

УДК 821.161.1.0

DOI: 10.17223/19986645/46/10

О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич

В.А. ЖУКОВСКИЙ И А.В. НИКИТЕНКО О СИКСТИНСКОЙ МАДОННЕ РАФАЭЛЯ: ТИПОЛОГИЯ ЭКФРАСИСА КАК РЕПРЕЗЕНТАНТ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ

В статье на материале эссе В.А. Жуковского «Рафаэлева мадонна» и малоизвестной статьи А.В. Никитенко «Рафаэлева Сикстинская мадонна» рассмотрена эволюция живописного экфрасиса и эстетической мысли в русской словесности 1820–1850-х гг. и реконструированы биографический контекст и творческая история эссе Жуковского. Вышедшая из глубин жизнетворческой лирики Жуковского экфрастическая мифологема «Рафаэлевой Мадонны» – «Гения чистой красоты» не только бросила на русскую лирику ассоциативный отсвет живописного полотна: именно в лирике она сохранила всю полноту своего эмоционального комплекса. В русской эстетике судьба экфрасиса Жуковского оказалась иной: на долгое время определив априорные представления о картине Рафаэля и частично сохранив свою актуальность, он в конце концов был опровергнут неромантическим типом сознания и мировосприятия. Индикатором этой трансформации стала посвященная «Сикстинской мадонне» статья А.В. Никитенко, написанная с позиций исторической критики и истории искусства. Экфрасис Никитенко – типичная искусствоведческая конструкция, в которой главный герой – интеллект современного критика.

Ключевые слова: В.А. Жуковский, А.В. Никитенко, Рафаэль, «Сикстинская мадонна», литературный экфрасис, романтическая эстетика, история искусства, историческая критика.

История европейской эстетической мысли на рубеже XVIII и XIX вв. прихотлива и полисемантическая. С одной стороны, в ней еще сильна классицистическая и просветительская традиция, породившая феномен неоклассицизма, открытия Шиллера и Гете, философию Sturm und Drang. С другой стороны, набирают разбег идеи сенсуализма и сентименталистской калокагатии, эстетика дескриптивной поэзии. И в этом философско-эстетическом пространстве, неразрывно связанном с идеями Великой французской революции и новой концепцией историзма, рождаются ранние романтические веяния.

Проблема соотношения вещественного и духовного, связи миров и их трансцендентального смысла расширяет сферу эстетической рефлексии, выводя ее не только за пределы нормативности «поэтического искусства», но и формируя концепцию синестезийности как идею синтеза искусств. Идет поиск нового языка искусства для пересоздания в слове таинств духовного мира, загадок творческого сознания. «Весь мир в мою теснился грудь», «душа распространяется», «посол души, внимаемый душой», «невыразимое подвластно ль выраженью» – эти поэтические максимы первого русского романтика В.А. Жуковского родились в атмосфере эстетической экзальтации переходной эпохи и приобрели масштаб манифестов русского романтизма.

На пути к новому языку поэзии особое значение приобретал феномен экфрасиса. В последние десятилетия исследователи обратили свой взор к этому

экзотичному явлению, имеющему многовековую историю в эстетическом сознании. Но программный эстетический смысл это явление получает именно в эпоху предромантических веяний. Заглавие своего трактата «Лаокоон...» (1766) Лессинг дополняет подзаголовком: «...или о границах живописи и поэзии». Уже в самом начале предисловия к трактату он пишет:

Первый, кто сравнил живопись и поэзию между собою, был человеком тонкого чутья, заметившим на себе сходное влияние обоих искусств <...>;

Второй попытался глубже проникнуть во внутренние причины этого удовольствия <...>;

Третий стал размышлять о значении и применении этих общих правил <...> [1. С. 65–66].

