который может победить в себе свое «я», принести в жертву общечеловеческим интересам собственные,

эгоистичные стремления, цели, и в этом обрести свое счастье (прекрасное в идеале как красота этического, как нравственная красота человека) [См. там же, с. 5 – 35].

В письме к С.Н. Крамской (19 ноября 1869 г.) художник описывает свои впечатления от картины Рафаэля «Сикстинская мадонна». Он признает полотно как «действительно что-то почти невозможное», в дальнейшем объясняя свой восторг уже в рамках народного, демократического искусства. По мнению художника, образы на картине можно разделить на две половины: первая («фигуры вокруг Мадонны: папы Сикста, святой Екатерины и двух ангелов внизу») портит впечатление, потому что фигурам этой половины «нет непременной необходимости находиться, они на картине существуют в качестве зрителей <…> как всякий, кто смотрит на картину» [Там же, с. 82]. Другая же половина – вечная («фигура самой мадонны и Христа»). Красоту и вечность мадонны Крамской видит в том, что этот образ создан с опорой на религиозное чувство и верование человечества, и «всякий, кто только об этом думал, узнает ее и согласится, что это единственно похожий портрет» [Там же, с. 82]. Сила и красота Христа слабеет на фоне образа мадонны [Там же, с. 83]. Несмотря на то, что основой изображения обоих является вымысел, мадонна – «создание воображения народа» (цель и назначение искусства для Крамского заключались в выражении истинной, понятной самому же народу жизни). Можно сказать, что женский образ является результатом сотворчества художника и всех людей в целом, и это сотворчество есть главная ценность искусства: «Нигде, ни в евангелии, ни в рассказах апостолов, нет определенной характеристики этого лица. А так как она играла огромную роль в религиозном веровании, то людям оставалось одно – дополнить воображением (даже и не дополнить, а создать вновь) черты божией матери: они это и сделали; Рафаэль же написал похожий портрет» [Там же, с. 83 – 84]. Таким образом, «мадонна Рафаэля действительно – произведение великое и действительно вечное, даже и тогда, когда человечество перестанет верить, когда научные изыскания

(насколько это наука сделать в силах) откроют действительные исторические черты обоих этих лиц. И тогда картина эта не потеряет цены, а только изменится ее роль. И она останется таким незаменимым памятником народного верования, каким ничто не может быть, кроме картины. Никакая книга, ни описание, ни что другое не может рассказать так цельно человеческой физиономии, как ее изображение» [Там же, с. 83].

Крамской обращается и к анализу техники Рафаэля, он заканчивает свое описание картины небольшой заметкой, которую отчасти можно считать поучением художникам: «Забыл сказать о мадонне последнее: как она написана. Между произведениями Рафаэля она по живописи лучше всего, что я видал из его картин; но для нашего времени в ней есть недостаток колорита и даже правильности светотени, не в головах, впрочем, а только в фигуре Христа. Это, конечно, мешает большинству судить о ней» [Там же, с. 84].

Таким образом, в экфрасисе Крамского главное место занимают теоретические установки художника. Он смотрит на картину глазами критика, теоретика, то есть смотрит на картину, но не может прочувствовать ее за рамками социальных идей и мастерства создателя полотна.

Своеобразным повтором данной мысли можно считать отзыв художника-реалиста Шишкина, который посетил Дрезденскую галерею в 1862 году. «Знаменитая Мадонна не произвела на меня никакого впечатления, очень понравился Спаситель и божья матерь, но этот поп и внизу умиленная Варвара тут совершенно лишние. Просидели перед ней почти полчаса, силились всмотреться, но, увы! Душа наша не откликнулась! И нашли же мы время заметить на ней раму – действительно, немцы удрали штуку, – они ее вделали в киот совершенно как образ, недостает только лампады с сотнею свечей. Поставлена она в отдельной комнате; вообще Мадонна вещь действительно серьезная и чувствуются в ней достоинства, которых, быть может, мы и не понимаем» [31, с. 239]. В тексте расставлены те же акценты, что и в письме Крамского, но если у последнего была обозначена ценность картины

(сотворчество художника и народа; образ мадонны как «создание воображения народа»), то у Шишкина снижена значимость и этого фактора (поэтому «немцы» и «удрали штуку»). Последние слова «вообще Мадонна вещь действительно серьезная и чувствуются в ней достоинства, которых, быть может, **мы и не понимаем**» напрямую говорят о невозможности прочувствовать не только техническую (активно насаждаемую Академией художеств), но и духовную силу картины, которая была доступна людям цельного, гармоничного склада души (можно предположить, что была попытка пережить экстаз Жуковского («Просидели перед ней почти полчаса, силились всмотреться, но, увы! Душа наша не откликнулась!»), но его осуществление оказалось невозможным).

Подобные заметки не только о творчестве Рафаэля, но и обо всей западноевропейской живописи присутствуют в письмах Репина, которые были опубликованы Стасовым в статье «Илья Ефимович Репин» (1875 г.): «Летом 1873 года он писал из Рима: «Что вам сказать о пресловутом Риме? Ведь он мне совсем не нравится! Отживший, мертвый город, и даже следы-то жизни остались только пошлые, поповские, – не то, что во Дворце дожей, в Венеции! Только один Моисей Микель-Анджело действует поразительно. Остальное, и с Рафаэлем во главе, такое старое, детское, что смотреть не хочется»» [25]. Главное обвинение, которое выдвигал Стасов, используя критические замечания Репина, заключалось в том, что искусство прошлого не должно быть образцом, идеалом для современного художника. Искусство должно отражать правду жизни, современность. Важной является мысль о самодостаточности русского искусства, которое не нуждается в преклонении перед западными мастерами прошлого. Продолжается все та же полемика с Академией художеств, с их принципами и методами обучения.

Но данная статья подняла большую волну возмущения. Стасов в письме Верещагину говорил: «Напечатанные мною <...> письма Репина произвели здесь просто бурю: из Академии, почти от всех художников, а также от

известной части публики посыпались проклятия и анафемы на Репина и меня – как можно что-нибудь думать и писать против Рафаэля, Рима и всего принятого. Парижская колония до того пристала к Репину в Париже <...> что Репин, кажется, и нос повесил <...> Но авось скоро пройдет эта минута постыдной слабости» [22, с. 40]. Тексты были восприняты как нигилистические, свергающие все авторитеты, поэтому Стасов в статье «Прискорбные эстетики» (1877 г.) защищает Репина: «Уверяют, будто г. Репин не нашел ни в одной европейской галерее ни одной картины, достойной его внимания, и осудил всех лучших представителей живописи. Но ведь это самая непозволительная неправда! В письмах ко мне он говорил, что Рим отживший, мертвый, поповский город, – они уверяют, что одним росчерком пера г. Репин уничтожает всю Италию, и не желают помнить, что он тут же восхищается Венецией с ее галереями. Он мало сочувствовал римским художникам XVI века – они провозглашают, что он все итальянские школы топчет в грязь, и точно нарочно забывают, что он тут же приходит в восторг от многих других художников – Микель-Анджело, Веронезе, Тициана, Мурильо. Значит, чего же собственно г. Репин не признавал? Только некоторых итальянских классиков? Но в этом, кажется, еще нет великой беды, и даже на самого Рафаэля не раз нападали, на нашем веку, художники Западной Европы, – именно все те, которые отделились от направления «идеального», в настоящее время кажущегося им значительно устарелым в живописи, как и во всем другом, и примкнули к направлению, по их убеждению, более правдивому и жизненному – к направлению «реальному». Что же тут ужасного, что же тут преступного и непозволительного? Это самый обыкновенный ход дела» [25].

Можно сделать вывод, что к концу XIX века в русской эстетической мысли сложилось определенное отношение к Рафаэлю и к его работам, которое формировалось под влиянием новых принципов искусства, требующих от творцов изображения жизни действительной. Рафаэль стал своеобразным образом-символом в полемике между идеализмом и реализмом.

В 1860-е года происходит окончательная демифологизация образа мадонны, уже нет спора с предшествующей традицией, возникает стремление и необходимость создать объективный, искусствоведческий нарратив. Но вместе с этим начинается процесс свержения классических, вневременных ценностей. Здесь же кроется и парадоксальность данного процесса: мысли о народе в «высших» кругах общества не были основаны на истинном знании о народе. Категоричное заявление о непонимании простым человеком картины Рафаэля строится на основании того, что он никогда и не видел «Сикстинской мадонны» (так можно ли утверждать, что, если бы он ее увидел, она осталась бы ему недоступна?).

Но отрицание не становится единственным процессом, наравне с ним начинают формироваться новые эстетические системы, выстраиваются различные комплексы смыслов, которыми русские писатели стали наделять образ мадонны Рафаэля.

Рассматривая описания «Сикстинской мадонны» Рафаэля в художественно-документальных текстах и эстетических трактатах литературных деятелей и художников первой половины XIX века, можно увидеть сквозные темы и сюжеты, которые оказывают влияние на творчество русских романистов. В художественных текстах описания «Сикстинской мадонны» становятся новым способом психологической характеристики персонажа. Отношение героя к картине, способность увидеть и прочувствовать ее являются его самохарактеристикой. Невозможность же этого говорит о некой неполноценности героя. Также образ мадонны существует в текстах и как особая эстетическая категория, символ, который несет определенные понятия и значения, очевидные для сознания читателя.

2 Мадонна Рафаэля и идеал мадонны в эстетике и творчестве русских романистов второй половины XIX века

2.1 Опыт синтеза эстетических традиций в восприятии «Сикстинской мадонны» в творчестве И.А. Гончарова

Во второй половине XIX века шло активное развитие литературы и искусства. Поэтому нельзя сказать, что идеи только одного направления были основополагающими для писателей второй половины столетия. Возникают эстетические системы, противостоящие дошедшему до крайности нигилизму. Примером этому является жизненная и творческая позиция Гончарова, которая отличалась от существующих ранее традиций восприятия картины Рафаэля.

Гончаров ценит живопись в западном стиле, художников итальянского Возрождения, сосредоточивая свое внимание на религиозной живописи, сюжетах из жизни Христа и Богоматери. Воплощением его идеала является «Сикстинская мадонна». Особое влияние на подобную точку зрения оказала эстетика 1830-х годов. В текстах писателя происходит совмещение идей Жуковского, Кюхельбекера (романтическое толкование, традиция восприятия образа мадонны как эстетико-этического идеала, ставшего прообразом целой галереи женских образов) и Н.И. Надеждина (романтический идеализм), лекции которого Гончаров слушал в Московском университете в 1830-е годы. «Надеждин противопоставляет в своем учении две художественные эпохи: античную, которая сосредоточивается на внешней, материальной форме, и средневековую, которая под влиянием христианства стремится к внутренней, духовной жизни». «По Надеждину, в настоящем шедевре реализм служит внешней оболочкой духовной, религиозной и божественной сущности» [68, с. 230 – 231].

По мысли Гончарова, в творчестве Рафаэля становится возможным слияние форм древнего классического искусства и внутренней духовной сущности, которое находит свое завершение в образе мадонны как совмещение земной, человеческой красоты в божественном идеале. В процессе

художественного творчества, творческой фантазии, происходит взаимодействие, с одной стороны, ума, с другой стороны, сердца, чувства. Именно это соединение духа и природы, внешней формы и внутренней идеи становится не столько отражением реальности, действительности, сколько воплощением истины и красоты. «Художник создает подобия правды, то есть, наблюдаемая им правда отражается в его фантазии, и он переносит эти отражения в свое произведение. Это будет художественная правда» [5, с. 140]. Явления мира и художественные образы вытекают не из общего философского понятия красоты, а, наоборот, извлекаются из жизни при помощи инстинктивного процесса обобщения и типизации. Реализм рожден чувством и фантазией, которые творят живой образ, поднимая художественное творчество от «правды жизни» к «художественной правде». Найти художественную правду и сотворить соответствующий ей образ может помочь религия как основа бытия всего сущего (христианская вера – почва и пища творческой деятельности, влияющая на качество художественного произведения). Так утверждается существование идеала, к которому всегда будет стремиться человечество.

Сикстинская мадонна воплощает в образе телесной женщины «художественную правду», которая, с одной стороны, не совпадает ни с религиозной, ни с метафизической реальностью, а с другой, не превращает образ картины в отражение только материального мира.

В итоге можно сказать, что Гончаров преодолевает сугубо романтическое восприятие мадонны Рафаэля, а также и строго историческую, реалистическую точку зрения (Белинский, Герцен и др.), утверждая реалистический подход, в котором идеал неотделим от действительности [Подробнее см.: 68, с. 229 – 233].

В творчестве Гончарова можно выделить два блока текстов, в которых возникают образы, репрезентирующие отношение писателя к картине и ко всему творчеству Рафаэля.

Первый можно обозначить как прямое обращение к «Сикстинской мадонне» (сам образ мадонны). Детальный анализ картины представлен Гончаровым в статье ««Христос в пустыне» картина г. Крамского» (1874 г.). Данное описание полотна отражает эстетическое мировоззрение писателя. Основными понятиями здесь выступают вера, христианство (религия) и талант художника. Рассуждая о доминирующем положении реализма, о тенденции времени (отрицание, скептицизм: «Под влиянием этих разъедающих начал художники будто бы дают нам лица и события религиозного содержания, лишенные их священного характера» [6, с. 183]), Гончаров приходит к мысли, что, во-первых, общественная критика при восприятии картины не должна отталкиваться от религиозного мировоззрения художника (потому что «все почти гении искусства принадлежат христианству», «Что ни делай разрушители, скептики, философы, но они не уничтожат в человечестве религии, и с ней стремления к идеалам, а чище и выше религии христианской – нет» [Там же, с. 192]), а во-вторых, только такой стимул как вера в сочетании с фантазией (талантом) художника в результате дадут художественную правду, которая сможет позволить смотрящему прочувствовать то истинное, что заложено в нем самом. Здесь же Гончаров выступает критиком «грубого» реализма, с которым художникам лучше не браться за изображение религиозных сюжетов: «[Реализм] хочет добиться какой-то абсолютной, почти математической правды, – но такой правды в искусстве не существует. В искусстве предмет является не сам собой, а в отражении фантазии, которая и придает ему тот образ, краски и тон, какой установил исторический взгляд и какой осветила фантазия. Художник и пишет не с самого предмета, которого уже нет, а с этого отражения. <…> Современным реалистам остается придерживаться одной исторической правды и ее одну освещать своею художественною фантазией, что они и делают, без примеси чувства веры – и от этого образы их будут, может быть, верны – выражая событие – но сухи и холодны, без тех лучей и тепла, которые дает чувство. От этого им лучше бы

воздержаться от изображения священных сюжетов, которые у них всегда выйдут не реальны, т. е. неверны» [Там же, с. 195 – 196]). Достаточно ярко и точно эта позиция выражена в заключении анализа картины «Сикстинская мадонна»: «Повторяем, только под влиянием такого сильного стимула, как **вера** – фантазия художника могла произвести Сикстинскую мадонну и другие чудеса искусства – конечно, **при гениальном таланте**. Одна вера без таланта или с малым талантом произвела и производит бесконечное множество усердных, но слабых попыток искусства, которыми наполнены старые и новые музеи.<…> Мы повторим, что подобное Сикстинской мадонне произведение могло быть **совершено только верующим гениальным талантом**: здесь одно помогало другому – вера таланту. Но для изображения правдивости явления – повторим также – **нет надобности знать – верует или не верует художник**» [Там же, с. 192].

Гончаров видит в образе мадонны идеал матери богочеловека, но при этом и девы. Силу такого образа писатель находит в верующей душе великого художника. Немаловажно, что Гончаров обращается к романтической легенде Вакенродера: «Рафаэль верил, что эта чистая дева родила младенца бога – и воплотил ее образ в искусстве, как он виделся ему **в живом творческом сне**» [Там же, с. 190]. Но зритель в образе мадонны видит в первую очередь живую женщину, «с такими теплыми, чистыми, нежными, девственными чертами лица, так ясно, но телесно глядящую на вас – что как будто робеешь ее взгляда», и уже потом он «вглядывается и вдумывается в душу и помыслы этого лица», находя в нем «непорочность, смирение и таинственный трепет великого счастья». «Вся душа необыкновенной девы, рассказанная евангелием, говорит ее лицом, в ее глазах, в смиренной, обожательной позе, в какой она держит младенца». Таким образом, смотрящий понимает, «что Рафаэль инстинктом художника угадал и воплотил евангельский идеал девы Марии» [Там же, с. 190].

Но на картине «все же не божество, а идеал женщины, под наитием чистой думы, с кроткими лучами высокого блаженства в глазах» [Там же, с. 190]. Именно это увидит любой в картине, и только верующий, зритель, который сам приносит чувство веры, сможет почувствовать в младенце не просто человека, а богочеловека, а в образе девы Марии – мать Христа. При этом Гончаров признает «бессилие» художника, слабую художественную силу в изображении младенца. Заключается это в том, что Рафаэль посягнул на изображение бога в лице младенца, сделав его зрелым, старческим, «желая, конечно, сделать мудрым – божеским – и сделал мудреную, неправдоподобную, неестественную для туловища ребенка голову» [Там же, с. 190]. Нельзя передать силу божественного образа, вдаваясь «в сферу чудесного и сверхъестественного»: «Как же будет идеализировать художник черты высшей мудрости, высшей благости и кротости, чистоты душевной и высоких помыслов – он должен искать, как они выражаются у высших и лучших, пожалуй, особенных, но все же человеческих натур! Другого образа художнику нет, и если бы в грезах творчества и явился образ, то все-таки образ известного ему – того, что видал он и другие люди. Поэтому все попытки изобразить божество, т. е. его сущность, а не условную форму атрибутов, останутся всегда бессильными попытками – у самых искренних и пламенных христиан, начиная с самого Рафаэля» [Там же, с. 189]. В лице мадонны же является тип чистейшей и нежнейшей матери в ее материнской красоте, «без примеси всякой другой любви, всякого другого земного чувства» [Там же, с. 191].

Гончаров находит главную особенность и силу картин Рафаэля во всемирной, всеобщей красоте (красота матери и ребенка отражается в их неразрывной связи [См.: там же, с. 191]), когда ни национальность, ни другие различительные факторы не играют роли, потому что такая сила чувств может быть доступна каждому человеку.

Писатель обращался к «Сикстинской мадонне» и в своих письмах. В письме к Ю.Д. Ефремовой в 1857 г. он пишет: «Хочу купить Николаю Аполлоновичу отличный снимок фотографический с Рафаэлевой Мадонны, да, кажется, он не любит ее, тогда возьму себе, я от нее без ума; думал, что во второй раз увижу равнодушно; нет, это говорящая картина, и не картина, это что-то живое и страшное. Все прочее бледно и мертво перед ней» [8, с. 54 – 56]. Здесь в большей степени выражено личное отношение писателя к картине, еще нет обоснований ее силы и красоты, которые будут играть ключевую роль в последующих отзывах и статьях писателя. В словах «думал, что во второй раз увижу равнодушно» можно увидеть аллюзию на эстетический манифест Жуковского. Но, опираясь на тексты, созданные Гончаровым в поздние годы, можно говорить об иной, не романтической концепции восприятия картины, когда «живое и страшное» обосновывается писателем с реалистической позиции.