Излагая точки зрения «любителя искусств», философа и критика, Лессинг констатирует назревшую потребность в новом подходе к выявлению взаимоотношений живописи и поэзии. Его сравнение шедевров греческой скульптуры с трагедиями Софокла и поэмами Гомера было прорывом в эстетику синтеза искусств, но время живописного экфрасиса еще не пришло, поскольку просветительское эстетическое сознание, ориентируясь на вечные образцы красоты, видело их прежде всего в скульптуре. Напротив, романтический тип сознания увидел их в живописи.

И дело в том, что экфрасис воссоздает не только процесс синтеза вербального и визуального начал в искусстве. Романтический экфрасис – это оригинальное миромоделирование, органично включающее концепцию творческого вдохновения и образ самого творца. Через тридцать лет после Лессинга В.-Г. Вакенродер в «Сердечных излияниях отшельника – любителя искусств» (не исключено, что в номинации личности автора – «любитель искусства», *kunstliebender*, заложен полемический подтекст по отношению к «любителю искусств» Лессинга) в предисловии к статье «Два описания картин» замечает:

Все же мне пришло на ум описать несколько картин так, как сейчас я покажу тебе, читатель, – не потому, что я нахожу эти описания очень удавшимися, но лишь для того, чтобы познакомить тебя с той *методой*, какую я для этого употребляю [2. С. 53].

В отличие от своего великого предшественника молодой «любитель искусств» и «отшельник» не просто констатирует близость живописи и поэзии, но и пытается найти ту «методу», которая бы позволила дать «описание картин». Однако предлагая две стихотворные картины на сюжеты «Святая дева с младенцем Иисусом и младенцем Иоанном» и «Поклонение волхвов», он создает свои фантазии об искусстве, когда «наше воображение отлетает от доски и само по себе витает в воздухе» [2. С. 53]. Стихотворные экфрасисы Вакенродера – это не простое переложение визуального искусства вербальными средствами. Это сотворение «своего» из «чужого», перевод с одного языка на другой. В своих «Фантазиях об искусстве» Вакенродер создает экфрасисы «Изображение Рафаэля», «Страшный суд» Микеланджело, «Собор

святого Петра», «Картины Ватто», говорит о «языке красок», соотносит его с «языком музыкальных звуков», но за этими, казалось бы, искусствоведческими эссе открывается пространство духовной жизни творца-художника, своеобразный экфрасис духовного ландшафта:

Там, где покоится твоя благословенная рука, возникает новый мир, неизведанная, полная тайн красота;

<...> залы, украшенные духом Рафаэля;

Таково же свойство творения Буонарроти. <...> Весь мир, прошлое и будущее, стеснился здесь в нечеловечески смелой поэзии;

<...> его картина – это предел всякой поэзии, всех религиозных картин, это конец времен;

Как много человеческих судеб говорит из всякого твоего камня;

Он весь ушел в свой мир красок;

<...> кто до глубины души чувствует высокое в искусстве и очищается духом возвышенного [2. С. 134–136, 140, 144].

Во всех этих высказываниях определяющей становятся идеи сотворения нового мира, духа и души творца, мотив очищения и возвышения души. Поэтика экфрасиса у Вакенродера очеловечена; живопись, музыка (во втором разделе «Фантазий об искусстве...») в цикле «статей Иозефа Берглингера о музыке» Вакенродер дает оригинальные опыты вербализации музыкальных произведений) и поэзия во взаимодействии раскрывают процесс распространения души и жизнетворческий потенциал искусства. Но может быть особенно важно, что экфрасис в эстетике Вакенродера и других романтиков открывает «таинственную силу» языка искусства. В статье с характерным заглавием «О двух удивительных языках и их таинственной силе» Вакенродер, говоря о языках природы и искусства, подчеркивает что последнему

<...> присуща чудесная власть над человеческим сердцем <...> *Искусство* <...> раскрывает нам сокровища человеческого духа, направляет наш взор внутрь себя и в человеческом образе показывает нам незримое – я имею в виду все благородное, великое и божественное [2. С. 68] (курсив автора. Здесь и далее оговариваются курсивы авторов цитируемых текстов. Все неоговоренные курсивы в цитатах принадлежат нам. – О.Л., А.Я.).

Высшим проявлением этих тенденций в искусстве для Вакенродера становится Рафаэль. Именно в нем и его творениях он увидел высшее выражение человеческого гения и его способность возвышать душу. Отвергая упреки в злоупотреблении его именем, в потере «чувства меры» в его оценке, Вакенродер решительно заявляет:

Я не ищу его [Рафаэля] имени, оно само приходит мне на ум <...>; он служит мне твердым мерилом всего великого и прекрасного, через его облик я постигаю искусство [2. С. 146].

В этом контексте эстетической рефлексии автора «Сердечных излиятий...» и «Фантазий об искусстве» далеко не случайным стало появление

«Видения Рафаэля». Как убедительно показал А.В. Михайлов, *«Легенда, созданная Вакенродером, дает несчетные рефлекс в романтической литературе и живописи»* [3. С. 663] (курсив автора). Анализируя эти рефлекс, связанные с именами Гердера, Каруса, Зольгера, А.-В. Шлегеля, назарейцев, исследователь прежде всего подчеркивает, что Вакенродеру «<...> удастся сразу же сделать большой шаг в романтическом мифотворчестве» [3. С. 662]. Воссоздание «ситуации религиозно-художественного наития», конструирование религии как «эстетического мироздания», распространение «романтического мифа о творящем по божественному наитию художнике», попытка «овеществить рафаэлевскую “идею”», сотворение особого пространства творческого видения – все эти выделенные А.В. Михайловым особенности романтического экфрасиса автора «Видения Рафаэля» позволили ввести экфрасис в сферу эстетического сознания. Обратившись к Сикстинской мадонне Рафаэля, Вакенродер не пытается вербальными средствами передать содержание картины. Сикстинская мадонна для него вообще не картина как некая материальная субстанция. Это видение, которое «навечно четко запечатлелось в его [Рафаэля] душе», обращение, по цитируемым словам самого Рафаэля, «к некоему образу, представляемому мною и нисходящему ко мне в душу» [2. С. 31].

Легенда о Рафаэле как образец романтического мифотворчества и разнообразность житетворческого экфрасиса не могла не взволновать русскую эстетическую мысль 1820–1830-х гг. Как убедительно показал Р.Ю. Данилевский, рефлекс этой легенды связаны и с последующими эпохами русской словесной культуры [4. С. 281–298].

В центре предлагаемой статьи два эпизода многолетней истории русской рецепции легенды о Рафаэле. Один связан с именем В.А. Жуковского, с его статьей «Рафаэлева мадонна». И несмотря на то, что это эссе постоянно находится в поле зрения научно-исследовательской рефлексии, нам хотелось бы отчетливее выявить ее эстетический потенциал как образца житетворческого экфрасиса. Другой эпизод – уже из эпохи 1850-х гг.: это малоизвестная статья А.В. Никитенко «Рафаэлева Сикстинская мадонна». Тридцатилетие, разделяющее два памятника русской эстетической мысли, обращенной к одному объекту рефлексии, позволяет наглядно увидеть и дух времени при обращении к вечным темам, и формы времени, связанные с историческим развитием эстетической мысли. Несмотря на духовную близость великого русского поэта и замечательного цензора, издателя, критика, между их статьями «дистанция огромного размера», обусловленная историей русской словесной культуры, но одновременно и глубинная духовная связь, заложенная в генах этой культуры.

Р.Ю. Данилевский, посвятивший специальную работу истории восприятия в России легенды о Рафаэле, созданной В.-Г. Вакенродером, заметил: «Своей посмертной славой Рафаэль был в определенной степени обязан литературе, во всяком случае, это относится к России и к Германии. <...> Когда было удачно определено взаимодействие искусств как их “взаимное освещение” [5]. Действительно, легенда о Рафаэле помогла (и помогает) воспринимать его мадонн. Со своей стороны, дрезденская мадонна побудила немец-

ких и русских романтиков к размышлению о тайнах творчества и сущности вдохновения» [6. С. 298].