Через 30 лет в 1887 г. уже в письме к К.К. Романову [9, с. 204 – 207] Гончаров опять пишет о «Сикстинской мадонне». Мысли, выраженные в личном письме к Его Императорскому Высочеству, являются своеобразным подведением итогов размышлений, изложенных в отзыве на картину Крамского (1874 г.): сохраняется та же концепция великого художника, который создает свои произведения, соединяя веру с талантом («Неверующий или «маловерный» никогда не создал бы Сикстинской Мадонны: Рафаэль был, конечно, гений, но тут одного гения недостаточно: нужно было еще другое, чего у других, очевидно, не было, или было не столько, как у Рафаэля» [Там же, с. 205]). Писатель поднимает и другую проблему творчества, которая не была явно прописана в остальных работах: проблема образа, идеала, которым вдохновлен художник, как и писатель, при создании своих великих творений. Гончаров говорит о различии между образом земным (образом земной женщины) и образом, созданным верой: «Рафаэль писал с видения, с образа, *созданного ему верою*, а другие изображали с живых женщин, иногда даже с

натурщиц» [Там же, с. 205]. Писатель обращается и к великим русским поэтам, Пушкину и Лермонтову, которые «касались высоких граней духа, религиозного настроения» [Там же, с. 206]. Образ, созданный верой, по мнению Гончарова, сильнее образа земного. У Рафаэля был идеал земной мадонны, но даже она не могла бы стать натурой для создания образа картины, так как чувство той силы, которое находил писатель в живописном полотне, не могло бы вместиться ни в один земной образ: «Может быть, Ваше Высочество, по поводу вышесказанного мною о Сикстинской Мадонне, заметите мне, что и у Рафаэля, как у Пушкина, был тоже «чистейшей прелести чистейший образец» в лице земной Мадонны – Форнарины, которая могла служить ему идеалом для его картины. *Идеалом* – пожалуй: т. е. навести на мысль, но никак не образцом, не *натурой* для копии» [Там же, с. 206].

В данных текстах образ мадонны становится воплощением идеала писателя. Но «Сикстинская мадонна» выступает и в роли заместителя всего творчества Рафаэля. Так выделяется второй блок текстов, в котором через мадонну выражено отношение писателя к самому Рафаэлю, а творчество художника рассматривается с теоретической точки зрения.

Обращение к мадонне Рафаэля и к самому художнику возникает в романе «Обрыв» (1869 г.) («Он [Райский] в январе уехал с Кириловым, сначала в Дрезден, на поклон «Сикстинской мадонне» <…> три самые глубокие его впечатления, самые дорогие воспоминания, бабушка, Вера, Марфенька – сопутствуют ему всюду, вторгаются во всякое новое ощущение, наполняют собой его досуги <…> Эти три фигуры являлись ему <…> всюду. Плеснет седой вал на море, мелькнет снежная вершина горы в Альпах – ему видится в них седая голова бабушки. Она выглядывала из портретов старух Веласкеза, Жерар-Дова, – как Вера из фигур Мурильо, Марфенька из головок Греза, иногда Рафаэля…» (Ч. V, гл. XXV) [7, с. 770 – 771]), а также в примыкающих к нему текстах: «Предисловие к роману «Обрыв» (1869г.), «Намерения, задачи, идеи романа «Обрыв»» (1872г.).

Значение данного обращения более точно раскрывается в «Предисловии…» 1869 г., в котором помимо характеристики образов героев романа выражена позиция писателя по теме отношения современного общества к произведениям искусства, а также описаны цели и задачи, стоящие перед творцом. Главным и ключевым становится вопрос о сущности искусства и творца. Писатель выступает против эстетики «чистого искусства», так как истинное искусство невозможно без «правды», «жизни»: ««Искусство для искусства» – бессмысленная фраза, если в ней выражается упрек, обращаемый к художникам, строго и объективно относящимся к искусству. Он справедлив единственно в отношении к бездарным художникам, т.е. не художникам, а тем личностям, которые, под влиянием «раздражения пленной мысли», творят то, в чем нет ни «правды», ни «жизни», упражняясь из любви к процессу собственного своего искусства. Принудить искусство сосредоточивать свои лучи над «злобой дня» и служить пеленками вчера родившемуся ребенку – значит лишать его обаятельной силы и обрекать на мелкую роль, в которой оно окажется бессильно и несостоятельно» [6, с. 161 – 162].

Проблема, по мнению писателя, заключается в том, что истинному искусству не дают место современные критики, которые пытаются устранить его из круга жизни. В связи с этим происходит и низвержении великих творцов. Но «если невозможны Рафаэли и Корреджио и подобные им, как хотели уверить некоторые публицисты, так это не потому, что они будто бы не нужны более, а потому, что их нет. Такие художники повторяются веками, иные вовсе не повторяются» [Там же, с. 163]. Можно сказать, что в статье писатель выводит свою формулу истинного искусства, реабилитируя великих творцов, против которых выступали представители демократической эстетики: «Пусть недоступно в них для кисти то, что некоторые из них домогались изобразить, чего нет в жизни, чего никто не видал и не знает: «божественность», например. Но все ведомое и доступное человеку в них: радости, страдания, красота и т.д., переведенные на человеческий, понятный всем язык и краски, будут всегда

находить себе симпатии в людской толпе. <…> Талант везде найдет, угадает и выразит правду, в какую бы жизнь, близкую или отдаленную от настоящего времени она ни запряталась, лишь бы то была жизнь, а не выдумка. А правдивое воспроизведение жизни в том или другом искусстве будет служить лучшим и благородным отдыхом развитого общества, несмотря на суровую проповедь литературных Савонаролл» [Там же, с. 163 – 164].

С этой точки зрения становится понятна и оценка художника Райского, который не соответствует идеалу истинного творца, хотя в его фамилии и чувствуется отголосок любимого и почитаемого Гончаровым Рафаэля [Подробнее см.: там же, с. 159 – 160, с. 214 – 215].

Таким образом, можно сказать, что в текстах писателя образ мадонны Рафаэля существует в нерасторжимом единстве с концепцией творчества. Помимо этого, в описаниях Гончарова одновременно соединены и противопоставлены друг другу разные толкования картины нескольких эстетических направлений в искусстве; совмещены традиции романтического восприятия картины, в которой фокус смещается от описания внешнего мира к изображению внутреннего, и объективного анализа полотна Рафаэля, целью которого становится просвещение читателя и выражение теоретических установок.

2.2 Образы Рафаэля и мадонны в диалоге с современностью в текстах И.С. Тургенева

Весь корпус текстов Тургенева пронизан обращениями как к русскому, так и к западноевропейскому изобразительному искусству. Писатель стремился «постичь наследие минувших столетий», при этом постоянно следя за творчеством современных ему мастеров (неслучайно в его работах чаще всего прослеживается анализ и оценка современности в сопоставлении с прошлым). «Круг художественных явлений и имен, в разное время вошедших в мир Тургенева, был сравнительно широк <…>. В основном он был ограничен искусством четырех стран – Италии, Нидерландов, Франции и Германии <…>. В сознании Тургенева западноевропейское искусство начиналось Ранним Возрождением: к более отдаленным эпохам он почти никогда не обращался. Впрочем, и Раннее Возрождение писателя не воодушевляло, для него это была лишь предыстория подлинного искусства, а искусством этим являлось итальянское Высокое Возрождение, и прежде всего – творчество Рафаэля» [53, с. 155].

Наследие Рафаэля, к которому обращался Тургенев, не ограничивается только «Сикстинской мадонной». В «Современных заметках» 1847 года писателем упомянута «Мадонна Альба», которая возникла в сознании Тургенева «в связи с посещением мастерской выдающегося русского скульптора И.П. Витали». Сравнение впечатлений от композиции «модели Богородицы с Христом и Иоанном Крестителем» и от Альбской мадонны («веет Рафаэлем») было обозначением высшей похвалы скульптору. «Преображение» Рафаэля упоминается в «Гамлете Щигровского уезда», правда обращение к картине использовано писателем не с целью изображения ее художественных достоинств, а для создания образа персонажа Василия Васильевича, неспособного прочувствовать и понять произведение искусства, но стремящегося выполнить ритуал, совершаемый прочими русскими

путешественниками: постоять перед великими творениями прошлого, тем самым отдавая им дань [Там же, с. 126 – 127].

Непосредственно сам образ Сикстинской мадонны на страницах художественных произведений Тургенева встречается в романе «Новь» (1876 г.). Его чертами писатель наделил одну из главных героинь романа Валентину Михайловну Сипягину: «Это была высокого росту женщина лет тридцати, с темнорусыми волосами, смуглым, но свежим, одноцветным лицом, напоминавшим облик Сикстинской Мадонны, с удивительными, глубокими, бархатными глазами» [27, т. 9, с. 160]. Исходя из внешней характеристики героини, становится видно, что «Сикстинская мадонна» являлась для Тургенева воплощением совершенной женской красоты («Но за всем тем, всякий <…> воскликнул бы про себя или даже громко, что он не встречал более пленительного создания!» [Там же]). В ее образе писатель акцентировал «удивительные глаза» («с удивительными, глубокими, бархатными глазами», «дивные глаза»; «хотя у нее оно светилось в очах, достойных Рафаэля, а у него [у Сипягина] – в простых генеральских «гляделках»» [Там же, с. 172]). Но, наделяя свою героиню совершенной внешней красотой, Тургенев создает далеко не положительный женский образ. С одной стороны, сравнение с мадонной подчеркивает несоответствие внешнего и внутреннего облика героини [См. описание жизни Сипягиной: там же, с. 204 – 206].

Самые распространенные и ключевые описания в характеристике героини:

Мотив лоска	Характеристика героини
«*лоснистые* волосы»; «постоянное желание повелевать, привлекать и нравиться придает им подвижность и *блеск*»; «но светлый *лед* только играет лучами и не растаять и не помутиться ему никогда!»; Интересна характеристика, которую дает Маркелов своей сестре: «*Вылощена* она, брат <…> петербургский *лак* на нее наведен: никакая жидкость ее не берет!»	«одноцветное лицо»; «губы были *немножко* широки и бледны, плечи *немного* высоки, руки *немного* велики»; «*прилежно* училась и *примерно* вела себя»; «поселилась в *опрятной*, но очень *холодной* квартире»; «у нее был удивительно *ровный* нрав»; «о ней говорили все как о девушке *очень милой, очень образованной* – и *очень приличной*»; «была в сущности *холодна* и *равнодушна*»; «была проникнута той особенной грацией, которая свойственна «*милым*» эгоистам; в этой грации нет ни поэзии, ни истинной чувствительности, но есть мягкость, есть симпатия, есть даже нежность»; «женщины, подобные Сипягиной, возбуждают и волнуют людей *неопытных и страстных*; сами они *любят правильность и тишину жизни*»; «добродетель им легко дается – они *невозмутимы*»; «ложась в свое *чистое* ложе на

Мотив лоска	Характеристика героини
	безмятежный сон»»; «уходила в *сознательное* ощущение своей *неприступности*, своей *недосягаемости* – и *снисходительно* отдавалась *законным ласкам благовоспитанного супруга*!»

Во внешнем облике Сипягиной подчеркнуты мотивы лоска, блеска, лакированности, которые присущи и картинам как неодушевленным, безжизненным объектам (причем и сама Сипягина характеризуется как спокойная, ровная, холодная). Но эти внешние свойства не делают полотна величайшими, волнующими людей на протяжении веков (в случае с картиной важны чувства, которые рождаются у реципиента и которые наделяют полотно и его образы жизненной силой, смыслом). Получается, что уже внешнее сравнение с картиной, которая остается пустой, без наполнения, говорит об истинном облике Сипягиной.

В несоответствии внешнего и внутреннего также можно увидеть аллюзию на экфрасис Жуковского «Рафаэлева мадонна». Во вступлении письма поэта, перед экфрастическим описанием «Сикстинской мадонны», поставлена проблема копии и оригинала картины. По словам Жуковского, Рафаэлева мадонна «вся в пятнах, не вычищена, худо поставлена, так что сначала можешь подумать, что копии, с нее сделанные, чистые и блестящие, лучше самого оригинала» [14, т. 13, с. 188.]. «Она, так сказать, теряется между другими картинами, которые, окружая ее, развлекают внимание: например, рядом с нею стоит портрет сатирического поэта Аретина, Тицианов, прекрасный – но какое соседство для Мадонны!» [Там же]. Данная мысль Жуковского о том, что такое истинное искусство (не всегда то, что обращает на себя внимание своим блеском, чистотой и увлекательностью), повторена и Тургеневым. Более того, она реализована в образной системе романа. Получается, что Сипягина – только

копия с картины, которая может развлекать и привлекать, но в которой нет того, что заложено в оригинале, а именно «силы той души, которая дышит и вечно будет дышать в этом божественном создании, что все окружающее пропадает, как скоро посмотришь на нее со вниманием» [Там же].

С другой стороны, можно увидеть мотив неискренности, непонимания, неумения проникать в свою душу при созерцании произведений искусств (что, собственно, приравнивается к неумению понимать и чувствовать людей). Особенно явен он в наименовании Сипягиной «рафаэлевской мадонной». В характеристике, которую дает Марианна, ненавидящая Валентину Михайловну, опять же прослеживаются аллюзии на жизнетворческий экфрасис Жуковского, который стал своего рода эталоном для путешествующих аристократов, ничего не чувствующих, но повторяющих слова поэта: «<…> она вся – ложь, она *комедиантка*, она *позерка* – она хочет, чтобы все ее *обожали как красавицу и благоговели перед нею, как перед святою*! Она придумает задушевное слово, скажет его одному, а *потом повторяет это же слово другому и третьему* – и все с таким видом, как будто она сейчас это слово придумала, и тут же кстати играет своими чудесными глазами! Она самое себя очень хорошо знает – она знает, что похожа на мадонну, и никого не любит! <…> Сама она никому зла не желает... *Она вся – благоволение*! <…> Какою аристократкой она себя ни воображай – о*на просто сплетница и позерка, эта ваша рафаэлевская Мадонна*! – Позвольте, – заметил Нежданов, – почему же она «*моя*»?» [27, т. 9, с. 209 – 210]. Нужно заметить, что отрицательное значение, вложенное Тургеневым в характеристику «рафаэлевская мадонна», вовсе не говорит об осуждении и неприятии экфрасиса Жуковского и самой картины Рафаэля. Напротив, оно подчеркивает неумение современников прочувствовать «Сикстинскую мадонну» и их несостоятельность в создании собственного впечатления о картине.

Но все же, несмотря на идеологические взгляды Тургенева, Сикстинская мадонна и другие женские образы, созданные итальянским гением прошлого, в

художественных текстах писателя являются в первую очередь идеалом женской красоты. В повести «Ася» «грациозное сложение» героини, ее «легкость» и «ловкость» сравниваются с «маленькой рафаэлевской Галатеей в Фарнезине». В «Вешних водах» акцентируется «изящная красота рук» Джеммы «как у Рафаэлевой Форнарины». В «Странной истории» характеристика «дорафаэлевские мадонны» говорит о несовершенстве, наивности, внешней скудности, которыми отличались мадонны Раннего Возрождения по сравнению с Высоким. В романе «Накануне» возникает образ мадонны – прекрасной, сильной женщины в тициановском «Вознесении».

Если образ мадонны Рафаэля важен в художественной системе Тургенева как олицетворение женской красоты и силы, то сам Рафаэль, его образ как олицетворение классического искусства, был ключевой фигурой в полемике писателя с современными русскими художниками.

Основное обвинение, которое предъявлял им Тургенев, заключалось не столько в том, что они пытаются найти новый путь развития искусства, сколько в том, что они находят Рафаэля бездарным, отрицая силу и красоту его наследия. По мнению писателя, при этом среди самих русских художников настоящих талантов практически нет. Помимо невежества молодых живописцев, Тургенева возмущает их поклонение Брюллову: «Кстати, я здесь имел страшные «при» с русскими художниками. Представьте, все они (почти без исключения – я, разумеется, не говорю об Иванове), как за язык повешенные, бессмысленно лепечут одно имя: Брюллов, а всех остальных живописцев, начиная с Рафаэля, не обинуясь, называют дураками. <...> Я объявил им наконец, что художество у нас начнется только тогда, когда Брюллов будет убит, как был убит Марлинский <...>. Брюллов – этот фразер без всякого идеала в душе, этот барабан, этот холодный и крикливый ритор – стал идолом, знаменем наших живописцев! Надобно и то сказать, таланта в них, собственно, ни в ком нет. Они хорошие рисовальщики, то есть знают грамматику – и больше ничего» [28, с. 279].

Среди всех он выделяет только А.А. Иванова, подчеркивая духовную красоту и силу его картин: «Художеству еще худо на Руси. Остальные здешние русские артисты – плохи. Сорокин кричит, что Рафаэль дрянь и «всё» дрянь, а сам чепуху пишет; знаем мы эту поганую расейскую замашку. Невежество их всех губит. Иванов – тот, напротив, замечательный человек» [Там же, с. 267]; «Из остальных Русских один художник Иванов человек замечательный и умный; другие наши художники – дурачки, зараженные брюлловщиной, – и бездарные, то есть не то что бездарные, все они с средствами – да ничего из этих средств сделать не умеют. Живут с девками, бранят Рафаэля – и только. Русского художества еще нет» [Там же, с. 276].

Подобное отношение к двум художникам обусловлено эстетическими и философскими взглядами писателя. Сюжет апокалипсиса в «Последнем дне Помпеи» Брюллова, лак и блеск картины, комплекс смыслов, вложенный в понятие «шумное полотно», претили мироощущению Тургенева. Совсем другим было впечатление от «высокой тишины» Иванова, которое уже по своему определению являлось близким к писателю: «Мы накануне, вместе с Ивановым, ходили в Ватикан <...> Он говорил нам о различных школах итальянской живописи, которую изучил подробно и добросовестно; все его суждения были дельны и проникнуты уважением к «старым мастерам». Перед Рафаэлем он благоговел. Известно, что на Иванова некогда имел сильное влияние Овербек: он уяснил ему Рафаэля; но когда Овербек пошел дальше, к Перуджино и его предшественникам, Иванов остановился; русский здравый смысл удержал его на пороге того искусственного, аскетического, символического мира, в котором потонул германский художник; зато идеалист Иванов остался навсегда в глазах Овербека грубым реалистом. Иванов глубоко сожалел о современном направлении наших художников (один из них при мне величал Рафаэля бездарным) и рассказывал нам кое-что о Брюллове и о Гоголе <...>. Гоголь нисколько не понимал Иванова, хотя превозносил его «Явление Христа»; ведь тот же Гоголь приходил в восторг от «Последнего дня Помпеи»;

а любить эти две картины в одно и то же время значит не понимать живописи» [27, т. 11, с. 75 – 76].

Отзвуки этого высказывания отчасти находят свое воплощение и в художественных текстах Тургенева. В романе «Отцы и дети» близкую к писателю позицию занимает Павел Петрович в споре с Базаровым: «Мне сказывали, что в Риме наши художники в Ватикан ни ногой. Рафаэля считают чуть не дураком, потому что это, мол, авторитет; а сами бессильны и бесплодны до гадости <...> – По-моему, – возразил Базаров. – Рафаэль гроша медного не стоит, да и они не лучше его. – Браво! браво! <...> Прежде молодым людям приходилось учиться; не хотелось им прослыть за невежд, так они поневоле трудились. А теперь им стоит сказать: все на свете вздор! – и дело в шляпе. Молодые люди обрадовались» [Там же, т. 7, с. 52].

В «Нови» Рафаэль фигурирует в антистасовских речах Паклина: «Послушать Скоропихина, всякое старое художественное произведение уж по тому самому не годится никуда, что оно старо... Да в таком случае художество, искусство вообще – не что иное, как мода, и говорить серьезно о нем не стоит! Если в нем нет ничего незыблемого, вечного – так черт с ним! В науке, в математике, например: не считаете же вы Эйлера, Лапласа, Гаусса за отживших пошляков? Вы готовы признать их авторитет, а Рафаэль или Моцарт – дураки? <...> Законы искусства труднее уловить, чем законы науки... согласен; но они существуют – и кто их не видит, тот слепец; добровольный или недобровольный – все равно!» [Там же, т. 9, с. 145];«И тот же Скоропихин, знаете, наш исконный Аристарх, его хвалит! <...> Он же и наших паскудных живописцев хвалит! Я, мол, прежде сам приходил в восторг от Европы, от итальянцев; а услышал Россини и подумал «Э! э!»; увидел Рафаэля – «Э! э!..» – и этого «Э! э!» нашим молодым людям совершенно достаточно; и они за Скоропихиным повторяют: «Э! э!» – и довольны, представьте!» [Там же, с. 386].