Не останавливаясь подробно на немецкой грани этого сюжета, послужившего безусловным побудительным мотивом русского литературного мифотворчества на фоне мистифицированного Вакенродером предания о видении Рафаэля, сосредоточимся на том безусловном отправном пункте становления русской экфрасической мифологемы Сикстинской мадонны («Гений чистой красоты»), которым стало для русской литературы и эстетики эссе В.А. Жуковского «Рафаэлева Мадонна (Из письма о Дрезденской галерее)» (1821, первая публикация: «Полярная звезда на 1824 год»): до появления эссе Жуковского Сикстинская мадонна была хорошо известна русским путешественникам, но никаких особенных переживаний, которые вылились бы в развернутый опыт экфрасического описания и тем более в экфрасическую мифологему, картина у них не вызывала [7. С. 10–11].

Эссе Жуковского давно и справедливо оценено как один из самых значительных эстетических манифестов русского романтизма, но несмотря на многочисленные обращения к этому тексту, в том числе и в специально посвященных проблемам живописного экфрасиса исследованиях [8. С. 61–62], типология и специфика этой нарративной формы в исполнении Жуковского никогда не была предметом литературоведческого внимания. Между тем экфрасис Жуковского представляет собой не только типичный образец «диалогического экфрасиса» [9]¹, но и типичный пример того, как жизнестроительный и литературный вербально-образный смысл, а priori уже существующий в сознании созерцателя «Рафаэлевой мадонны», проецируется на живописное полотно и приписывается ему в качестве его собственного смысла: в данном случае не столько вербальный текст приобретает свойства изобразительности (хотя и этот эффект несомненно имеет место), сколько изображению сообщается вербальный смысл, который затем надолго упрочивается в национальном эстетическом сознании как имманентно свойственный самому изображению.

Полагаем, что это стало возможным только потому, что встрече русского поэта, продекларировавшего единство Жизни и Поэзии в своей знаменитой жизнестроительной формуле «Жизнь и Поэзия – одно»², с полотном Рафаэля предшествовала цепь биографических и творческих фактов, ни одно звено которой не является случайным в генезисе основных концептов его эстетического эссе: каждое из этих биографических обстоятельств оставило свои реконструируемые следы в текстах поэта, а эти тексты, хорошо известные его современникам, создали тот ассоциативный смысловой фон, на котором русское эстетическое мышление восприняло и усвоило его эстетический манифест.

¹ Генетически статья Жуковского является отрывком из письма великой княгине Александре Федоровне от 23 июня (5 июля) 1821 г. Таким образом, по типу нарратива, который предполагает наличие собеседника, эпистолярный жанр является диалогичным – и хотя признаков диалога в тексте самого эссе, за исключением риторически-вопросительной интонации, нет, подзаголовок статьи «Из письма о Дрезденской галерее» указывает на этот диалогический потенциал и даже усиливает его: частное письмо Жуковского обращено к одной собеседнице, адресатом же печатного письма-статьи становятся все ее читатели.

² Цитата из стихотворения «Я Музу юную, бывало...» (конец 1823 г.), в котором варьируются основные образно-лексические мотивы стихотворения «Лалла Рук».

Если говорить о фактах биографических, необходимо заметить, что рубеж 1810–1820-х гг. был освящен для Жуковского неотступно присутствовавшими в его сознании и чувствах образами трех любимых им женщин – эти чувства были очень разными, но каждое из них было романтически возвышенным. В 1817 г. поэт расстался с надеждами на счастье с Марией Андреевной Протасовой, замужеству которой он сам способствовал, – но он не расстался с воспоминаниями о счастливых временах своей любви; 1820–1821 гг. стали кульминацией тайной романтической влюбленности поэта в его высокогородную ученицу – великую княгиню Александру Федоровну: свое первое заграничное путешествие, во время которого поэт впервые увидел в оригинале картину Рафаэля в Дрезденской галерее, он совершил в ее свите; наконец, в течение всего 1821 г. Жуковского не оставляли мысли о судьбе его второй племянницы, Александры Андреевны Воейковой (Протасовой), которая в этот период переживала апогей влюбленности в лучшего друга Жуковского, А.И. Тургенева, – и это чувство было взаимным. Поэт узнал об этом в самом начале января 1821 г., и письма Жуковского к Тургеневу 1821 г., впервые опубликованные М.Л. Гофманом [10], неоспоримо свидетельствует о том, что Жуковский и Тургенев были друг для друга конфидентами этих несказуемых тайных чувств. И Маша, и Саша, и Александра Федоровна были для Жуковского высшим воплощением физически и морально прекрасной женственности: неизменный эпитет, сопутствующий их образам в текстах поэта, – «ангел». Эти три женских образа, существующие в сознании поэта, и сильные чувства, ими вызванные, повлияли на ту интерпретацию Сикстинской мадонны Рафаэля, которую предлагает его эстетическое эссе, и это становится ясно, если обратиться к произведениям Жуковского, которые предшествовали статье «Рафаэлева Мадонна» и повлияли на ее образность и смыслы.

Если говорить о творческой истории прозаического эстетического манифеста Жуковского, то она очевидно восходит к истории создания одного из самых ярких стихотворных эстетических манифестов поэта, стихотворению «Лалла Рук». О том, что для самого Жуковского его видение картины Рафаэля было тесно связано с комплексом эстетических, образно-эмоциональных и биографических смыслов этого стихотворения, свидетельствует его фрагментарная первопубликация именно в составе текста эссе (три заключительных четверостишия из девяти; впервые полностью стихотворение было опубликовано только в 1827 г. [11. С. 3–5]):

Час, который провел я перед этою Мадонною, принадлежит к счастливым часам жизни, если счастьем должно почитать наслаждение самим собою. Я был один; вокруг меня все было тихо; сперва с некоторым усилием вошел в самого себя; потом ясно начал чувствовать, что душа распространяется; какое-то трогательное чувство величия в нее входило; неизобразимое было для нее изображено, и она была там, где только в лучшие минуты жизни быть может. *Гений чистой красоты* был с нею:

Он лишь в чистые мгновенья
Бытия слетает к нам
И приносит откровенья,

Благодатные сердцам.
 Чтоб о небе сердце знало
 В темной области земной,
 Нам туда сквозь покрывало
 Он дает взглянуть порой:
 А когда нас покидает,
 В дар любви, у нас в виду,
 В нашем небе зажигает
 Он прощальную звезду (курсив Жуковского) [12. Т. 12. С. 343].

Что же касается творческой истории стихотворения «Лалла Рук», то оно стало своего рода кульминацией и духовным фокусом, в котором за фрагментарными впечатлениями каждого отдельного дня-мгновения жизни и за каждым отдельным стихотворением-фрагментом поэтической книги жизне- и стихотворчества Жуковского на мгновение открылся единый биографический и эмоционально-эстетический субстрат – универсум всей его жизни и всей поэзии. Этот момент «откровения» и «видения», как называл его сам поэт, – хорошо известный и неоднократно описанный берлинский придворный праздник в честь русской великокняжеской четы на сюжет поэмы Т. Мура «Лалла Рук» [13. С. 356–575]. Великая княгиня в живых картинах исполняла роль индийской принцессы Лалла Рук; и именно жанр «живых картин», в котором осуществилась визуальная трансформация поэтического литературного сюжета, вероятно, изначально создал в сознании Жуковского ассоциативную связку «поэзия» – «видение» – «картина». Через несколько месяцев, в момент встречи поэта с полотном Рафаэля, эта ассоциативная связка трансформировалась в обратном направлении: «картина» – «видение» – «поэзия».