Тургенев также обращался к проблеме восприятия Рафаэля и его мадонны русскими путешественниками. При обращении к данному вопросу наиболее часто в работах писателя возникают аллюзии на экфрасис Жуковского. Тургенев не обвиняет поэта в создании образа мадонны как недостигаемого идеала, наоборот, он говорит о невозможности приблизиться к жизнетворческому экфрасису русского романтика из-за недостаточной духовной и ученой подготовки русского путешественника: «Искусство... <...> и на этом поприще, туристы наши так же слабо подготовлены. Напрасно думают иные, что для того чтобы наслаждаться искусством, достаточно одного врожденного чувства красоты; без уразумения нет и полного наслажденья; и самое чувство красоты также способно постепенно уясняться и созревать под влиянием предварительных трудов, размышления и изучения великих образцов, как и всё человеческое. Без тонко развитого вкуса нет полных художественных радостей; а никто еще не родился с тонким вкусом, и те любители прекрасного, которые с такой запальчивостью кричат: «Нам не учености нужно, не глубины, а подавайте нам, что бы нас трогало, что бы заживо нас задевало», большей частью трогаются и задеваются полькой, французской гравюрой или просто пятью онёрами в козырной масти. Увы! приходится сознаться, что наши художественные радости слишком часто ограничиваются мучительным дежурством перед «любопытными предметами» и «знаменитыми произведениями». В этом отношении особенно поучительное зрелище представляет небольшая комнатка в Дрезденской галерее, где находится Мадонна св. Сикста: стоящий перед нею диван, на который в теченье стольких лет садились и доныне садятся поколения за поколениями русских путешественников, не однажды мне казался местом или орудием духовной пытки, не уступающим в своем роде тем остаткам средневековой мглы, орудиям пытки телесной, которые показываются любопытным проезжим в старинных оружейных палатах» [Там же, т. 10, с. 305].

Специально подчеркнутый образ дивана (софа у Жуковского) может являться своеобразным знаком того, что только однажды и только душой Жуковского было постигнуто откровение перед картиной Рафаэля. Подобного экстаза не испытывал никто после него, хотя многие и пытались приблизиться к этому состоянию или просто повторить прочувствованное Жуковским. Причем сам поэт, вероятно, также только однажды испытал подобное откровение.

Ироничное отношение к русскому аристократу можно увидеть и в художественных текстах Тургенева. В «Записках охотника» (повесть «Татьяна Борисовна и ее племянник») дается следующее описание г-на Беневоленского: «[Он] пылал бескорыстной страстью к искусству, и уж подлинно бескорыстной, потому что именно в искусстве г. Беневоленский, коли правду сказать, решительно ничего не смыслил. <...> Впрочем, у нас на Руси таких людей довольно много. Любовь к художеству и художникам придает этим людям приторность неизъяснимую <...> Они, например, никогда не называют Рафаэля – Рафаэлем, Корреджио – Корреджием: «Божественный Саннио, неподражаемый де Аллегрис», – говорят они, и говорят непременно на о. <...> Наблюдать их можно на выставках, перед иными произведениями иных российских живописцев. (Должно заметить, что по большей части все эти господа патриоты страшные.) То отступят они шага на два и закинут голову, то снова придвинутся к картине; глазки их покрываются маслянистою влагой <...> «фу ты, Боже мой, – говорят они наконец разбитым от волнения голосом, – души-то, души-то что! эка, сердца-то, сердца! эка души-то напустил! тьма души!.. А задумано-то как! мастерски задумано!» [Там же, т. 3, с. 190 – 191].

Хотя в некоторых случаях личное отношение Тургенева к картине близко к впечатлению Жуковского («Рафаелевская Мадонна не дается с первого раза, особенно таким сангвиническим, живым натурам, какова Ваша» [Там же, т. 3, с. 183]; сюжет создания копии Рафаэлевой мадонны в письме Жуковского и в работе Тургенева «Фауст, трагедия, соч. Гёте. Перевод первой и изложение второй части. М. Вронченко» [Там же, т. 1, с. 228 – 229]), он все же смотрит на

«Сикстинскую мадонну» как на одно из творений Рафаэля. Картина не становится отражением личных чувств, переживаний, она больше является предметом для изучения, анализа («обрати внимание, между прочим, на картину, приписываемую Рафаелю <...>; это модель его Мадонн вообще и Дрезденской в особенности» [28, т. 3, с. 307]). В связи с этим в текстах Тургенева не возникает экфрастических описаний как таковых, его отзывы о картине – своеобразный отклик на современные процессы, происходящие в обществе. Возможно, поэтому в сознании писателя возникает триада национальных гениев: Пушкин – Рафаэль – Моцарт. В их судьбах Тургенев находит определенную закономерность, а также подчеркивает значение их творчества для культуры не только отдельной страны, но и для всего человечества: «В январе 1837 г. Александр Пушкин, еще не достигнув тридцати семи лет, погиб на роковом поединке, а незадолго до того он написал одному другу: «Теперь я чувствую, что моя душа выросла и что, наконец, я могу творить». <...> Но когда Пушкин их писал и, таким образом, открывал перед собой надежду <...> на прекрасное и великое будущее, он не воздавал справедливости своему прошлому. Он уже был великим поэтом; он уже если не создал, то, по крайней мере, открыл русским их поэтический язык. <...> Но хотя он пал почти у начала своего пути, в одном возрасте с Рафаэлем и Моцартом, однако его произведений во всевозможных родах, благоговейно собранных после его смерти, достаточно, чтобы не только дать ему первое место среди писателей его страны, но также дать выдающееся место русской литературе среди всех европейских литератур» [27, т. 10, с. 335 – 336].

2.3 Рафаэлева мадонна как основа модели человеческой жизни в мировоззренческой системе Ф.М. Достоевского

Образ мадонны является одним из ключевых образов в творчестве Достоевского (обращение к нему можно увидеть в каждом романе пятикнижия: «Сикстинская мадонна» в «Преступлении и наказании», в «Бесах» и в «Подростке», Гольбейнова мадонна в «Идиоте»). Более того, в последнем романе пятикнижия «Братья Карамазовы» уже нет образа мадонны как такового, он трансформируется в «идеал мадонны», этико-философскую модель человеческой жизни, являющуюся противоположностью «идеалу содомскому» (монолог Дмитрия Карамазова об амбивалентности красоты).

Но, несмотря на то, что Рафаэлева мадонна является значимым образом в художественных произведениях Достоевского, экфрастических описаний картины в них практически нет. Наиболее близки к экфрасису упоминания о картине в романах «Преступление и наказание» и «Бесы».

В «Преступлении и наказании» о «Сикстинской мадонне» говорит Свидригайлов, рассказывая Раскольникову историю о своей предполагаемой женитьбе на шестнадцатилетней девочке. «Личико» своей несовершеннолетней невесты Аркадий Иванович сравнивает с лицом Рафаэлевой мадонны: «А знаете, у ней личико вроде Рафаэлевой Мадонны. Ведь у Сикстинской Мадонны лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой, вам это не бросилось в глаза? Ну, так в этом роде» [10, т. 6, с. 369]. Интересно то, что именно Свидригайлов дает данное описание картины, которое является достаточно близким к личному впечатлению Достоевского: «Федя находит скорбь в улыбке Мадонны»; «Сикстинская Мадонна — что это за милое, доброе, кроткое, ясное, именно скорбное (как говорит Ф. М.) лицо. Мадонна Гольбейна, по-моему (с чем Ф. М. почти согласен), совсем не то» (дневник и письмо А. Г. Достоевской) [Там же, с. 396].

Образ Свидригайлова можно отнести больше к «идеалу содомскому», чем к «идеалу мадонны»: вся жизнь персонажа подчинена только «ненасытной

жажде наслаждений», которые и вызывают в нем сильные страсти. У него нет ни идеала, ни энтузиазма, ни каких-либо эстетических ценностей. Но все же это один из немногих героев, который знает и осознает свои «таинственные ужасы, о которых никому не рассказывает, но в которых проговаривается фактами» [Подробнее о характеристики персонажа см.: там же, т. 7, с. 155 – 165, с. 202.]. Можно говорить о мотиве раздвоения личности, о бессилии в попытках постичь самого себя (отсюда и призраки, и пауки, о которых говорит Свидригайлов).

Можно предположить, что описание «Сикстинской мадонны» является одной из «случайных» оговорок Свидригайлова (см. далее в тексте после вручения подарков: «так даже у ней, у мадонны-то, личико зарделось» [Там же, т. 6, с. 369]), позволяющей увидеть намеренно скрываемое душевное состояние героя. Данный диалог один из последних перед самоубийством Аркадия Ивановича. Уже произошло измерение героем своего духовного падения, но еще остается последняя надежда на спасение – женитьба на Дуне. Именно Дуню, исходя из слов Свидригайлова, можно считать идеалом мадонны («ей стало наконец жаль меня, жаль пропащего человека. <…> Тут уж непременно захочется и «спасти», и образумить, и воскресить, и призвать к более благородным целям, и возродить к новой жизни и деятельности. <…> мне всегда было жаль, <…> что судьба не дала родиться вашей сестре во втором или третьем столетии нашей эры <…> Она была бы одна из тех, которые претерпели мученичество, и уж, конечно бы, улыбалась, когда бы ей жгли грудь раскаленными щипцами. Она бы пошла на это нарочно сама, а в четвертом и в пятом веках ушла бы в Египетскую пустыню и жила бы там тридцать лет, питаясь кореньями, восторгами и видениями. Сама она только того и жаждет, и требует, чтобы за кого-нибудь какую-нибудь муку поскорее принять <…>» [Там же, с. 365]), в то время как женитьба на шестнадцатилетней девочке является продолжением пути наслаждений и сладострастия, то есть становится воплощением идеала содомского. Хотя, безусловно, образ Дуни не относится к идеалу мадонны в философско-эстетической концепции

Достоевского. Но таковым он является для Свидригайлова (возможно, еще одно заблуждение персонажа, которое подчеркивает невозможность спасения).

Описание лица мадонны, как «лица фантастического, лица скорбной юродивой», не становится уничижительной оценкой (уже исходя из впечатлений самого писателя). Юродство в контексте творчества Достоевского является специфической этико-эстетической категорией, а также своеобразным религиозно-философским и нравственно-психологическим «полюсом». В подлинном юродстве заключен народный идеал органической святости. Юродское обусловлено не внутренней слабостью (или ущербностью), а наоборот, силой и способностью к «забвению «самости» в жертвенном предстоянии Богу» [70, с. 348]. Этим оно противостоит жестокости земного бытия и грешной телесности. И тогда, можно сказать, что характеристика лица мадонны как «скорбной юродивой» опять обращает читателя к идеалу мадонны, которое, возможно, хотел бы найти и сам Свидригайлов. Мотив юродства связывает в романе нескольких женских персонажей: невесту Свидригайлова, Соню и Лизавету (последних двух юродивыми называет Раскольников). У Лизаветы и Сони юродство (или юродская жертвенность) имеет отчетливо выраженный христианский характер. В образе невесты Свидригайлова христианский элемент устранен, но ее сопоставление с Рафаэлевой мадонной позволяет всех трех женских персонажей возвести как к своему пределу к христианской трактовке образа мадонны (разумеется, наиболее очевидное проявление идеала мадонны выражено в образе Сонечки).

Получается, что образ Рафаэлевой мадонны позволяет увидеть героя в уже осознанном им состоянии нравственного падения, а также его последнюю попытку постичь идеал (мысль о спасении с помощью Дуни).

В «Бесах» образ «Сикстинской мадонны» упоминается достаточно часто. Но в романе он теряет весь комплекс смыслов, который вкладывал в него сам писатель. Вероятно, это связанно с тем, что никто из говорящих о мадонне не может понять и прочувствовать ее по-настоящему, то есть по-своему. В первую

очередь «Сикстинская мадонна» – это произведение искусства, картина, созданная великим мастером прошлого (поэтому данный образ появляется в сценах спора персонажей разных идей и возрастов).

Но все же центральным персонажем в полемике о Рафаэлевой мадонне становится Степан Трофимович Верховенский. Образ героя является воплощением чистого и идеального западника 1840-х годов. Несмотря на иронию в характеристике персонажа, на его неустойчивость во взглядах и беспредметность, он все же не принимает идей нигилистов. Хотя, по мысли Достоевского, именно западники 1840-х были виновны в возникновении данного явления, были отцами современных революционеров [Подробнее о характеристике персонажа: 10, т. 11, с. 65 – 66, с. 101, с. 119 – 128, с. 143 – 144, с. 232 – 233]. Более того, Степан Трофимович в прямом смысле отец главного героя-нигилиста Петра Степановича. Можно предположить, что невозможность принятия Степаном Трофимовичем новых идей связана с его жаждой идеала, с его искренним поклонением красоте, которые воплощены в образе «Сикстинской мадонны». Но и здесь Достоевский снижает образ старшего Верховенского, показывая его несостоятельность в понимании настоящей красоты (мадонны) из-за оторванности от реальной жизни, от народа, от почвы. Поэтому в романе нет экфрастических описаний, созданных персонажами, есть только повтор чужих текстов (то, что Л. Толстой называл непониманием и притворством).

В разговоре Варвары Петровны и Юлии Михайловны о планах старшего Верховенского написать «что-то о дрезденской Мадонне» содержится явная отсылка к экфрасису Жуковского: «О дрезденской Мадонне? Это о Сикстинской? Chere Варвара Петровна, **я просидела два часа перед этою картиной и ушла разочарованная. Я ничего не поняла и была в большом удивлении.** Кармазинов тоже говорит, что трудно понять. Теперь все ничего не находят, и русские и англичане. Всю это славу старики прокричали» [Там же, т. 10, с. 235.]; у Жуковского: «Я сел на софу против картины и просидел целый

час, смотря на нее» [14, т. 13, с. 188] (ср. экфрасис Шишкина 1862 г., построенный на том же принципе: «Просидели перед ней почти полчаса, силились всмотреться, но, увы! Душа наша не откликнулась!» [31, с. 239]). Безусловно, Юлия Михайловна находится под влиянием младшего Верховенского, но важно то, что, рассуждая о Рафаэлевой мадонне, разговор идет даже не о картине, а о «новой моде», именно во фразе «Новая мода, значит?» и содержится разоблачение как старшего поколения, так и младшего.

Данная тема развивается и в следующей главе, в диалоге Варвары Петровны и Степана Трофимовича: «Когда вы воротились из-за границы, вы смотрели предо мною свысока и не давали мне выговорить слова, а когда я сама поехала и заговорила с вами потом о впечатлении после Мадонны, вы не дослушали и высокомерно стали улыбаться в свой галстук, точно я уж не могла иметь таких же точно чувств, как и вы <…> Нынче никто, никто уж Мадонной не восхищается и не теряет на это времени, кроме закоренелых стариков. Это доказано <…> Она совершенно ни к чему не служит. Эта кружка полезна, потому что в нее можно влить воды; этот карандаш полезен, потому что им можно все записать, а тут женское лицо хуже всех других в натуре. Попробуйте нарисовать яблоко и положите тут же рядом настоящее яблоко – которое вы возьмете? Небось не ошибетесь» [10, т. 10, с. 264]. Сложно судить об искренности слов Варвары Петровны, так как основная цель разговора состоит в намеренном противоречии Верховенскому и в желании уличить его в эгоизме, унизить и «отомстить тем за долголетнюю дружбу». Но, безусловно, повтор слов Юлии Михайловны может свидетельствовать о принятии и развитии «новой моды». Интерес вызывает затронутая героями тема о пользе и бесполезности искусства и красоты. Поднимается важная проблема в философии самого Достоевского, который выступал против утилитаристов, отрицающих красоту как бесполезное, и утверждал, что «красота всегда полезна», поэтому и «искусство всегда современно и действительно, никогда не существовало иначе, и, главное, не может иначе существовать» [Там же, т. 18,

с 98] (ср. воспоминание Б.П. Брюллова, слышанное им от его отца П.А. Брюллова: ««Позвольте, – возразил мой отец, – но в таком случае и Сикстинская Мадонна есть тоже переживание античности, античного представления красоты …» – «Как! В чем же вы это видите?!» – «Да во всем, во всей трактовке, в каждой складке драпировки» <…> Достоевский вдруг вскочил, схватился руками за голову, побежал, лицо его исказилось, и он только с каким-то негодованием и ужасом стал повторять: «Драпировка!.. Драпировка!.. Драпировка!..» <…> Все притаили дыхание. Но Достоевский сел и замолчал вовсе, перестал разговаривать, а вскоре и ушел. Отец мой, как художник, подошел к оценке картины с формальной точки зрения, а для Достоевского такая точка зрения, особенно в вопросах, связанных с религией, в которых он жил нутром, была совершенно неприемлема. Для него невыносима была мысль, что в Сикстинской Мадонне можно говорить о какой-то драпировке» [11, с. 250 – 251]). Ответ Степана Трофимовича («А вот именно об этой царице цариц, об этом идеале человечества, Мадонне Сикстинской, которая не стоит, по-вашему, стакана или карандаша» [10, т. 10, с. 265]) может говорить либо о продолжении все того же спора с Варварой Петровной (и о все тех же заученных чужих словах), либо все же о действительной тоске по идеалу, его поискам.

Таким образом, можно сделать вывод, что описания Рафаэлевой мадонны в романах Достоевского являются эстетической декларацией писателя. Экфрасис в художественном произведении становится новым способом психологической характеристики персонажа (или самохарактеристикой героя). В «Преступлении и наказании» Достоевский отдает свое впечатление от Рафаэлевой мадонны персонажу, неспособному (на первый взгляд) понять и прочувствовать духовную силу картины. В связи с этим можно увидеть начало противостояния идеала мадонны с идеалом содомским и формирование определенных идей и категорий, характеризующих две этико-философские модели. Также уже в первом романе пятикнижия писатель показывает тот путь

и его исход, который ждет человека в связи с выбранным им идеалом. Необходимо заметить, что в «Преступлении и наказании» так же, как позже и в «Бесах», есть аллюзии на тексты Жуковского: во-первых, женитьба Свидригайлова на шестнадцатилетней девочке напоминает (фактически, но не содержательно) женитьбу Жуковского на двадцатилетней Елизавете (их первое знакомство состоялось, когда ей было восемнадцать); во-вторых, уже само наименование картины – «Рафаэлева мадонна» – отсылает читателя к манифесту Жуковского.

В «Бесах» образ мадонны является прямым средством для выражения эстетических идей и реакции Достоевского на современные общественные процессы. Приведенные примеры показывают, насколько сильным было эстетическое расслоение общества в 1870-е годы, и напоминают похожий процесс, происходивший в 1830-40-х годах. В связи с этим становится видна аллюзия на стихотворение Пушкина «Поэт и толпа» (1828 г.), в центре которого та же тема о пользе и бесполезности искусства, полемика о которой была начата в 1830-е годы.

В стихотворении вместо образа мадонны использован образ Аполлона Бельведерского. На упрек толпы, что песнь поэта свободна как ветер, «зато как ветер и бесплодна», и на ее вопрос: «Какая польза нам от ней?», поэт отвечает:

Тебе бы пользы всё – на вес
Кумир ты ценишь Бельведерский.
Ты пользы, пользы в нем не зришь.
Но мрамор сей ведь бог!.. так что же?
Печной горшок тебе дороже,
Ты пищу в нем себе варишь [23, т. 2, с. 296].

Сравнение Аполлона Бельведерского с печным горшком выражает мысль о непонимании толпы истинной ценности культуры вообще и художественного творчества в частности, о человеческой ограниченности и неразвитости. В противовес этому выступает идея свободы поэта, который рожден «для

вдохновенья, / Для звуков сладких и молитв». Данная мысль созвучна идее Достоевского о красоте и искусстве: «… если бы утилитаристы только знали, какая великая польза заключается в искусстве для всего человечества, то они бы несколько более ценили его и не обращались бы с ним с таким неуважением … Трудно представить всю массу пользы, принесенную и до сих пор приносимую всему человечеству, например, Илиадой или Аполлоном Бельведерским, вещами, по-видимому, совершенно в наше время ненужными» [10, т. 18, с. 77 – 78].