Если просто выписать подряд все упоминания о берлинском празднике в дневниках Жуковского, даже не имея в виду того, что в его поэзии сюжет «Лалла Рук» неоднократно откликнется не только произведениями 1821 г. («Пери и Ангел», «Лалла Рук», «Явление поэзии в виде Лалла Рук» будут продолжены стихотворениями рубежа 1820–1830-х гг. «Пери», «Песнь бедуинки», «Мечта» – их источники и связь с берлинским праздником впервые атрибутированы Д. Герхардтом [14. С. 10–16, 34, 48], а также посвящением к переложению индийского эпоса «Наль и Дамаянти» в 1843 г.), сразу станет ясно, какое место в поэтической жизни Жуковского заняло это мимолетное видение смысла жизни и сути творчества, которое он склонен был отождествлять с самим понятием «поэзия».

13 (25) января 1821 г. появляется запись в дневнике: «Репетиция Пери. Вечер дома; читал Lalla Rookh». 14 (26) января: «Поутру репетиция. <...> Lalla Rookh» – и под этой датой записаны 32 стиха Т. Мура в оригинале. 15 (27) января состоялся «Несравненный праздник», 30 января (11 февраля) – его «повторение»¹. Этот праздник подробно описан в письме Жуковского А.И. Тургеневу от от 7 (19) февраля 1821 г.:

¹ Тексты дневниковых записей цитируются с указанием даты без отсылки к соответствующему тому и странице издания.

Здесь был несравненный праздник, который оставил во мне глубокое впечатление. Ты знаешь Мурову поэму *Лалла Рук*. Дочь Ауленгзеба едет к своему жениху в Бухарию; он встречает ее в долине Кашемира. Дорогою молодой поэт, чтобы не скучно было Принцессе, поет ей исторические песни; поэт нравится Принцессе, и она приближается с чувством грусти к тому месту, т.е. к Кашемиру, где должна встретить своего жениха, но на поверку выходит, что жених и поэт одно лицо. Берлинский праздник был не иное что как праздник, который молодая Лалла Рук дала будто в Кашемирской долине своему супругу и своему отцу Ауленгзебу, и в воспоминание *тех минут*, которые она так приятно провела дорогою, слушая песни своего мужа, она велит представить в *картинах* то, что он описывал ей в своих песнях. Эти *картины*, которые были сочинены живописцем Ш<инкелем>, были несравненны <...> Но всему давала очарование великая княгиня; ее пронесли на паланкине – в процессии – она точно провеяла надо мною как *Гений*, как *сон*; этот костюм, эта корона, которые только прибавляли какой-то блеск, какое-то *преображение* к ежедневному, знакомому <...> и *картины*, которые появлялись и пропадали как *привидения*, живо трогали <...> наконец <...> все пошло назад, и то же *милое прелестное лицо появилось на высоте* и пропало в дали – все это вместе имело что-то магическое! *не чувство, не воображение, но душа наслаждалась* <...>» [10. С. 154–155].

Под датой 4 (16) февраля записано посвященное великой княгине Александре Федоровне стихотворение «Теснятся все к тебе во храм» и рассуждение о прекрасном «Руссо говорит...», варьирующее в своем прозаическом тексте ключевые мотивы стихотворения и тоже включающее автоцитату – последнее четверостишие стихотворения «Лалла Рук»:

Руссо говорит: il n'y a de beau que ce qui n'est pas!¹ Прекрасно только то, чего нет! Это не значит: *только то, что не существует* (курсив Жуковского). Прекрасное существует, но его нет, ибо оно, *так сказать, нам является* единственно для того, чтобы нам сказаться, оживить, *возвысить душу*, но его ни удержать, ни разглядеть, ни *достигнуть* мы не можем; *ему нет ни имени, ни образа*; оно ощутительно и непонятно. Оно посещает нас *в лучшие минуты жизни* <...>. И весьма понятно, почему почти всегда соединяется с ним грусть, но грусть, не лишаящая бодрости, а животворная и сладкая, какое-то смутное стремление – это происходит от его скоротечности, от его *невыразимости*, от его *необъятности*!²

В своем более распространенном варианте, находящемся в письме А.И. Тургеневу от 7 (19) февраля 1821 г., это рассуждение заканчивается словами, свидетельствующими о том, что этот комплекс идей прочно владел мыслями и вдохновением поэта: «Voilà la philosophie de Lalla Rookh» [10. С. 155–156].

¹ На источник этого высказывания, роман Руссо «Новая Элоиза» [15], впервые указал немецкий слаvist, авторитетный исследователь творчества Жуковского Д. Герхардт: [14. С. 49, примеч. 52].

² Рассуждение Жуковского пользовалось в русских литературных кругах известностью, опередившей публикацию эссе «Рафаэлева Мадонна»: об этом свидетельствует его сокращенная копия, выполненная А.С. Пушкиным приблизительно в 1821–1822 гг. [16. С. 490–492].

Далее, 5 (17) марта в покоях прусских принцев поэт наблюдал «Живые картины. <...> Лалла Рук»; 7 (19) марта запись гласит: «У великой княгини. Альбом и Лалла Рук»; 6 (18) апреля он записывает: «Чтобы кончить нынешний день лучше, и я перечитал в моей Лалла Рук то, что написано великою княгинею, и написал кое-что свое»¹.

8 сентября 1821 г., уже путешествуя по Швейцарии, после посещения дома швейцарского поэта Сигизмунда-Людвига Лербера, Жуковский запишет в дневнике: «<...> где было счастье, там случайно путешественник. Лалла Рук», после чего мотив «Лалла Рук» окончательно переходит в дневниках на уровень поэтической ассоциации. 31 октября 1821 г. на возвратном пути из Швейцарии в Берлин поэт посмотрит в Лейпцигском театре постановку драмы Кальдерона, и это отразится в его дневнике записью: «В театре. *Das Leben ein Traum (Stern)*», в которой встречаются ведущие образы-символы стихотворения «Лалла Рук»: «Он поспешен, как мечтање, // Как воздушный утра сон <...>»; «В нашем небе зажигает // Он прощальную звезду». И тот же образ сна-мечтания, неразлучного с воспоминанием-творчеством и жизнью души, подводит итог швейцарскому путешествию в большом письме-дневнике, адресованном Александре Федоровне, которое, как и «Рафаэлева мадонна» и «Путешествие по Саксонской Швейцарии», стало эстетическим манифестом русского романтизма и под названием «Отрывки из письма о Швейцарии» было опубликовано в «Полярной звезде на 1825 год». «Я видел прекрасный сон, но воспоминание бережет прошедшее», – резюмирует поэт. И тот же образ через два года возникнет в письме к А.П. Зонтаг от 11 января 1823 г.: «<...> все это оставило на душе то волнение, какое оставляет быстрый сон, исчезающий в минуту удовлетворения» [18. С. 94–96].

После 1821 г. зафиксированные в тексте дневников воспоминания о празднике Лалла Рук надолго исчезают со страниц дневника, но, как свидетельствуют поэзия и переписка, не из сознания Жуковского. На рубеже 1820–1830-х гг. он создает стихотворения «Пери», «Песнь бедуинки», «Мечта», а 24 июня 1838 г. пишет великой княжне Марии Николаевне: «<...> воспоминания о прошлом Берлине я не могу отделить от воспоминания о празднике Лалла Рук, <...> который был для меня каким-то очарованием» [19. С. 332]. И наконец, в 1840 г., накануне женитьбы на Елизавете фон Рейтерн, эти воспоминания и образы воскресают с новой силой в памяти поэта: 24 апреля (6 мая) 1840 г. Жуковский в Дармштадте слушает оперу Спонтини «Нурмагал», написанную на сюжет одной из вставных поэм «Лалла Рук» – «Свет гарема», и записывает под этой датой в дневнике:

В театре. Нурмагал. Марш *Лалла Рук*. Ария Нурмагала. Скольких я вспомнил: Фосс. Элиза. Семейство Радзивилл. Брюль. Гребен. Герман. Все отношения с семьею Клейст. Гуфланд. *Саши. Маши. Молодость*.