Рассмотрев описания мадонны Рафаэля в художественных текстах, обозначив источники, на которые ссылается писатель, становится видно, что Рафаэлева мадонна является воплощением живой эстетики Достоевского. Подтверждение этому можно найти и в документально-художественных текстах Достоевского. В них уже нет описаний «Сикстинской мадонны». Картина и ее создатель, Рафаэль, использованы писателем как образ-символ потерянной красоты и гармонии в современном мире. Упоминания Рафаэля несколько раз встречаются в «Дневнике писателя» [10, т. 21, с. 77 – 91; т. 24, с. 101; т. 25, с. 88; т. 27, с. 53 – 54], в котором Достоевский продолжает спор с утилитаристами и с представителями демократического искусства о пользе и бесполезности красоты. Правда со страниц «Дневника» осуждение и обличение современного общества уже не завуалированы, а звучат открыто, без иронии и без возможности оправдания «нового человека»: «Нынче слова «Я ничего не понимаю в Рафаэле» или «Я нарочно прочел всего Шекспира и, признаюсь, ровно ничего не нашел в нем особенного» – слова эти ныне могут быть даже приняты не только за признак глубокого ума, но даже за что-то доблестное, почти за нравственный подвиг. Да Шекспир ли один, Рафаэль ли один подвержены теперь такому суду и сомнению? <…> Действительно, гордость невежд началась непомерная. Люди мало развитые и тупые нисколько не стыдятся этих несчастных своих качеств, а, напротив, как-то так сделалось, что это-то им и «духу придает»» [10, т. 24, с. 44]. В письме 1845 года к

М.М. Достоевскому [упоминание Рафаэля есть также в письме к А.Н. Майкову, 1869 г.: 10, т. 28 (I), с. 107] писатель говорит об исчезновении старых школ и о несостоятельности новых, а имя Рафаэля ставит в один ряд с Пушкиным и Гоголем («Старые школы исчезают. Новые мажут, а не пишут. Весь талант уходит в один широкий размах, в котором видна чудовищная недоделанная идея и сила мышц размаха, а дела крошечку <…> Рафаэль писал годы, отделывал, отлизывал, и выходило чудо, боги создавались под его рукою» [Там же]).

В данном аспекте исследования особый интерес вызывают «Зимние заметки о летних впечатлениях». По жанровой принадлежности их можно отнести к травелогу, более того, в тексте прослеживаются все основные особенности жанра (причем именно травелога «возвышения души»):

- миссионерская и христианско-просветительская интенция;
- путешествие не только реальное, но и духовное, метафизическое, странствие вглубь культуры, истории;
- расширение категории пространства и времени;
- фигура повествователя, «Я» путешественника всеобъемлющее: он и участник диалога с друзьями, и русский писатель, сохраняющий культурное преклонение перед европейскими формами жизни, и паломник, христианин;
- «Я» как изменяющееся сознание путешественника, ищущего верный путь развития для своей страны в период слома эпох.

Эти жанровые особенности намеренно использованы писателем для создания особого стилевого решения, иронического оттенка. Можно предположить, что не случайно повествование выстроено по типу травелога, к которому активно обращались писатели начала века, стремясь превратить «варварскую» Россию в культурное европейское государство. Это соответствует основной цели писателя – показать ошибочный путь развития России, следуя по пути европейской культуры. Знакомство путешественника с Западом после свершившейся Великой французской революции приводит к

выводу, что идеалы «свобода, равенство, братство» не осуществились. Главы эссе пронизаны антибуржуазной направленностью, изображением Европы, утратившей истинную красоту прошлого. В связи с тем, каким предстает Запад перед путешественником, преодолевается уязвленность национального достоинства, намечается истинный христианский путь развития России.

Путешественник обращается к «Сикстинской мадонне» в III главе: «Все они ходят с гидами и жадно бросаются в каждом городе смотреть редкости и, право, точно по обязанности, точно службу продолжают отечественную: не пропустят ни одного дворца о трех окнах, если только он означен в гиде, ни одного бургомистерского дома, чрезвычайно похожего на самый обыкновенный московский или петербургский дом; глазеют на говядину Рубенса и верят, что это три грации, потому что так велено верить по гиду; бросаются на Сикстинскую мадонну и стоят перед ней с тупым ожиданием: вот-вот случится что-то, кто-нибудь вылезет из-под пола и рассеет их беспредметную тоску и усталость. И отходят удивленные, что ничего не случилось …» [10, т. 5, с. 63]. Повторяется высказанная в «Бесах» мысль о невозможности прочувствовать красоту картины из-за отсутствия духовной глубины, которое связано с потерей корней, почвы (= народа, русской жизни, культуры).

Таким образом, можно сделать вывод, что в художественных и документально-художественных текстах Достоевского «Сикстинская мадонна» Рафаэля воплощает живую эстетику писателя. Более того, в то время как представители нового демократического искусства сбрасывали с пьедестала культ Рафаэля и его мадонны, Достоевский наоборот провозглашал в образе Сикстинской мадонны образец нравственной красоты человека, внутренней гармонии, который находит не каждый в творении великого гения прошлого. Достоевский заключает в образе мадонны смыслы, высказанные ранее другими реципиентами. Поэтому, анализируя тексты писателя, можно увидеть отсылки

и к Жуковскому, и к Гончарову, и к Л. Толстому, и к художникам, писавшим о картине.

Но все же писатель выстраивает свой комплекс идей (это уже не «чистой прелести чистейший образец»), основанный на христианских положениях о красоте, чистоте, любви, жертвенности. Мадонна становится идеалом, к которому стремятся и который пытаются найти многие герои произведений Достоевского, но идеал остается чаще всего недоступным из-за потерянной в современном мире гармонии и утраты людьми внутренней целостности. Образ мадонны по своей духовной силе приравнивается к исконно православному образу Божьей Матери, но все же остается в пределах эстетического, общечеловеческого критерия измерения нравственной глубины человека. Возможно, в связи с этим не случайно в описании красного угла старца Зосимы в «Братьях Карамазовых» проведено четкое разграничение иконы от картин: «… в углу много икон – одна из них Богородицы, огромного размера и писанная, вероятно, еще задолго до раскола. <…> Около нее две другие иконы в сияющих ризах, затем около них деланные херувимчики, фарфоровые яички, католический крест из слоновой кости с обнимающею его Mater dolorosa и несколько заграничных гравюр с великих итальянских художников прошлых столетий. Подле этих изящных и дорогих гравюрных изображений красовалось несколько листов самых простонароднейших русских литографий святых, мучеников, святителей и проч., продающихся за копейки на всех ярмарках» [10, т. 14, с. 37]. Такое смешение эпох, стилей, вероисповеданий может говорить о том, что позволяет им соседствовать друг с другом критерий благочестия, когда в изображениях важно видеть искреннюю веру художника.

«Сикстинская мадонна» для русского сознания XIX века, даже в творчестве писателя, который максимально приблизился к ее христианскому толкованию, так и не стала алтарным образом, а продолжала существовать в области эстетики и живописи, расширяясь до целой философской модели человеческой жизни и становясь уже не образом, а идеалом мадонны.

2.4 «Сикстинская мадонна» и Рафаэль в идеологии Л.Н. Толстого

В конце XIX столетия в центре отечественной эстетической мысли становится позиция Толстого, идеи которого влияли как на литературных деятелей, так и на художников (Крамской, создавая свои теоретические статьи, опирался на суждения писателя и ставил его выше других). Мысль, ставшая актуальной для всех пишущих после Жуковского о Рафаэлевой мадонне, о том, что есть искусство, а также вопросы, о чем и для кого нужно создавать произведения искусств, находят свое логическое завершение в работах Толстого. Во многом это обусловлено временем (конец столетия), в период которого были созданы ключевые статьи и романы писателя, а также социокультурной ситуацией, в связи с которой оформился новый подход как, собственно, к самому искусству, так и к творцу. Возможно, из-за этого отношение писателя к Рафаэлю и к его мадонне противоречиво и не всегда имеет в своей основе реальные, искренние суждения Толстого.

До 1858 года в письмах и записях писателя прослеживается положительная оценка картины: «Сбегал в галерею. Мадонна сразу сильно тронула меня» (запись от 5 августа 1857 г.); «Выбрал нот и книг, опять в галерею, остался холоден ко всему, исключая мадонны» (от 6 августа) [26, т. 47, с. 148 – 149]. «Вот, бабушка, научите, что делать с собой, когда **воспоминания и мечты** вместе **составят такой идеал жизни**, под которой ничто не подходит, всё становится не то, и не радуешься и не благодаришь Бога за те блага, которые он дал, а в душе вечное недовольство и грусть. Бросить этот идеал – скажете вы. – Нельзя. **Этот идеал не выдумка, а самое дорогое, что есть для меня в жизни**. Без него я жить не хочу. Помните вы «Мадону» Пушкина? *Ваша Мадона* висит у меня и радует <…>» (письмо гр. А.А. Толстой, 14 Апреля 1858 г.; речь о «Сикстинской мадонне», которая в нескольких гравюрах висела в кабинете Толстого) [Там же, т. 60, с. 260]. Сама тема разговора об идеале жизни, категории, поднимаемые писателем в связи с этим («воспоминания и мечты», «этот идеал не выдумка, а самое

дорогое, что есть для меня в жизни»), а также упоминание мадонн Пушкина и Рафаэля, которые в русском сознании неразрывно связаны с мыслями о прекрасном, совершенном, могут говорить о романтической традиции.

Но уже с 1860-х годов Толстой в своих письмах, дневниках, статьях и теоретических работах отказывается от искусства Рафаэля как истинного («идеального»), относится к нему только как к авторитету, устанавливаемому критикой (такое искусство не может быть понятно простому народу) [Там же, т. 8, с. 334 – 335; т. 30, с. 58 – 59, с. 106, с. 123 – 125, с. 166, с. 209 – 210, с. 336, с. 353 – 357, с. 374, с. 380, с. 394 – 395, с. 410; т. 35, с. 683; т. 52, с. 276; т. 53, с. 139; т. 54, с. 50 – 51; т. 60, с. 518].

Похожая тенденция намечается и в художественных произведениях писателя. В романе «Война и мир» (1863 – 1869 гг.) образ Сикстинской мадонны Рафаэля упоминается в связи с образом Наполеона и портретом его сына, картиной, подаренной французскому императору его женой [Там же, т. 11, с. 213 – 216]. В этом портрете взгляд мальчика сравнивается с взглядом Христа в «Сикстинской мадонне». Сцена принятия портрета Наполеоном (его реакция и поведение) изображена писателем в пародийном характере. Толстой, создавая образ отрицательного героя (Наполеона), дискредитируя его, наделил уничижительной окраской и картину Рафаэля, которая в тексте становится неразрывно связана с образом французского императора. Экфрастического описания «Сикстинской мадонны» в данном эпизоде нет, зато присутствует связь между изображением поведения Наполеона и экфрастическим описанием Рафаэлевой мадонны Жуковского. В эстетическом манифесте поэта также упоминается образ французского императора, правда он не имеет никакого отношения к жизнетворческому экфрасису: о нем Жуковскому «нашептывает на ухо» одна его «знакомка» («она перед Мадонною видела Наполеона») в то время, когда русский поэт «расположился дать волю глазам и душе» [14, с. 188] для созерцания картины. Помимо этого, описание восприятия картины у Толстого («С свойственною итальянцам способностью изменять произвольно выражение

лица, он подошел к портрету и сделал вид задумчивой нежности. Он чувствовал, что то, что̀ он скажет и сделает теперь — есть история. И ему казалось, что лучшее, что̀ он может сделать теперь — это то, чтоб он с своим величием, вследствие которого сын его в бильбоке играл земным шаром, чтоб он выказал, в противуположность этого величия, самую простую отеческую нежность. **Глаза его отуманились, он подвинулся, оглянулся на стул (стул подскочил под него) и сел на него против портрета. Один жест его, и все на цыпочках вышли, предоставляя самому себе и его чувству — великого человека. Посидев несколько времени и дотронувшись, сам не зная для чего, до шероховатости блика портрета, он встал и опять позвал Боссе и дежурного**. Он приказал вынести портрет пред палатку, **чтобы не лишить старую гвардию, стоявшую около его палатки, счастья видеть Римского короля, сына и наследника их обожаемого государя»** [26, т. 11, с. 215 – 216]) напоминает и само впечатление Жуковского от «Сикстинской мадонны». Правда говорить здесь об аллюзии на жизнетворческий экфрасис поэта достаточно сложно, так как к 1860-м гг. подобное отношение к Рафаэлевой мадонне уже стало определенной традицией, устойчивым элементом национального бессознательного. Таким образом, можно сказать, что в «Войне и мире» «Сикстинская мадонна» еще не заключает в себе четко выраженных взглядов писателя, а находится в области традиции национальной рецептивной эстетики, культуры.

Иное значение образ Рафаэля (без обращения к его художественному наследию) приобретает в романе «Анна Каренина» (1873 – 1877 гг.). В романе образ итальянского художника воплощает идеи писателя, связанные с вопросами о назначении искусства, его задачах, личности творца. Так, идея о непонимании аристократами произведений искусства, о создаваемых критикой авторитетах, которые являлись неоспоримыми образцами истинного искусства для высшего сословия, воплощена в образе Алексея Александровича Каренина. Толстой в эпизоде разговора Каренина с Анной дает следующую характеристику герою: «Она знала, что, несмотря на

поглощающие почти всё его время служебные обязанности, он **считал своим долгом** следить за всем замечательным, появлявшимся в умственной сфере. Она знала тоже, что **действительно его интересовали книги политические, философские, богословские, что искусство было по его натуре совершенно чуждо ему, но что, несмотря на это, или лучше вследствие этого, Алексей Александрович не пропускал ничего из того, что делало шум в этой области, и считал своим долгом всё читать. Она знала, что в области политики, философии богословия Алексей Александрович сомневался или отыскивал; но в вопросах искусства и поэзии, в особенности музыки, понимания которой он был совершенно лишен, у него были самые определенные и твердые мнения. Он любил говорить о Шекспире, Рафаэле, Бетховене, о значении новых школ поэзии и музыки, которые все были у него распределены с очень ясною последовательностью**» [Там же, т. 18, с. 118 – 119]. В описании, помимо создания общего портрета Каренина, подчеркнуты важные для Толстого идеи о том, что, во-первых, произведения искусства невозможно классифицировать по определенным критериям, которые бы относили их к высшему или низшему классу. Во-вторых, авторитеты в области искусства устанавливаются людьми, которые сами ничего не понимают в нем, но именно их мнение становится решающим для высшего общества.

В другом эпизоде романа, где упоминается Рафаэль (посещение графом Вронским и Голенищевым мастерской художника Михайлова), происходит частичный повтор вышеперечисленных идей: «О своей картине, той, которая стояла теперь на его мольберте, у него [у Михайлова] в глубине души было одно суждение — то, что подобной картины никто никогда не писал. **Он не думал, чтобы картина его была лучше всех Рафаелевых, но он знал, что того, что он хотел передать и передал в этой картине, никто никогда не передавал.** Это он знал твердо и знал уже давно, с тех пор как начал писать ее; **но суждения людей, какие бы они ни были, имели для него всё-таки огромную важность и до глубины души волновали его.**

Всякое замечание, самое ничтожное, показывающее, что судьи видят хоть маленькую часть того, что он видел в этой картине, до глубины души волновало его. Судьям своим он приписывал всегда глубину понимания больше той, какую он сам имел, и всегда ждал от них чего-нибудь такого, чего он сам не видал в своей картине. И часто в суждениях зрителей, ему казалось, он находил это» [Там же, т. 19, с. 37 – 38].

Но в этом же эпизоде намечается новая мысль о личности творца, о процессе и сущности искусства, об отношении художников к своим творениям, к своей миссии: «В эти несколько секунд **он** [Михайлов] **вперед верил тому, что высший, справедливейший суд будет произнесен ими, именно этими посетителями, которых он так презирал минуту тому назад.** Он забыл всё то, что он думал о своей картине прежде, в те три года, когда он писал ее; он забыл все те ее достоинства, которые были для него несомненны, — **он видел картину их равнодушным, посторонним, новым взглядом и не видел в ней ничего хорошего.** Он видел на первом плане досадовавшее лицо Пилата и спокойное лицо Христа и на втором плане фигуры прислужников Пилата и вглядывавшееся в то, что происходило, лицо Иоанна. Всякое лицо, с таким исканием, с такими ошибками, поправками выросшее в нем с своим особенным характером, каждое лицо, доставлявшее ему столько мучений и радости, и все эти лица, столько раз перемещаемые для соблюдения общего, все оттенки колорита и тонов, с таким трудом достигнутые им, — **всё это вместе теперь, глядя их глазами, казалось ему пошлостью, тысячу раз повторенною.** Самое дорогое ему лицо, лицо Христа, средоточие картины, доставившее ему такой восторг при своем открытии**, всё было потеряно для него, когда он взглянул на картину их глазами. Он видел хорошо написанное** (и то даже не хорошо, — он ясно видел теперь кучу недостатков) **повторение тех бесконечных Христов Тициана, Рафаеля, Рубенса и тех же воинов и Пилата. Всё это было пошло, бедно и старо и даже дурно написано — пестро и слабо.** Они будут

правы, говоря притворно-учтивые фразы в присутствии художника и жалея его и смеясь над ним, когда останутся одни» [Там же, с. 40]. С одной стороны, в данном описании показано влияние людей на художника, которые оценивают его произведение (и нельзя сказать, что здесь не прослеживается оттенок иронии по отношению к Михайлову, ведь получается, что авторитеты, создаваемые критикой, влияют не только на реципиентов, но и на самих создателей, от этого произведения искусства теряют свое истинное значение, сущность). С другой стороны, сами творцы не могут отойти от устоявшихся канонов и воспринимают их как критерий не только для оценивания собственного произведения искусства, но и как ориентир для его создания. Возможно, поэтому и не могут появляться гении, которые бы превзошли мастеров прошлого.

Идеи, намеченные в романе «Анна Каренина», находят свое полное оформление и завершение в статье Толстого «Что такое искусство?» (1897 – 1898 гг.), а также в примыкающих к нему текстах (Письмо к Н.А. Александрову (1882 г.), «Об искусстве» (1889 г.), «О том, что есть и что не есть искусство, и о том, когда искусство есть дело важное и когда оно есть дело пустое» (1889 г.)). Опираясь на весь корпус текстов писателя, содержащих отсылки к Рафаэлю и к его «Сикстинской мадонне», можно выделить основные идеи, формирующие негативную оценку творчества великого живописца (изложенные положения не охватывают всего комплекса идей Толстого, они демонстрируют отношение писателя конкретно к личности Рафаэля и к его творчеству):

- творчество Рафаэля не является всеобщим, оно не общедоступно;
- авторитет Рафаэля и его картины, а также каноны, которые создает критика, вынуждают начинающих молодых художников подражать гению живописца прошлого, из-за чего нет действительно великих произведений искусства настоящего;
- большинство людей не понимают картину «Сикстинская мадонна», все высокие отзывы о ней – притворство, интеллигенция прошлого

приучила себя видеть в ней возвышенное, которого на самом деле нет (картина не вызывает каких-либо чувств кроме скуки);

- в картинах Рафаэля не видно главного – души творца, а значит простой человек не сможет прочувствовать и понять такое искусство.

В данный момент говорить об истинном отношении Толстого к картине и к Рафаэлю практически невозможно (гравюры «Сикстинской мадонны» находились в кабинете писателя до последнего дня, до его ухода из имения). Но тенденция времени, содержащая в своей основе отрицание творчества великих гениев прошлого, является бесспорной. Также в теории нового искусства Толстого можно увидеть разногласия, которые возникали из-за противоречий в мировоззрении писателя. Пытаясь выстроить систему народного искусства, он не мог найти и дать ответы на самые важные, основные вопросы: какое искусство нужно народу? Где критерии полезного и необходимого искусства? Каковы признаки подлинного народного искусства? Какие произведения искусства прошлого и современного отвечают требованиям народа?

Возможно, такую противоречивость Толстого можно объяснить тем, что, реагируя на актуальные для общества проблемы, он пытался выстроить свою философскую, мировоззренческую систему по современному образцу, стремясь к «материальному», но при этом оставался на самом деле (из-за своего происхождения, воспитания) в сфере «идеального». Писатель старался совместить в себе две линии русской эстетической мысли (Жуковский и Белинский), эстетику (гравюры как подтверждение умения чувствовать истинное искусство) и идеологию (в том числе религиозные искания), художественный, творческий инстинкт и умственные упражнения. Но Толстой не справляется с попыткой синтеза двух тенденций русского эстетического сознания (причиной этому был и противоречивый духовный склад писателя, желание совместить в себе и «мужика», и «дворянина», что на деле оказывалось невозможным), о чем может говорить творческий и духовный кризис Толстого (от «Войны и мира» к «Воскресению»).

Таким образом, не создавая собственных экфрастических описаний картины Рафаэля «Сикстинская мадонна», Толстой завершает в своих критических работах начавшийся в середине столетия процесс демифологизации образа мадонны, уже не просто сбрасывая с пьедестала культ итальянского художника, но лишая его художественное наследие каких бы то ни было смыслов (уже нет спора с традицией романтизма, остается только отрицание и невозможность принятия идей начала XIX века).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотренный в данном исследовании корпус текстов русских писателей, критиков и художников, принадлежавших к разным эстетическим направлениям, позволяет сделать следующие выводы относительно феномена «Сикстинской мадонны» Рафаэля в русской словесности XIX столетия.

Первые упоминания полотна итальянского художника появились в травелогах русских путешественников в начале XIX века. Именно в них были сформированы две традиции отношения реципиентов к творению Рафаэля: традиция просветительского травелога (Карамзин) и травелога «возвышения души» (Жуковский). Не случайно в первой половине XIX столетия подавляющее количество упоминаний о «Сикстинской мадонне» можно найти в данной жанровой форме: она позволяла выразить личное восприятие, свободно вступать в полемику с другими реципиентами и утверждать теоретические взгляды, связанные с темой природы искусства.

Но в процессе развития эстетической мысли в документально-художественных текстах происходит эволюция от автоописательного текста (жизнетворческий экфрасис Жуковского, обращение к которому прямо или косвенно содержится в работах других путешественников) к объективному описанию картины (конец XIX века). В этом эволюционном процессе происходит утверждение эстетических принципов искусства, увиденных в картине самими реципиентами (концепт «Рафаэлева мадонна» теряет свою отнесенность к конкретной картине и художнику, становится заместителем самого понятия искусства).

В этом аспекте исследования важным становится жизнетворческий экфрасис Жуковского, который создал свой романтический миф о Рафаэлевой мадонне. В связи с историческим развитием эстетической мысли образ мадонны не оставался статичным первообразом, он постоянно развивался. Это развитие почти всегда находилось в тесной связи с

«Рафаэлевой мадонной» романтика, поэтому новые трактовки образа несут в себе ее следы, и чаще всего построены на сопротивлении традиции, зарожденной Жуковским.

Белинский первым создал свой альтернативный миф о мадонне. Но он следовал традиции, закрепленной романтизмом. Поэтому получается, что миф Белинского не был новым, собственным, он построен на опровержении романтических установок, на своеобразном «минус-приеме». Можно сказать, что с Белинского начинается процесс демифологизации образа мадонны Рафаэля, когда литературные деятели не создавали свои собственные мифы, они либо в чем-то повторяли традицию Жуковского при описании картины, либо отрицали ее, не предлагая ничего взамен. Таким образом, трансформация высокого мифа в низкий, начатая Белинским, была продолжена многими литературными деятелями, которые придерживались точки зрения основоположника натуральной школы.

В этот же период времени похожий процесс происходит и в среде художников, правда имеет несколько другую цель: возникает желание освободиться от господствующих идей романтизма, в связи с этим появляется дескриптивный экфрасис картины, который в своей основе стремится к объективности. Так, отталкиваясь от романтического мифа, художники создают антимиф, выделяя технические достоинства картины Рафаэля и пытаясь игнорировать любые субъективные трактовки ее образов. Важное место в данном процессе занимает статья Никитенко, которая предшествовала будущим профессиональным искусствоведческим работам. Литературный критик, не разрушая романтический миф о Рафаэлевой мадонне, сместил акценты с духовного экфрасиса на искусствоведческое толкование образа мадонны. Поэтому, можно считать, что с 1850-х годов начинается формирование искусствоведческого нарратива.

В 60–80-е годы XIX столетия происходит зарождение революционно-демократического искусства, и впоследствии его утверждение как одного из ведущих направлений. Начинается период тотального отрицания высокого

искусства, которое не отражает истинной жизни народа и не может быть доступно и понятно необразованному человеку. Не случайно в одно и то же время в литературной среде происходит свержение Пушкина (статьи Писарева 1860-е годы), а в кругах художников – Рафаэля (1863 г. выход молодых художников из Академии художеств). Так среди последних создается целая серия текстов, демонстрирующих целенаправленную установку на неприятие каких-либо смыслов картины за исключением технического мастерства Рафаэля (которое чаще всего подвергается критике в духе революционно-демократического искусства: половину образов нужно с картины убрать, другую половину изменить). В литературной среде в центре становится позиция Л. Толстого, идеи которого принимали и художники (Крамской, создавая свои теоретические статьи, опирался на суждения писателя и ставил его выше других).

Происходит окончательная демифологизация образа мадонны, уже нет спора с предшествующей традицией, начинается период свержения классических, вневременных ценностей. Но все же это был не единственный процесс, оказывающий влияние на существование образа Рафаэлевой мадонны. Нужно отметить, что во второй половине XIX века упоминания мадонны и Рафаэля чаще встречаются в художественных произведениях, чем в документально-художественных текстах. Это движение жанра (от малых форм к большим) также может служить основанием для того, чтобы считать образ Рафаэлевой мадонной эстетической мифологемой: в первой половине столетия был сформирован определенный комплекс смыслов и идей, связанных с картиной итальянского художника, поэтому во второй половине века мадонна и Рафаэль уже стали значимыми культурными и художественными образами в творчестве русских романистов. Смыслообразующие функции эссе Жуковского «Рафаэлева мадонна» можно увидеть в концепциях творчества всех четырех писателей, рассматриваемых в данной работе. В текстах Гончарова происходит синтез разных эстетических традиций при восприятии картины Рафаэля. В произведениях

Тургенева «Сикстинская мадонна» не становится поводом для выражения личных чувств, эмоций, душевных переживаний (хотя в некоторых случаях высказывания писателя близки к манифесту Жуковского). Она воспринимается как одно из творений великого итальянского художника, становится предметом для анализа, изучения, а также своеобразным инструментом для отстаивания позиции писателя в диалоге с современным обществом. В концепции творчества Достоевского Рафаэлева мадонна является воплощением живой эстетики писателя. Он видит в образе Сикстинской мадонны идеал нравственной красоты человека, внутренней гармонии, найти который может не каждый (в этом писатель наиболее близок к Жуковскому, к его восприятию картины). Но Достоевский выстраивает свой комплекс идей, основанных на христианских положениях о красоте, чистоте и любви (по духовной силе образ мадонны приравнивается к образу Божьей Матери, но остается в пределах эстетического, общечеловеческого критерия измерения нравственной глубины человека). В текстах Толстого складывается противоречивое отношение к «Сикстинской мадонне» Рафаэля (начиная от категории «идеального» и заканчивая отрицанием как художественной, так и духовной силы картины). «Сикстинская мадонна» становится символом старого искусства, которое не может быть истинным для народа. Следовательно, можно увидеть, что, несмотря на разное восприятие и существование образа мадонны Рафаэля в текстах русских писателей, он везде имеет смысл, связанный с эстетической позицией человека.

Таким образом, Рафаэлева мадонна как эстетический феномен занимает особое место в истории развития русской культуры. Анализ текстов показывает, что картина итальянского художника стала эстетической мифологемой в русской словесности XIX века.

Перспектива данной работы заключается в рассмотрении образа мадонны Рафаэля в русской поэзии XIX века, а также в художественных и документально-художественных текстах XX века.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

I. Художественные и документально-художественные тексты

1. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. / В.Г. Белинский; гл. ред. Н.Ф. Бельчиков. – М.: Изд-во АН СССР, 1953 – 1956. – Т. 1, 10, 12.

2. Брюллов К.П. в письмах, документах и воспоминаниях современников / сост. Н.Г. Машковцев. – М.: Издательство Академии Художеств СССР, 1961. – 318 с.

3. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве / В.-Г. Вакенродер; пер. с нем. С.С. Белокриницкой, В.В. Рогова; вступ. ст. А.С. Дмитриева; коммент. А.В. Михайлова. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.

4. Герцен А.И. Собрание сочинений в 30 т. / А.И. Герцен; гл. ред. В.П. Волгин. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – Т. 8. – 518 с.

5. Гончаров И.А. Собрание сочинений в 8 т. / И.А. Гончаров; общ. ред. С.И. Машинского. – М.: Художественная литература, 1980. – Т. 8. – 559 с.

6. Гончаров И.А. Собрание сочинений в 8 т. / И.А. Гончаров; подгот. текста и примеч. А.П. Рыбасова – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955. – Т. 8. – 576 с.

7. Гончаров И.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / И.А. Гончаров; гл. ред. В.А. Туниманов. – СПб.: Наука, 2004. – Т. 7. – 776 с.

8. Гончаров И.А. Письма (1857) / И.А. Гончаров. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 64 с.

9. Гончаров И.А. Письмо Романову К.К., 20 июля 1887 г. Усть-Нарва, Гунгербург // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах; гл. ред. Л. Налепин. – М.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 1994. – Т. 5. – 672 с.

10. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / Ф.М. Достоевский; сост. и ред. В. Базанов. – Л.: Наука, 1973 – 1986. – Т. 5 – 7, 10 – 12, 18, 21, 24 – 25, 27 – 29 (I).

11. Достоевский Ф.М. в забытых и неизвестных воспоминаниях современников / сост. С.В. Белов. – С.-Пб.: Андреев и сыновья, 1993. – 335 с.

12. Достоевский Ф.М. в воспоминаниях современников в 2 т. / сост. и коммент. К. Тюнькина. – М.: Худ. лит., 1990. – Т. 2 – 622 с.

13. Достоевская А.Г. Воспоминания / А.Г. Достоевская; вступ. статья, подгот. текста и примеч. С.В. Белова и В.А. Туниманова. – М.: Правда, 1987. – 544 с.

14. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; сост. и ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. – М.: Языки славянских культур, 2004 – 2016. – Т. 11 – 14.

15. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника / Н.М. Карамзин; изд. подгот. и примеч. сост. Ю.М. Лотман и др. – Л.: Наука, 1984. – 716 с.

16. Киреевский И.В. Критика и эстетика / И.В. Киреевский; сост., вступ. ст. и примеч. Ю.В. Манна. – М.: Искусство, 1998. – 462 с.

17. Крамской об искусстве / сост. Т.М. Коваленская. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 176 с.

18. Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи / В.К. Кюхельбекер; изд. подгот. Н.В. Королева, В.Д. Рак; отв. ред. Б.Ф. Егоров. – Л.: Наука, 1979. – 788 с.

19. Литературное наследство. Герцен и Огарев / гл. ред. А.М. Еголин. – М.: Изд-во АН СССР, 1953. – Т. 61. – 943 с.

20. Лубяновский Ф.П. Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1800, 1801 и 1802 годах / Ф.П. Лубяновский. – СПб.: Медицинская типография, 1805. – Ч.1. – 226, IV с.

21. Никитенко А.В. Рафаэлева Сикстинская мадонна // Русский вестник. – 1857. – Т.11. – С. 586 – 597.

22. Переписка В.В. Верещагина и В.В. Стасова / сост. и прим. А.К. Лебедева, Г.К. Буровой. – М., 1950 – 1951. – Т. 1 – 2.

23. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / А.С. Пушкин; ред. Д. Благой. – М.: ГИХЛ, 1959 – 1962. – Т. 1–10.

24. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 19 т. / А.С. Пушкин; отв. ред. Я.Л. Левкович, С.А. Фомичев. – М.: Воскресенье, 1998. – Т. 17 (дополнительный). Рукою Пушкина. – 744 с.

25. Стасов В.В. Собрание сочинений [Электронный ресурс] / В.В. Стасов. – Электрон. дан. – [Б. м. и г.]. – http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/ (дата обращения: 20.05.2019).

26. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. / Л.Н. Толстой; Общ. ред. В.Г. Черткова. – М.: Худ. лит., 1936 – 1949. – Т. 8, Т. 11, Т. 13 – 14, Т. 18 – 19, Т. 30, Т. 35, Т. 47, Т. 52 – 54, Т. 60.

27. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Сочинения в 12 т. / И.С. Тургенев; сост. и ред. М.П. Алексеев. – М.: Наука, 1978 – 1982. – Т. 1, 3, 7, 9 – 11.

28. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Письма в 18 т. / И.С. Тургенев; сост. и ред. М.П. Алексеев. – М.: Наука, 1987. – Т. 3. – 704 с.

29. Фет А.А. Из-за границы. Путевые впечатления // Современник. – 1856. – №11. – С. 71 – 117.

30. Фет А.А. Из-за границы. Путевые впечатления // Современник. – 1857. – №2. – С. 237 – 271.

31. Шишкин И.И. Переписка. Дневник. Современники о художнике / сост. И.Н. Шувалова. – Л.: Искусство. Лен. отд., 1978. – 463 с.

II. Справочные и искусствоведческие источники, литература о живописи

32. Алпатов М.В. Старые мастера в Дрезденской галерее / М.В. Алпатов, И.Е. Данилова. – М.: Искусство, 1959. – 412 с.

33. Алпатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства / М.В. Алпатов. – М.: Изд-во Академии Художеств СССР, 1963. – 425 с.

34. Анисов Л. Шишкин [Электронный ресурс] / Л. Анисов. – Электрон. дан. – [Б. м. и г.]. – Гл. VII. В Европе. – http://www.tphv-history.ru/books/lev-anisov-shishkin.html (дата обращения: 29.04.2019).

35. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / Дж. Вазари; пер. с итал. – М.: Издательство АЛЬФА-КНИГА, 2008. – 1278 с.

36. Данилова И.Е. Искусство средних веков и возрождения / И.Е. Данилова. – М.: Сов. Художник, 1984. – 272 с.

37. Искусство: Книга для чтения: Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура / сост. М.В. Алпатов и др. – М.: Просвещение, 1969. – 543 с.

38. История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях. Аннотированный указатель книг и публикаций в журналах / Гос. б-ка им. В.И. Ленина и др.; науч. ред. П.А. Зайончковский. – М.: Книга, 1976 – 1989. – Т. 1 – 5.

39. Лебедянский М.С. Портреты Рафаэля / М.С. Лебедянский. – М.: Изобр. искусство, 1983. – 135 с.

40. Лебедянский М.С. Рафаэль / М.С. Лебедянский. – М.: Изобр. искусство, 1995. – 128 с.

41. Мастера искусства об искусстве / под общ. ред. Д. Аркина и Б. Терновца. – М. – Л.: Гос. изд-во изобр. искусств, 1937. – Т. 1. – 621 с.

42. Махов А. Рафаэль / А. Махов. – М.: Молодая гвардия, 2019. – 377 с.

43. Муратов П.П. Образы Италии / П.П. Муратов; подгот. текста и послеслов. В.М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – 592 с.

44. От Джотто до Тициана. Титаны Возрождения / П. Волкова; авт.-сост. С. Нечаев. – М.: Изд-во АСТ, 2018. – 256 с.

45. Песков А.М. Дневник / А.М. Песков, В.Н. Турбин // Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В.А. Мануйлов. – М.: Сов. Энцикл., 1981. – С. 140 – 141.

46. Словарь языка Пушкина: в 4 т. / Отв. ред. акад. АН СССР В.В. Виноградов. – М.: Азбуковник, 2000. – Т. 1 – 4.

47. Стам С.М. Флорентийские мадонны Рафаэля / С.М. Стам. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1982. – 80 с.

48. Чудакова М.О. Дневник // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1964. – Т. 2. – Стб. 707 – 708.

III. Работы, посвященные теме живописи в литературе

49. Бочкарева Н.С. Образы произведений визуальных искусств в романтической новелле // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX – XX вв. – Пермь: Перм. гос. ун-т, 1995. – С. 23 – 37.

50. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели: структура текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259 – 283.

51. Данилевский Р.Ю. Заметки о темах западноевропейской живописи в русской литературе // Русская литература и зарубежное искусство. – Л.: Наука, 1986. – С. 268 – 298.

52. Есаулов И.А. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: Издательство «МИК», 2002. – С. 167 – 179.

53. Заборов П.Р. И.С. Тургенев и западноевропейское изобразительное искусство // Русская литература и зарубежное искусство. Сборник исследований и материалов. – Л.: Наука, 1986. – С. 124 – 155.

54. Золотухин А.И. Пушкин и Рафаэль // Неизвестное о Пушкине. – Николаев: Б.и., 2000. – Вып. 3. – 16 с.

55. Кулишкина О.Н. Романтическая философия искусства и русская проза 1-ой половины XIX века / О.Н. Кулишкина. – Кемерово: Изд-во Кемеровск. гос. ун-та, 1995. – 107 с.

56. Лебедева О.Б. В.А. Жуковский и А.В. Никитенко о «Сикстинской Мадонне» Рафаэля: типология экфрасиса как репрезентант эстетического сознания / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2017. – № 46. – С. 124 – 151.

57. Либман М.Я. Жуковский и немецкие художники // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. – М.: Наука, 1980. – С. 297 – 313.

58. Маркович В.М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века: Сб. произведений / сост. Карпов А.А. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. – С. 5 – 41.

59. Меднис Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2010. – Вып. 10. – С. 58 – 67.

60. Михайлов А.В. Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля // Языки культуры / А.В. Михайлов. – М.,1997. – С. 655 – 682.

61. Михайлов А.В. О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века / Литература и живопись. Отдельный оттиск. – Л.: Наука, 1982. – С. 227 – 251.

62. Поташова К.А. Влияние живописи на эстетический идеал русской литературы первой трети XIX века (А.С. Пушкин и М.Ю. Лермонтов): автореф. дис. … канд. фил. наук / К.А. Поташова – М., 2015. – 22 с.

63. Токарев Д.В. Дескриптивный и нарративный аспекты экфрасиса («Мертвый Христос» Гольбейна – Достоевского и «Сикстинская Мадонна» Рафаэля – Жуковского) // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. статей / сост. Д.В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 61 – 104.

64. Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. – Вып. 7. – Новосибирск, 2004. – С. 217 – 226.

IV. Труды по истории русской и зарубежной литературы XIX века

65. Абдуллаев Е. «Прекрасно только то, чего нет…» «Эстетический манифест» Жуковского и его восприятие Пушкиным // Вопросы литературы. – Июль – Август 2015. – С. 131 – 151.

66. Абрамовская И.С. Очерки Фета «Из-за границы: к истории полемики о сущности искусства // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. – 2003. – № 25. – С. 41 – 45.

67. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский; вст. ст. А. Аникста. – Л.: Художественная литература, 1973. – 568 с.

68. Бёмиг М. И.А. Гончаров о живописи // И.А. Гончаров. Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И.А. Гончарова. – Ульяновск, 1998. – С. 229 – 233.

69. Бондарева А. Литература скитаний [Электронный ресурс] // Октябрь. – 2012. – №7. – Электрон. версия печат. публ. – URL: http://magazines.russ.ru/october/2012/7/bo18.html (дата обращения: 13.05.2017).

70. Булгаков С.Н. Свет невечерний. Созерцания и умозрения / С.Н. Булгаков. – М.: Путь, 1917. – 426 с.

71. Вайскопф М. «Вот эвхаристия другая...» // Новое лит. обозрение. – 1999. – № 37 (3). – С. 129 – 143.

72. Васильев С.А. Пушкинская «Мадона» // Русская речь. – 2013. – № 5. – С. 3 – 7.

73. Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения» / А.Н. Веселовский; Науч. ред., предисл., переводы. А.Е. Махов. – М.: Intrada, 1999. – 446 с.

74. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург; подгот. текста С.В. Путилов. – М.: Intrada, 1999. – 413 с.

75. Гинзбург Л. Предисловие к «Старой Записной книжке» П.А. Вяземского // Вяземский П.А. Старая записная книжка. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1927. – 364 с.

76. Дневник В.К. Кюхельбекера: материалы к истории русской литературной и общественной жизни 10 – 40-х годов XIX века / пред. Ю.Н. Тынянов; ред., введ. и прим. В.Н. Орлова и С.И. Хмельницкого. – Л.: Прибой, 1929. – 372 с.

77. Есипов В.М. По клюкву, по клюкву… (об одном неосуществленном замысле Пушкина). Доклад [Электронный ресурс] // Пушкинская комиссия ИМЛИ РАН: тексты докладов. – Электрон. дан. – М., 2008. – URL: http://pushkinopen.ru/texts/view/36 (дата обращения: 29.04.2019).

78. Карташова И.В. В.-Г. Вакенродер и русская литература первой трети XIX века / И.В. Карташова, Л.Е. Семенов, Е.Г. Милюгина; под ред. И.В. Карташовой. – Тверь, 1995. – 95 с.

79. Кашурников Н.А. Феноменология юродства в романе Достоевского «Братья Карамазовы» // А.М. Панченко и русская литература. Исследования и материалы. – СПб.: Пушкинский дом, 2008. – С. 217 – 226.

80. Кока Г.М. Пушкин перед мадонной Рафаэля // Временник Пушкинской комиссии. – Л.: Наука, 1967. – С. 38 – 43.

81. Куликова А.А. Путевая проза в русской литературе конца XVIII – начала XIX века // Ученые записки Российского Государственного Социального Университета. – 2008. – №4. – С. 241 – 243.

82. Лебедева О.Б. Германия в зеркале русской словесной культуры XIX – начала XX века / О. Лебедева, А. Янушкевич. – KoelnWeimarWien: BoehlauVerlag, 2000. – 274 с.

83. Лебедева О.Б. Принципы романтического жизнетворчества в дневниках В.А. Жуковского // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / сост. и ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Т. 13. – С. 420 – 442.

84. Лотман Ю.М. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский // Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. – Л.: Наука, 1984. – С. 525 – 606.

85. Майга А.А. Литературный травелог: специфика жанра [Электронный ресурс] // Филология и культура. – 2014. – № 3. – Электрон. версия печат. публ. – URL: http://cyberleninka.ru/article/n/literaturnyy-travelog-spetsifika-zhanra (дата обращения 13.05.2017).

86. Мамуркина О.В. Жанровые традиции документальной путевой прозы в литературе конца XVIII – начала XIX века // Пушкинские чтения. – 2013. – № XVIII. – С. 13 – 17.

87. Мамуркина О.В. Травелог в русской литературной традиции: стратегия текстопорождения // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 9. – Ч.II. – С. 110 – 113.

88. Манн Ю.В. Русская философская эстетика / Ю.В. Манн. – М.: МАЛП, 1998. – 381 с.

89. Михайлов А.В. Обратный перевод: Русская и западноевропейская культура: проблемы взаимосвязей /А.В. Михайлов; сост., подгот. текста и комм. Д.Р. Петрова и С.Ю. Хурумова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 852 с.

90. Михайлов А.В. Эстетика немецких романтиков: [Сборник] / сост., пер., вступит. ст. и коммент. А.В. Михайлова; редкол. М.Ф. Овсянников (пред.) и др. – М.: Искусство, 1987. – 734 с.

91. Никитина Н.А. Жанр травелога: когнитивная модель [Электронный ресурс] / Н.А. Никитина, Н.А. Тулякова // Шестая международная конференция по когнитивной науке: Тезисы докладов. – 2014. – Вып. 6. – Электрон. версия печат. публ. – URL: https://www.hse.ru/pubs/share/direct/document/129856324 (дата обращения: 13.05.2017).

92. Николаенко О.Н. К вопросу о становлении жанра травелога в литературе XVI – XVII вв. Субъективное начало в «статейных списках» Д. Лихачева [Электронный ресурс] // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – №379. – Электрон. версия печат. публ. – URL: http://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-stanovlenii-zhanra-traveloga-v-literature-xvi-xvii-vv-subektivnoe-nachalo-v-stateynyh-spiskah-d-lihacheva (дата обращения: 13.05.2017).

93. Роболи Т. Литература «путешествий» // Русская проза: сб. ст. / под ред. Б.М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова. – Л., 1926. – С. 42 – 73.

94. Розанов М.Н. Пушкин, Тассо, Аретино // Изв. АН СССР. Отд. общ. наук., 1937. – № 2 – 3. – С. 369 – 374.

95. Тихомиров Б.Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: книга-комментарий / Б.Н. Тихомиров; науч. ред. Н.Т. Ашимбаева. – СПб.: Серебряный век, 2005. – 472 с.

96. Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники / Ю.Н. Тынянов; отв. ред. В.В. Виноградов; сост. В.А. Каверина, З.А. Никитиной. – М.: Наука, 1969. – 423 с.

97. Фрич Е.В. Личность автора в дневниках начала XIX века (на путях к психологизму) // Проблема автора в художественной литературе [сборник статей] / редкол. Б.О. Корман и др. – 1974. – Вып. I. – С. 49 – 67.

98. Хексельшнейдер Э. Дрезден – сокровище в табакерке. Впечатления российских деятелей культуры / Э. Хексельшнейдер; пер. с нем. Ф. Нефедова. – СПб.: Лики России, 2011. – 253 с.

99. Цявловский М.А. Заметки о Пушкине. 5. Стихотворение «Мадона» // М.: Звенья, 1951. –Т. IX. – С. 155 – 163.

100. Цявловский М.А. К истории стихотворения «Кто знает край, где небо блещет…» (Пушкин и гр. М.А. Мусина-Пушкина) // Цявловский М.А. Статьи о Пушкине. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – С. 369 – 378.

101. Черкашина Л.С. Наталия Гончарова. Любовь или коварство? [Электронный ресурс] /Л.С. Черкашина.– Электрон. дан. – [Б. м. и г.]. – URL: https://biography.wikireading.ru/154413 (дата обращения: 29.04.2019).

102. Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790 – 1840 / А. Шёнле; перевод с англ. Д. Соловьева. – СПб.: Академический проект, 2004. – 272 с.

103. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 302 с.

104. Янушкевич А.С. Дневники В.А. Жуковского как литературный памятник // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / сост. и ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Т. 13. – С. 397 – 419.

105. Янушкевич А.С. Особенности прозы Жуковского 1810 – 1840-х годов // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / сост. и ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Т. 11. – С. 603 – 613.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А Живописный экфрасис «Сикстинской мадонны» Рафаэля в картине К.П. Брюллова «Последний день Помпеи»

А.1 Образ младенца на картинах Рафаэля «Сикстинская мадонна» и Брюллова «Последний день Помпеи»



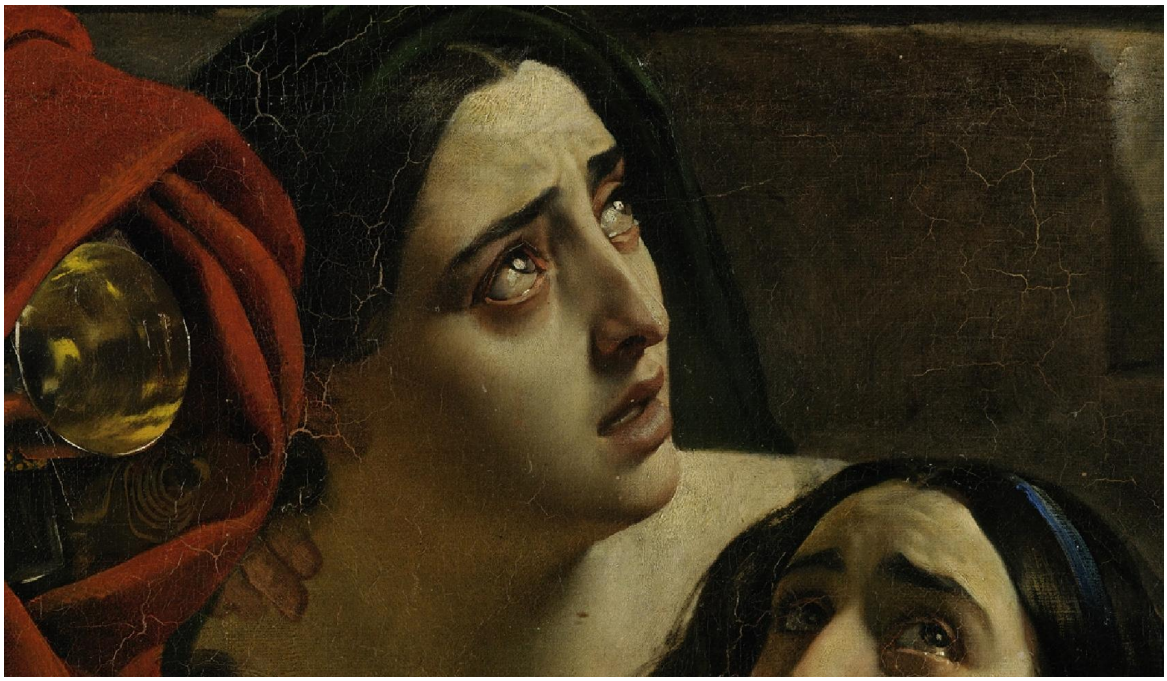
Фрагмент картины Брюллова «Последний день Помпеи»
(образ младенца)

Продолжение Приложения А.1 Образ младенца на картинах Рафаэля «Сикстинская мадонна» и К.П. Брюллова «Последний день Помпеи»



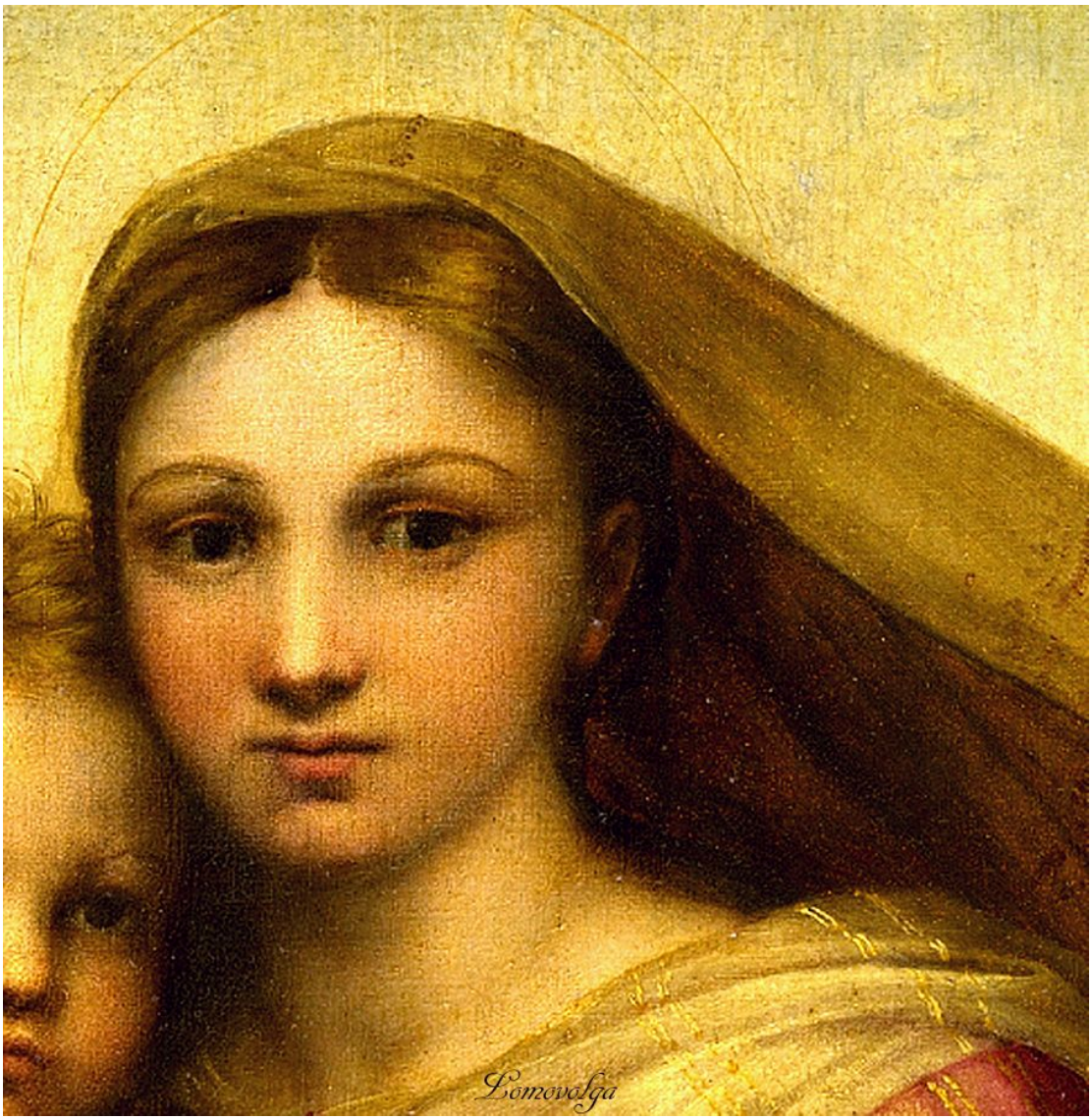
Фрагмент картины Рафаэля «Сикстинская мадонна»
(образ младенца)

А.2 Образ женщины и мадонны на картинах Рафаэля «Сикстинская мадонна» и К.П. Брюллова «Последний день Помпеи»



Фрагмент картины Брюллова «Последний день Помпеи»
(образ женщины / мадонны)

Продолжение Приложения А.2 Образ женщины и мадонны на картинах Рафаэля «Сикстинская мадонна» и К.П. Брюллова «Последний день Помпеи»



Фрагмент картины Рафаэля «Сикстинская мадонна»

(образ мадонны)

А.3 Образ старика и Сикста на картинах Рафаэля «Сикстинская мадонна» и К.П. Брюллова «Последний день Помпеи»



Фрагмент картины Брюллова «Последний день Помпеи»
(образ старика / Сикста)

Продолжение Приложения А.3 Образ старика и Сикста на картинах Рафаэля «Сикстинская мадонна» и К.П. Брюллова «Последний день Помпеи»



Фрагмент картины Рафаэля «Сикстинская мадонна»
(образ Сикста)

Приложение Б Таблица «Упоминания мадонны Рафаэля в текстах XIX века»

Видение Рафаэля (Вакенродер)		
Н.А. Полевой	1833 г.	*Источник*: Полевой Н.А. Живописец [Электронный ресурс] / Н.А. Полевой – Электрон. дан. – [Б. м. и г.]. – http://az.lib.ru/p/polewoj_n_a/text_0280.shtml (дата обращения: 18.05.2019).
В.Ф. Одоевский	1835 г.	Новелла «Себастиян Бах» [С. 103 – 132]. *Источник*: Одоевский В.Ф. Русские ночи / В.Ф. Одоевский; отв. ред. Б.Ф. Егоров. – Л.: Наука, 1975. – 317 с.
О «Сикстинской мадонне» Рафаэля		
Н.И. Тургенев	1811 г.	«Мадонна Рафаелева мне чрезвычайно, чрезвычайно понравилась. Лицо Христа прекрасно. Но более понравилось мне лицо одного из двух херувимов, находящихся внизу. Лицо богородицы не божественно, но превосходно, лучше, нежели божественно: невинность и все выражено в нем» [С. 16]. *Источник*: Архив братьев Тургеневых. Дневники Н.И. Тургенева за 1811 – 1816 годы / под ред. Е.И. Тарасова. – СПб.: Типогр. императ. Акад. наук, 1913. – Вып. 3. – 500 с.
Период освободительных войн	1813 – 1815 гг.	1. Вильгельм фон Кюгельген (рассказ о том, как русский солдат, увидев в доме копию картины «Сикстинская мадонна», пришел в настоящий трепет [98, с. 47]). 2. Ф. Глинка о Картинной галерее в Дрездене (Глинка Ф. Письма русского офицера о Польше, Австрийских владениях, Пруссии и Франции, с подробным описанием Отечественной и заграничной войны с 1812 по 1814 год [Электронный ресурс] / Ф. Глинка. – Электрон. Дан. – Интернет-проект «1812

		год», 2000. – Гл. II, IV. – http://www.museum.ru/1812/Library/glinka2/index.html#c1 (дата обращения: 18.05.2019).
П.А. Вяземский	1826 - 1827 гг.	*Источник*: 1. Вяземский П.А. Сочинение в прозе В. Жуковского // Полное собрание сочинений: в 12 т. / П.А. Вяземский. – СПб., 1878. – Т. 1. – С. 260 – 269. «Отрывок из письма о Дрезденской галерее, в котором Жуковский дает отчет о чувствах своих при созерцании Рафаэлевой «Мадонны», исполнен красоты необычайной. Это не живопись и не поэзия, а что-то выше самой поэзии. О нем можно сказать то, что Жуковский сказал о самой «Мадонне». Это не картина, а виде́ние... Жуковский постиг чувством душу Рафаэля и посвящает нас в ее таинство» [с. 269]. 2. «После пошел я в знаменитую картинную галерею. В первый раз смотрел я на Рафаэля и на Корреджо с чувством, родившимся во мне от римских воспоминаний. Что-то знакомое, родное…» [98, с. 85].
А.А. Бестужев-Марлинский	1836 г.	«это не мадонна, это вера Рафаэля». *Источник*: Бестужев-Марлинский А.А. Путь до города Кубы [Электронный ресурс] / А.А. Бестужев-Марлинский. – Электрон. Дан. – [Б. м. и г.]. – http://az.lib.ru/b/bestuzhewmarlins_a_a/text_1836_kuba.shtml (дата обращения: 18.05.2019).
Н.В. Станкевич	1837 г.	*Источник*: Станкевич Н.В. Переписка Н.В. Станкевича: 1830 –1840 / Н.В. Станкевич; ред. и изд. А. Станкевича. – М.: Тов-во тип. А.И. Мамонтова, 1914. – 787 с. «Сердце упало у меня – я почувствовал в ту же минуту, что эта картина для меня не существует. Как мытарь, готов я был бить себя в грудь, поднимая бессмысленные глаза на эту святыню <…> опять к Мадонне, – как будто она сделала движение! Теперь только заметил я, как она прижалась к своему

		младенцу; в этой простой позе вся сила и святость материнской любви» [С. 392 – 393].
Т.Н. Грановский	1838 г.	*Источник*: Грановский Т.Н. и его переписка в 2 т./ Т.Н. Грановский. – М.: Тов-во тип. А.И. Мамонтова, 1897. – Т. 2. – 496 с. «Рафаэлева Мадонна слишком высока для моего разумения, по крайней мере теперь. Я долго смотрел на нее, смотрел с благоговением, но думаю, что если бы мне ее не указали, то я прошел бы мимо. И благоговение, кажется, было внушено мне не самою картиною, а тем, что я о ней слышал и читал» [с. 325].
	1841 г.	*Огарев Грановскому*: «В Дрездене Мадонна удивительная. Я только тут понял живопись. Это мой идеал. Я лучшего ничего не нахожу» [98, с. 104].
Ф.И. Буслаев	1891 г.	*Источник*: Буслаев Ф.И. Мои воспоминания [Электронный ресурс] / Ф.И. Буслаев. – Электрон. Дан. – [Б. м. и г.]. – http://dugward.ru/library/buslaev/buslaev_moi_vospominaniya.html (дата обращения: 18.05.2019).
	1839 г.	«О «Сикстинской Мадонне» Рафаэля я уже знал, когда еще учился в пензенской гимназии, и потом наслышался много о ее несказанной красоте и величии. Думаю, только набожные паломники с таким восторженным благоговением жаждут поклониться гробу Господню, с каким, по приезде в Дрезден, я стремился увидеть своими собственными глазами великое чудо итальянской живописи. На другой же день я направился из своей гостиницы в картинную галерею. <…>Только самое первое, еще не испытанное в жизни, неизгладимо поражает душу; всякое повторение, хотя бы и в более сильных приемах, действует несравненно слабее. Я и наполовину не испытывал такого пылкого волнения, когда потом

		подходил в флорентийской трибуне к Венере Медицейской или в ватиканском бельведере к пресловутому Аполлону. Потому же и ранние впечатления детства и юности, впервые прочувствованные, так дороги всякому и милы».
П.В. Анненков	1843 г.	*Источник*: Анненков П.В. Парижские письма / П.В. Анненков; отв. ред. Б.Ф. Егоров. – М.: Наука, 1983. – 607 с. «Тут блистает «Мадонна» Рафаэля, «Ночь» Корреджио, «Мадонна» Мурилио. Вот три лица [женщины] богоматери, выражающие три высокие главы христианской эпопеи. Корреджио взял на себя пояснить людям материнскую любовь, Мурилио – ее страдания в земной жизни, Рафаэль – ее просветление. Первый написал ее припавшею с неизъяснимым выражением восторга и любви к новорожденному младенцу, который извергает из себя небесный свет и освещает лица присутствующих. – Все, кроме родильницы, сохраняющей на лице еще какое-то болезненное выражение, приближающее ее к идее матери [материнской идее], ибо мать без страдания вещь тяжелая для ума нашего, все, говорю я, в ужасе от этого явления, и даже какая-то женщина раскрыла рот для вопля... Одна она, матерь, в порыве любви не видит ни блеска, ни чуда и, вперив глаза на младенца, сладостно улыбается не богу, а сыну. <…> Что касается Рафаэля, то поглядев пристально на эту картину, вы не можете сдержаться от трепета. Вот идет по небесам женщина, для которой уже нет тайны во вселенной, которая знает начало и конец всего, исход и окончание бывшего, сущего и будущего. Страшно.– На руках несет она грозного младенца, придущего некогда судить мир, и она ведает минуту этого явления. – Какая глубокая, нечеловеческая мудрость в лице ее, какая

		дума, поглощающая века, время и пространство во взгляде, соблаговоли она открыть уста и произнести слово, небеса бы содрогнулись и задымились горы» [С. 271 – 272]. Упоминания Рафаэля: [С. 12, 25, 27, 30, 31, 255].
М.А. Бакунин	1851 г. 1862 г.	«Глаза мои наслаждались лицезрением Мадонны» [98, с. 107]. **МИФ О БАКУНИНЕ** [98, с. 114 –115]. *Источники*: 1. «Узнав, что королевские солдаты еще не решились на избиение своих братьев, что в них не умолкла еще совесть, что они щадят даже здания, Бакунин предложил развесить лучшие произведения Дрезденской галереи на стенах и баррикадах. Это могло бы действительно остановить осаждающих. «А если они будут стрелять?» — возразили члены муниципалитета. — «Тем лучше, пусть на них падет позор этого варварства». Эстетичный муниципалитет не согласился. И таким же образом целый ряд революционных и террористических мер, предложенных Бакуниным, был отклонен». Герцен А.И. Михаил Бакунин // Собрание сочинений в 30 т. / А.И. Герцен. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – Т. 7. – С. 359. 2. «…бывший артиллерийский офицер учит военному делу поднявших оружие профессоров, музыкантов и фармацевтов... советует им «Мадонну» Рафаэля и картины Мурильо поставить на городские стены и ими защищаться от пруссаков, которые zu klassisch gebildet [образованы в слишком классическом духе (нем.)], чтоб осмелились стрелять по Рафаэлю». Герцен А.И. Былое и думы // Собрание сочинений в 30 т. / А.И. Герцен. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – Т. 11. – Ч. VII. – Гл. IV. – С. 356. 3. Том Стоппард «Берег утопии».

Н.Н. Страхов	1862 г.	«Вот опять божественная Мадонна Рафаэля. Нынешний раз она мне показалась еще совершеннее. Я около часу смотрел на нее, разбирая каждую черту картины отдельно и потом снова соединяя их. Нет! Ничего подобного еще не производило искусство, да вряд ли в состоянии произвести еще когда-нибудь. Для создания такого лика нужна детская беззаветная вера, время для которой навсегда миновало» [98, с. 182].
В.Д. Поленов	1874 г.	«Она для европейца-художника, да и просто для всякого туриста, составляет уже с давних пор такой же культ, как для араба черный камень в Мекке. Несмотря на множество копий, гравюр, литографий и фотографий, виденных мною, несмотря на много читанного и слышанного о ней, все это словно парализует непосредственность действия, все-таки это произведение произвело на меня глубокое впечатление. Не будь тут Сикста и Екатерины, которые, по-моему, охлаждают цельность впечатления и на которых сама Мадонна не обращает никакого внимания, это было бы высокое по настроению создание, оно могло бы доходить до галлюцинации, это было бы настоящее видение…» [98, с. 181].
К.А. Савицкий	1874 г.	«Вчера я поклонился мадонне Сикстинской, просто восторг; тут только познал я впервые всю гениальность таланта Рафаэля; ни насмотреться, ни оторваться нельзя от этих полных жизни и мысли лиц; в них сказывается предчувствие чего-то недоброго, и страшно становится за эту мать, несущую своего ребенка, объятых какой-то сверхъестественной силой, влекущей их на искупление грехов человеческих» [98, с. 183].
И.Е. Репин	1893 г.	«Вы спрашиваете о Мадонне Сикстинской. Первое впечатление от нее у меня было до обидности разочарованное. И только когда я стал на

		историческую почву этого явления, то тогда мне стало ясно, что это вещь гениальная. А младенец гениален безусловно. В этой глубоко католической идее лежит языческая традиция лучшей, идеальной стороны человечества. Эти явления глубоко трогают мое языческое сердце. Когда человек, как высшее явление на земле, полусознательно, полуинстинктивно расправляет свои крылья и стремится к восхищению своей красотой чистой, идеальной – это всегда трогательно. Он живет недолго, как мотылек, отчего же ему не подражать мотыльку, соловью, всей этой весне жизни, пока она весна. Пока не наступила мрачная пора холодной смерти. Это так неумолимо, естественно и, по-моему, превосходно. Лучше выдумать нельзя» [98, с. 190].
Упоминания «Сикстинской мадонны» также есть в текстах П.И. Чайковского (1889 г.) [98, с. 194] и И.В. Цветаева (1899 г.) [98, с. 223 – 224].		
О Рафаэле и тенденциях в искусстве		
К.Н. Батюшков	1814 г.	*Источник*: Батюшков К.Н. Прогулка в Академию художеств: Письмо старого московского жителя к приятелю в деревню его Н. // Батюшков К.Н. Сочинения. — М.; Л.: Academia, 1934. — С. 320—340.
Н.В. Гоголь (А.А. Иванов)		*Источник*: 1. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений в 14 т. / Н.В. Гоголь; гл. ред. Н.Л. Мещеряков. – М.: Изд-во АН СССР, 1937 – 1952. – Т. 11. – С. 95, 100, 138, 177, 224, 260, 353, 435, 450 – 451, 453. 2. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений в 14 т. / Н.В. Гоголь; гл. ред. Н.Л. Мещеряков. – М.: Изд-во АН СССР, 1937 – 1952. – Т. 12. – С. 61, 474, 600. 3. Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями / Н.В. Гоголь; сост., комм., вст. ст. В.А. Воропаева. – М.: Сов. Россия, 1990. – С. 33 – 38, 163 – 171. 4. Гоголь Н.В. Переписка (1842 – 1844) [Электронный

		ресурс] / Н.В. Гоголь. – Электрон. дан. – [Б. м. и г.]. – http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_1844_perepiska.shtml (дата обращения: 18.05.2019). Письма: № 582, 626, 876, 1710. 5. Гоголь Н.В. Переписка (1845 – 1846) [Электронный ресурс] / Н.В. Гоголь. – Электрон. дан. – [Б. м. и г.]. – http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_1846_perepiska.shtml (дата обращения: 18.05.2019). Письма: № 907, 926, 940.
Образ Рафаэля и его мадонны в поэзии		
Я.Б. Княжнин	1782 г.	«Послание к российским питомцам свободных художеств» [С. 643 – 645]. *Источник*: Княжнин Б.Я. Избранные произведения / Б.Я. Княжнин; вст. ст, подгот. текстов и прим. Л.И. Кулаковой. – Л.: Сов. писатель, 1961. – 770 с.
Г.Р. Державин	1789 г.	«Изображение Фелицы» [С. 133 – 145]. *Источник*: Державин Г.Р. Стихотворения / Г.Р. Державин; общ. ред. Д.Д. Благого. – Л.: Сов. писатель, 1957. – 469 с.
С.П. Шевырев	1829 г.	«Преображение» [С. 75 – 76]. *Источник*: Шевырев С.П. Стихотворения / С.П. Шевырев; ред. М.Аронсона. – Л.: Сов. писатель, 1939. – 240 с.
В.Г. Бенедиктов	1853 г.	*Источник*: Бенедиктов В.Г. Три власти Рима [Электронный ресурс] / В.Г. Бенедиктов. – Электрон. дан. – [Б. м. и г.]. – http://stih.pro/tri-vlasti-rima/ot/benediktov (дата обращения: 18.05.2019).
А.Н. Плещеев	1853 г.	*Источник*: Плещеев А.Н. При посылке Рафаэлевой мадонны [Электронный ресурс] // Орлицкий Ю.Б. Русские поэты второй половины XIX века. – Электрон. дан. – [Б. м. и г.]. – https://lit.wikireading.ru/9975 (дата обращения: 18.05.2019).
А.К. Толстой	1858 г.	*Источник*: Толстой А.К. Мадонна Рафаэля [Электронный ресурс] // Толстой А.К. Сочинения в 2 т.

		– Электрон. дан. – [Б. м. и г.]. – Т. 1. – https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D0%B0_%D0%A0%D0%B0%D1%84%D0%B0%D1%8D%D0%BB%D1%8F_(%D0%90._%D0%9A._%D0%A2%D0%BE%D0%BB%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B9) (дата обращения: 18.05.2019).
А.А. Фет	1842г. 1864 г.	*Источник*: 1. Фет А.А. Мадонна [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – [Б. м. и г.]. –http://www.biblioteka-poeta.ru/madonna/fet-a-a (дата обращения: 18.05.2019). 2. Фет А.А. К Сикстинской мадонне [Электронный ресурс] // Фет А.А. Вечерние огни. – Электрон. дан. – [Б. м. и г.]. – https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9A_%D0%A1%D0%B8%D0%BA%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9_%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D0%B5_(%D0%A4%D0%B5%D1%82) (дата обращения: 18.05.2019).
М.Ю. Лермонтов		*Источник*: Лермонтов М.Ю. Сочинения в 6 т. / М.Ю. Лермонтов; ред. Н.Ф. Бельчиков и др. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954 – 1957. – Т. 1 – С. 12. Т.2 – С.18 – 19, 25. Т.4. – С. 172 – 182. Т.6 – С. 110 – 111.

Приложение В Рафаэлева мадонна в творчестве А.С. Пушкина (влияние В.А. Жуковского на становление образа мадонны в творческой системе А.С. Пушкина)

В творческой системе Пушкина образ мадонны является одним из ключевых. Но в корпусе поэтических текстов он имеет разный смысл, обладает разной эстетической нагрузкой. Так в целом блоке стихотворений образ мадонны относится к религиозной эстетике, становится синонимичным образам богоматери, матери, святой владычицы («Мария», «богоматерь», «Мадонна», «богородица», «пречистая дева», «мать», «святая владычица», «пресвятая», «Mater Dei», «Владычица», «божия матерь», «Стихородица»).

В других же текстах образ мадонны лишается сакрального смысла, переходит в область чистой эстетики и становится воплощением земной красоты, невинности (на лексическом уровне эта тема подробно разобрана в статье С.А. Васильева «Пушкинская «Мадона»» [72]). В данном аспекте исследования основное внимание уделено текстам, в которых эстетическое значение Рафаэлевой мадонны является доминирующим над религиозным. Возможно, преобладание эстетического связано еще и с тем, что сам Рафаэль был для Пушкина символом великого гения, а его творчество воспринималось в русле романтической традиции (об этом могут говорить ранние стихотворения поэта («Монах» (1813), «Возрождение» (1819), «Недоконченная картина» (1819)).

В литературоведении существует немного работ, посвященных анализу и исследованию образа мадонны в поэзии Пушкина. Кроме того, большая часть этих исследований посвящена попыткам установить, какими именно картинами был вдохновлен поэт при написании тех или иных текстов [80, 99]. Данный аспект отчасти усложняет работу, связанную непосредственно с образом Сикстинской мадонны Рафаэля, с другой же стороны, позволяет говорить о влиянии и значимости женского образа в творческой системе Пушкина.

В 20-30-х годах XIX столетия Рафаэль и его полотна достигли массовой популярности в России: большое количество гравюр, эстампов, копий картин пользовались широким интересом в светских, творческих кругах; уже были известны восторженные отклики русских путешественников о «Сикстинской мадонне» («Письма…» Карамзина и эстетическое эссе Жуковского «Рафаэлева мадонна»); некоторые картины выставлялись в музеях, галереях. Но значительное влияние на Пушкина оказала эстетическая система Жуковского, который стоял у истоков романтического типа восприятия Рафаэлевой мадонны.

Влияние Жуковского на Пушкина (так же и наоборот: Пушкина на Жуковского) было очень сильным, несмотря на то, что сами поэты во многих творческих и жизненных взглядах были различны. Возможно, в некоторых случаях их влияние друг на друга было бессознательным. Но, так или иначе, в поэтической системе Пушкина можно найти большой лексический пласт, отсылающий не только к художественному наследию, но и к жизненным, творческим установкам Жуковского. Дать однозначную трактовку текстам Пушкина достаточно сложно, а порой и в принципе невозможно указать авторское отношение к какому-либо явлению. Но, кажется, именно лексические мотивы произведений Жуковского в текстах Пушкина лишены какой-либо авторской игры и позволяют говорить об определенном если не высказывании, то отношении поэта по поводу поднимаемой им темы.

Уже самые первые упоминания Рафаэля («Монах» (1813), «Возрождение» (1819), «Недоконченная картина» (1819)) тесно связаны с романтическим толкованием образа творца, природой вдохновения. Именно образ Рафаэля становится символом безусловного гения. Хотя стихотворения датированы годами, когда эссе Жуковского еще не было написано, сложно утверждать, что восприятие Рафаэля и его творчества проходило без влияния поэта русского романтизма (здесь важными становятся и факты жизни Пушкина, ранние годы творчества, когда Жуковский воспринимался им как учитель, а, значит, его взгляды и суждения были известны начинающему поэту). Более того, в

стихотворениях можно увидеть связь и с очерком Вакенродера «Видение Рафаэля», вольный пересказ которого был основой для «Рафаэлевой мадонны» Жуковского. Так, «еще в лицейском стихотворении «Монах» Пушкин пишет о Рафаэле как о символе великой ценности, противопоставляя ему символ бедности – стул без одной ноги:

Взошедши в дом, где мирно жил Монах
Не золота увидели б вы горы,
Не Мрамор там прельстил бы ваши взоры,
Там не висел Рафаэль на стенах, -
Увидели б вы стул о трех ногах…

Некоторые исследователи в связи с данным упоминанием Рафаэля также говорят и о влиянии карамзинских «Писем русского путешественника». А. Эфрос писал: «Первенствование Рафаэля, открывающего художественный синодик «Монаха» и приравненного к величайшим материальным ценностям, было утверждено для Пушкина карамзинской категоричностью (см. «Письма русского путешественника»): «Рафаэль признан единогласно первым в своем искусстве» (примечание Карамзина к письму XXIII); место Рубенса определено формулой: «Рубенс по справедливости называется Фландрским Рафаэлем» (там же)…»» [Подробнее см.: 54].

Стихотворение «Возрождение» [23, т. 1, с. 94] написано под впечатлением от картины Рафаэля «Мадонна с безбородым Иосифом» («Святое семейство»), которая была выставлена в Эрмитаже. Здесь уже отчетливо выступают мотивы гения, вдохновения, видения. Интересно, что они как будто предшествуют мотивам и образам, возникшим позднее в эссе Жуковского: «Художник-варвар кистью сонной / Картину гения чернит» — репродукция картины «Сикстинская мадонна» Миллера у Жуковского; «Созданье гения пред нами / Выходит с прежней красотой» — образ божественного Рафаэля и мадонны, «занавес раздернулся»; «И возникают в ней виденья / Первоначальных, чистых дней» — «это не картина, а видение», «гений чистой красоты» у Жуковского. Достаточно сложно объяснить лексическое сходство

двух поэтов (путешествие Жуковского по Германии происходило на несколько лет позже). Возможно, ответ на этот вопрос отчасти скрыт в самом феномене жизнетворческого экфрасиса Жуковского: его восприятие картины Рафаэля было подготовлено заранее, поэтому, вероятно, подобные категории «божественного», «чистого гения», «покрывала», «занавеса» существовали для него раньше, чем произошло знакомство с оригиналом «Сикстинской мадонны» (которая стала поводом для освобождения чувств, мыслей, уже существующих в его душе). Но необходимо обратить внимание и на тот факт, что у пушкинского «Возрождения» есть несколько смыслов, один из которых наиболее тесно связан с реальностью. «Картина Рафаэля поступила в музей в 1772 г. в составе знаменитой коллекции Пьера Кроза. На первых страницах каталога выставки пушкинского времени, открывавшегося репродукцией картины, сообщалось: «Господин Барруа весьма дешево купил сию картину, принадлежавшую Ангулемскому дому. Она хранилась в оном без особенного внимания. Не искусной какой-то живописец, желая поновить ее и не умея совместить работы своей, с работой творца оной, всю ее переписал снова, так что уже не видно было в ней кисти Рафаэла. Но когда господин Барруа ее купил, то Вандин, очистив ее от посторонней работы, возвратил свету подлинное ее письмо, которое вместо повреждения стало от того гораздо свежее; наложенные на нее краски не искуснаго живописца послужили ей покрышкой и сохранили ее от вредных действий воздуха»» [54]. Этот факт послужил поводом для написания стихотворения. Здесь уже становятся видны некоторые различия между Пушкиным и Жуковским: в то время как Жуковский чувствовал мадонну своей душой, Пушкин исходил из реальных фактов, которые и послужили для него отправной точкой для создания стихотворения (но все же он не отказывается от романтического толкования образов Рафаэля и мадонны).

Более того, подобный мотив встретится уже и в позднем творчестве Пушкина, в маленькой трагедии «Моцарт и Сальери». Эту же мысль писатель вкладывает в уста Сальери:

Мне *не смешно*, когда маляр негодный

Мне *пачкает* Мадонну Рафаэля,

Мне не смешно, когда фигляр презренный

Пародией бесчестит Алигьери [23, т. 4, с. 325 – 326].

В поэтической системе Пушкина образ Моцарта наделен теми же чертами, что и образ Рафаэля. «Воспринимая Рафаэля идеалом творческой личности, Пушкин наделил своего Моцарта рафаэлевскими чертами – искренностью, добротой, простодушием гения. Подобно Рафаэлю, «с улыбкой созерцающего собственное творение», пушкинский Моцарт недоумевает, как ему удалось создать прекрасное творение. Моцарт определяет музыку гармонией – основой красоты, духовного начала, воплощением Божественной природы. Духовное начало определяет музыку и в восприятии Рафаэля – тема музыки на картинах художника связана с изображением ангельского хора, воплощающего гармонию божественных звуков. Искреннее отношение Моцарта к миру, его чистоту и невинность поэт не раз подчеркивает сравнением с «райским херувимом», создающим музыку сфер («Как некий херувим, / Он несколько занес нам песен райских»). Воплощенное в живописи Рафаэля духовное начало является сущностью и назначением истинного искусства, в связи с чем отсылки к Рафаэлю при создании образа творца позволили поэту представить художника светлым гением, являющим миру нравственное значение красоты» [62, с. 13].

Этими же мотивами насыщена и «Недоконченная картина» [23, т. 1, с. 83] (причем оба стихотворения написаны в одном 1819 году). Оно посвящено последней, незаконченной картине Рафаэля «Преображение». К уже приведенным цитатам, перекликающимся с экфрастическим описанием Жуковского и относящимся к мотивам вдохновения, к образу творца, можно добавить: «Чья мысль восторгом угадала, / Постигла тайну красоты? / Чья кисть, о небо, означала / Сии небесные черты? / Ты, гений!..». Но в стихотворении возникают новые мысли, связанные с процессом вдохновения, творчества: «Взор немой / Вперил он на свое созданье / И гаснет пламенной

душой». Можно предположить, что для Пушкина так же, как и для Жуковского (а позже и Лермонтова), жизнь есть творчество, а вдохновение – единственное, что позволяет поэту (или гению) творить (что, собственно, становится синонимичным к понятию «жить»). Но у Пушкина в стихотворении возникают мотивы, чуждые для Жуковского и других романтиков (которые опирались в большей степени на очерк Вакенродера). Строки «Но любви страданья / Его сразили», являющиеся указанием на одну из возможных причин гибели Рафаэля, отсылают уже не к романтическому очерку Вакенродера, а к биографии, «восходящей к жизнеописаниям Джорджо Вазари: «...Рафаэль втихомолку продолжал заниматься своими любовными делами, превыше всякой меры предаваясь этим утехам. И вот однажды после времяпровождения еще более распутного, чем обычно, случилось так, что Рафаэль вернулся домой в сильнейшем жару, и врачи решили, что он простудился, а так как он в своем распутстве не признавался, ему по неосторожности отворили кровь, что его ослабило до полной потери сил <...> после исповеди и покаяния он завершил свой жизненный путь в день своего рождения, в страстную пятницу тридцати семи лет от роду». В 1805 г. в русской книге «Эрмитажная галерея» сообщалось: «Рафаэль достиг бы блистательных успехов в колорите, если бы пламенное его сложение, непрестанно влекшее его к любви, не причинило ему преждевременной смерти». Во французском «Всеобщем словаре» 1810 г. эта же версия излагалась так: «Рафаэль умер вследствие истощения от своей страсти к женщинам»» [Подробнее см.: 54]. Отсюда идет и Пушкинская оценка жизни итальянского художника, но она ничуть не умаляет его гениальности и творческого наследия.

Наиболее тесную связь между Жуковским и Пушкиным по отношению к образу Рафаэлевой мадонны, можно увидеть в любовной лирике (образ женщины). Само понимание образа мадонны и у Жуковского, и у Пушкина лишено привычных религиозных смыслов, относящихся к пониманию мадонны как Марии, Богоматери. Два поэта испытывают действительно сакральные чувства, но они касаются образа земной, реально существующей женщины. И

если в жизнетворческом экфрасисе Жуковского еще можно говорить о действительно религиозном экстазе, который испытывает поэт при созерцании «Сикстинской мадонны» (хотя этот экстаз и возможен при условии чувствующей души путешественника), то у Пушкина мадонна («мадона») воспринимается уже в прямом значении слова: «моя госпожа, женщина». Схожие отношения двух поэтов к образу мадонны начинаются уже с биографических фактов: «Жуковский в открытом тексте Посвящения своего эссе «Рафаэлева мадонна» обращается к великой княжне Александре Федоровне, в то же время в его ассоциативном подтексте возникают образы сестер Протасовых, Маши и Саши» [56, с. 134]. Позже, в 1839 г., свет Рафаэлевой мадонны «поэт увидит в своей будущей жене Елизавете, любуясь ею «как образом Рафаэлевой Мадонны», от которой после нескольких минут счастья удаляешься с тихим воспоминанием»» [Там же, с. 140]. Пушкин, также обращается к образу Рафаэлевой мадонны, говоря о своей будущей жене (правда, как было доказано многими исследователями, поэт обращался уже не к «Сикстинской мадонне», а к старинной копии «Бриджуотерской мадонны» Рафаэля [80]): «Прекрасные дамы просят меня показать ваш портрет и не могут простить мне, что его у меня нет. Я утешаюсь тем, что часами простаиваю перед белокурой мадонной, похожей на вас как две капли воды» [23, т. 9, с. 345]. И здесь уже не столь значимо, действительно ли Наталья Гончарова была похожа на мадонну с картины (о чем спорят некоторые исследователи, опираясь на многочисленные отзывы современников, называющих ее вслед за поэтом мадонной [101]). Интересно прямое обращение Пушкина к Жуковскому. В письме отчасти проявляются мотивы романтического эссе: «часами простаиваю перед белокурой мадонной», «ангел», но наиболее ярко они выражены в сонете «Мадона», написанном в том же 1830 году, что и приведенное выше письмо. Здесь Рафаэлева мадонна предстает и в качестве живописного полотна и, одновременно, она сродни иконе, созерцание которой в «простом углу» приносит успокоение и благодать. Причем описание

достаточно близкое к образу мадонны Жуковского (учитывая то, что формально поэты писали о двух разных мадоннах Рафаэля):

… чтоб на меня с холста, как с облаков,
Пречистая и наш божественный спаситель —

Она с величием, он с разумом в очах —
Взирали, кроткие, во славе и в лучах,
Одни, без ангелов, под пальмою Сиона.

Исполнились мои желания. Творец
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадона,
Чистейшей прелести чистейший образец [23, т. 2, с. 296].

У Жуковского: «какое-то трогательное чувство величия в нее входило», «Он лишь в чистые мгновенья / Бытия слетает к нам, / И приносит откровенья, / Благодатные сердцам», «чистый ангел», «На лице ее ничто не выражено, то есть на нем нет выражения понятного, имеющего определенное имя; но в нем находишь в каком-то таинственном соединении все: спокойствие, чистоту, величие и даже чувство, но чувство, уже перешедшее за границу земного, следовательно, мирное, постоянное, не могущее уже возмутить ясности душевной. В глазах ее нет блистания (блестящий взор человека всегда есть признак чего-то необыкновенного, случайного; а для нее уже нет случая — все совершилось); но в них есть какая-то глубокая, чудесная темнота; в них есть какой-то взор, никуда особенно не устремленный, но как будто видящий необъятное. <…> И в его глазах есть тот же никуда не устремленный взор; но эти глаза блистают как молнии, блистают тем вечным блеском, которого ничто не произвести, не изменить не может» [14, т. 13, с. 188 – 191].

Данное сходство показывает, насколько образ, созданный Жуковским, «именно в лирике сохранил всю полноту своего эмоционального комплекса» [56, с. 140]. Возможно, поэтому читатель в пушкинском сонете видит перед собой образ Сикстинской мадонны, так как «экфрастическая мифологема <…>

мадонны [Жуковского] бросила на русскую лирику ассоциативный отсвет живописного полотна» [Там же]. И Пушкин, наиболее точно из всех обращавшихся к Рафаэлевой мадонне Жуковского, смог «уловить ее эмоционально-смысловой потенциал» [Там же]. Доказательством этому также служит стихотворение «Я помню чудное мгновенье…» (1825 г.) с явной цитатой из стихотворения Жуковского «Лалла Рук» (которое было включено в романтический манифест «Рафаэлева мадонна»). Это стихотворение является примером тесной связи между творческими моделями Жуковского и Пушкина, а также доказательством того, что манифест «Рафаэлева мадонна» (а значит и «Сикстинская мадонна») оказал наибольшее влияние на образы мадонны, творца в поэзии Пушкина. Об этом могут свидетельствовать несколько фактов: во-первых, в письмах есть упоминание «пушкинской осведомленности об этой публикации еще до того, как «Полярная звезда на 1824 год» попала в его руки. 1 декабря 1823 г. он жалуется А.И. Тургеневу на молчание Жуковского: «Жуковскому грех; чем я хуже принцессы Шарлотты [немецкое имя великой княгини. – О.Л., А.Я.], что он мне ни строчки в 3 года не напишет» (XIII; 80), обнаруживая тем самым свою информированность о творческой истории двух статей Жуковского в «Полярной звезде»» [82, с. 36]. Во-вторых, «в стихотворном и прозаическом эстетических манифестах Жуковского стих «гений чистой красоты» имеет на первый взгляд незначительное разночтение в грамматической форме эпитета: в стихотворении «Лалла Рук» стих читается «Гений чист*ы*й красоты», и, следовательно, относится к слову «Гений» (ср. «чистый Гений» в стихотворении «Я Музу юную, бывало…», восходящем в своей образности к стихотворению «Лалла Рук»); в эссе «Рафаэлева Мадонна» – «Гений чист*о*й красоты», и в этой грамматической форме по нормам старой орфографии эпитет «чистой» имеет двойное согласование, относясь в равной мере к обоим существительным: Гений и красота. Именно в этой огласовке формула была воспринята Пушкиным» [56, с. 139 – 140].

Обращение поэта к письму Жуковского может служить доказательством того, насколько были близки в понимании двух поэтов модели любви и

творчества. В письме Жуковского связь экфрастического описания картины и стихотворного текста ассоциативная (здесь можно вспомнить и другую формулу: «Жизнь и Поэзия — одно»). Это соотносимо и с категориями, о которых говорит путешественник: вдохновение — мгновение, чудо, которое может случится лишь однажды. Для Пушкина возникает подобная связь: минута, мгновение — вдохновение:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты,
Звучал мне долго голос нежный
И *снились* милые черты.

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

И сердце бьется в упоенье,

И для него воскресли вновь

И божество, и вдохновенье,

И жизнь, и слезы, и любовь [23, т. 2, с. 89].

Более того, формула Жуковского, воспринятая Пушкиным, может свидетельствовать, «насколько нераздельны в его сознании были концепты любви к женщине, эстетического вдохновения-откровения и почти религиозного, молитвенного экстаза в равной мере перед красотой женщины, красотой произведения искусства и божественно-совершенной красотой образа Мадонны» [56, с. 140].

Еще одним примером тесной связи творческих и жизненных моделей поэтов служит переписанный Пушкиным текст примечания Жуковского к стихотворению «Лалла Рук» (письмо из Берлина к А.И. Тургеневу от 7/19 февраля 1821 г.) «Руссо сказал…». В этом тексте введена формула «Прекрасно только то, чего нет», и связана она со стихотворением, включенным в экфрастическое описание Рафаэлевой мадонны. В отрывке обозначены все категории, которые нашли свое воплощение в эстетическом манифесте (и, что более важно, были восприняты Пушкиным): «Прекрасное существует, но его нет, ибо оно является нам единственно для того, чтобы *исчезнуть*, чтобы нам *сказаться*, чтобы нам *оживить, обновить душу*; но его *ни удержать, ни разглядеть, ни постигнуть мы не можем*. Оно *не имеет ни имени, ни образа*; оно *посещает* нас *в лучшие минуты жития*»; «еще более *величественные зрелище души человеческой*»; грусть «*животворная*, сладкая»; «Это происходит от его *скоротечности*, от его *невыразимости*, от его *непостижимости*»; «В эти минуты живого чувства, *стремишься не к тому, чем оно произведено и что перед тобою, — но к чему-то лучшему, тайному, далекому*, что с ним соединяется и что для тебя *где-то существует*»; прекрасное «только *мимо пролетающий благовеститель лучшего*», «оно *действует на нашу душу не настоящим*, а темным *в одно мгновение соединенным воспоминанием всего*

прекрасного в прошедшем и тайным ожиданием чего-то в будущем» [24, с. 462]. С одной стороны, это рассуждение, имеющее характер своеобразного эстетического манифеста, вызвало к жизни образ «гения чистой красоты» в поэзии Пушкина. Но, с другой стороны, опираясь на данный материал, можно объяснить значение образа Рафаэлевой мадонны, возникшего в вариантах черновых рукописей «Евгения Онегина». В V строфе 3 главы образ мадонны Рафаэля упоминается при описании Ольги:

Ужели ты влюблен в меньшую —
А что — я выбрал бы другую
Когда б я был как ты поэт
В чертах у Ольги жизни нет
Как в Раф<аэлевой> М<адоне>
<Румянец да> невинный <взор>
Мне надоели <с давних пор>
Всяк молится своей иконе
Влад<имир> сухо отвечал
И наш Онегин зам<олчал>

Впервые у Пушкина образ Рафаэля и его мадонны использован для выражения отрицательных черт в женском образе. Конечно, можно предположить, что такое употребление отчасти вызвано неприятием романтических установок и спором с уже сложившейся и укоренившейся в русском эстетическом сознании традицией романтизма. Но трудно сказать, что данное предположение является истинным, ведь опираясь на весь корпус текстов, где образ мадонны Рафаэля является ключевым, можно видеть его трансформацию, но не отрицание. Тем более, в опубликованном тексте романа писатель устраняет образ Рафаэлевой мадонны, заменяя его на «Вандикову»:

«Неужто ты влюблен в меньшую?»
— А что? — «Я выбрал бы другую,
Когда б я был как ты поэт.
В чертах у Ольги жизни нет.

Точь в точь в Вандиковой Мадоне:

Кругла, красна лицом она,

Как эта глупая луна

На этом глупом небосклоне» [23, т. 4, с. 56].

Именно в этом изменении чувствуется смысл, который вкладывал писатель в образ Рафаэлевой мадонны. В черновых рукописях акцентируется образ идеала, которого нет («Прекрасно то, чего нет»): «В чертах у Ольги жизни нет», «<Румянец да> невинный <взор> / Мне надоели <с давних пор>». Не случайна строчка «Всяк молится своей иконе», в которой образ женщины предстает не живым, а образцом, чем-то статичным, несуществующим в реальности. Получается, что Пушкин, следуя за формулой невыразимости Прекрасного, акцентирует внимание не только и не столько на понимании настоящей женской красоты, сколько на том, что жизнь есть отклонение от нормы (то есть, от того же Прекрасного), поэтому образ Ольги, равный идеалу, становится пустым. Образ же «Вандиковой Мадоны» в опубликованном тексте смещает эти акценты на чисто внешнюю характеристику, поэтому ключевыми здесь уже становятся совсем иные категории: «*Кругла, красна лицом* она, / Как эта *глупая луна* / На этом *глупом небосклоне*». Таким образом, даже двигаясь от обратного и наделяя Рафаэлеву мадонну негативной окраской, писатель сохраняет высокое значение творения художника, упоминания которого позволяют открыть целый комплекс смыслов, связанных с философскими и эстетическими вопросами идеала, прекрасного и реальности.

Гармоничное воплощение романтического видение женской красоты в образе мадонны можно увидеть и в других стихотворениях Пушкина. В стихотворении «Ее глаза» [23, т. 2, с. 212]: «Какой задумчивый в них гений», «детской простоты», «томных выражений», «неги и мечты», «скромных граций торжество», «ангел Рафаэля / Так созерцает божество». Стихотворение отличается игривой, ироничной тональностью, возможно, поэтому образа мадонны в нем нет, но есть явное указание, о какой картине идет речь: «ангел Рафаэля / Так созерцает божество».

В стихотворении «Кто знает край, где небо блещет…» [23, т. 2, с. 201 – 203; история создания стихотворения, а также установление адресата подробно изложены в работах 77, 100] можно привести следующие строки, неразрывно связанные с жизнетворческим экфрасисом поэта русского романтизма: «Ее небесные черты», «Богини вечной красоты» «прелесть неземную»; отсылка к легенде Вакенродера: «Ты, вдохновенный Рафаэль?». «В данном стихотворении представлены две грани женской красоты: телесной, земной (=скульптура) и небесной, духовной (=живопись, картина). Как наследие русского романтического творчества красота небесная, то есть живописный образ мадонны, наиболее важен, близок поэту, именно он является средством постижения бытия, выражением идеала» [62, с. 13]. Также само стихотворение является своеобразной картиной итальянского мира, который представлял себе поэт (образы природы, исторические реалии, личности). Правда «на Пушкина оказал в этом отношении влияние Байрон (последние пять строк напоминают октаву XLVI венецианской повести «Беппо»)» [94, с. 372]. Необходимо отметить, что, как и в предыдущих текстах писателя, образ мадонны непосредственно связан с образом земной женщины (Мария Мусина-Пушкина). Причем в стихотворении мадонна Рафаэля противопоставляется современной молодой матери, Марии (биографические данные):

Забудь еврейку молодую,
Младенца-бога колыбель
.....
Пиши Марию нам *другую*,
С *другим* младенцем на руках.

Характер (или качество) данного противопоставления отличен от сопоставления мадонны с будущей женой поэта в сонете «Мадона»: в нем благоговейно-умиротворенная интонация, отсутствует вызов; в стихотворении же «земная возлюбленная идентифицируется с Богородицей (Мадоной) «как олицетворением чарующей женственности»» [Подробнее о религиозной эротике в творчестве Пушкина см.: 71], есть совершенно явный вызов

[Подробнее см.: 77]. Получается, что одни и те же темы и мотивы у двух поэтов различны в своем употреблении. В то время как для Жуковского образ земной женщины не замещал собой образ мадонны, а был невыразимым идеалом, для Пушкина восхищение женской красотой делало возможным поставить ее в один ряд с мадонной, приравнять силу ее образа к высшей божественной силе прекрасного.

Таким образом, можно сделать вывод, что цитация, аллюзии на стихотворные и эстетические манифесты Жуковского становятся важны в творческой и жизненной модели Пушкина как в своем изначальном значении, так и в их трансформации (во многом вызванной и социокультурной ситуацией, и различными источниками информации, и особенностями характера поэта). Но эта трансформация не отрицает гениальности и значимости творений Рафаэля, а, наоборот, подчеркивает, только уже с позиции поэзии жизни действительной, непреходящее значение концепций творчества, красоты, вечности.

Поиск заимствований в научных текстах$^{\beta}$

Введите текст:

...или загрузите файл:

Файл не выбран...

Выбрать файл...

Укажите год публикации: 2019

Выберите коллекции

- Все
- Рефераты
- Авторефераты
- Иностранные конференции
- PubMed
- Википедия
- Российские конференции
- Иностранные журналы
- Российские журналы
- Энциклопедии
- Англоязычная википедия

Анализировать

Проверить по расширенному списку коллекций системы Руконтекст (http://text.rucont.ru/like)

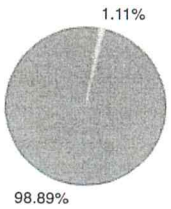
Обработан файл:
Аносова Сикстинская мадонна Рафаэля как эстетическая мифологема в русской словесности 19 века.pdf.

Год публикации: 2019.

Оценка оригинальности документа - 98.89%

Процент условно корректных заимствований - 1.11%

Процент некорректных заимствований - 0.0%



Время выполнения: 34 с.

Документы из базы

Источники заимствования	В списке литературы	Источники Заимствования
1. Очерки Фета «Из-за границы»: к истории полемики о сущности искусства (http://cyberleninka.ru/article/n/ocherki-feta-iz-za-granitsy-k-istorii-polemiki-o-suschnosti-iskusstva) Авторы: Абрамовская И. С.. Год публикации: 2003. Тип публикации: статья научного журнала. http://cyberleninka.ru/article/n/ocherki-feta-iz-za-granitsy-k-istorii-polemiki-o-suschnosti-iskusstva (http://cyberleninka.ru/article/n/ocherki-feta-iz-za-granitsy-k-istorii-polemiki-o-suschnosti-iskusstva) Показать заимствования (13)	✓	1.11%

Общеизвестные фрагменты

Значимые оригинальные фрагменты

Библиографические ссылки

Дополнительно