¹ Речь идет о рукописном журнале «Лалла Рук», который Жуковский издавал в 1821 г.: беловая рукопись IV–V актов перевода «Орлеанской девы» Шиллера, законченного в Берлине, оформлена им в виде отдельной книжечки с надписью на титульном листе: «Лалла Рук № 2» [12. Т. 7. С. 590, 594]. Это единственный сохранившийся выпуск; на существование других указывает цитированная выше запись и фраза из письма Александре Федоровне: «Предвижу, что будет еще несколько № Лалла Рук и Для немногих» [17. С. 355].

Именно это последнее «явление поэзии в виде Лалла Рук» в дневниках Жуковского ретроспективно проливает новый мгновенный свет не только на хорошо известные биографический факт жизни и эстетический сюжет творчества поэта. Дневниковая запись от 24 апреля (16 мая) 1840 г. со всей определенностью указывает на то, что именно было причиной силы и стойкости впечатления Жуковского и от поэмы Т. Мура, и от берлинского праздника 1821 г., излившегося в стихотворении «Лалла Рук», – впечатления, во многом непонятного современникам и, в восприятии тех, кто знал только текст поэмы Мура и стихи Жуковского, впечатления совершенно неадекватного художественным достоинствам исходного произведения. Пушкин, в частности, по этому поводу заметил: «Жуковский меня бесит – что ему понравилось в этом Муре? чопорном подражателе безобразному восточному воображению? Вся Лалла Рук не стоит десяти строчек Тристрама Шанди...» [20. Т. 13. С. 34].

Запись от 24 апреля (5 мая) 1840 г., которая заканчивается именами сестер Протасовых, Саши и Маши, возвращает нас к истории несчастной любви Жуковского, отразившейся в письмах-дневниках 1814–1815 гг. Поразительно, но факт: образ долины Кашемира, тот скорее символический, нежели географический локус, к которому приурочено действие поэмы Т. Мура, является сквозным и лейтмотивным в «синеньких тетрадках» – дерптской дневниковой переписке Жуковского с Машей Протасовой. В сентябре 1814 г. М.А. Протасова пишет Жуковскому: «<...> il faut monter la montagne pour voire le royaume de Cachemire» [Нужно подняться на гору, чтобы увидеть царство Кашемира. – фр.] [21. С. 178]. 15 сентября 1814 г. Жуковский откликается этим же образом-символом: «<...> il me semble deja voir le royaume de Cachemire. <...> Oui! montons la montagne!» [Кажется, я уже вижу царство Кашемира. <...> Да! Поднимемся на гору! – фр.]; 12 апреля 1815 г. в дерптском дневнике поэта появляется запись: «Всякое исполнение должности отдельно есть дорога по утесам, но кончи ее – небо над головою, а Кашемир перед глазами» [10. С. 116.]. Наконец, в письме А.А. Воейковой от середины января 1821 г., в ответ на ее сообщение о глубоком взаимном чувстве, которое связало ее с А.И. Тургеневым, Жуковский вновь вспомнит этот образ: «Et vous aussi vous avez monté la montagne de Cachemire» [И вы тоже поднялись на гору Кашемира. – фр.] [10. С. 164] – и вспомнит еще до того, как прочитает поэму Мура.

Источник этого образа для 1814–1815 гг. не совсем ясен, поскольку поэма Т. Мура, увидевшая свет в 1817 г., еще не написана, а Жуковский познакомится с ней, по-видимому, не ранее чем в 1821 г. [13. С. 658]. Но безусловно ясно другое: каким бы ни был этот источник, долина Кашемира, место обетованного счастья суженых, индийской принцессы Лалла Рук и бухарского принца-поэта Алириса, стало в дерптских письмах-дневниках Жуковского символом все более слабеющей надежды на будущее «счастливое вместе» с Машей.

В этом контексте дополнительный смысл обретает запись, появившаяся в дневнике поэта ровно за неделю до праздника Лалла Рук, 8 (20) января 1821 г., когда у Жуковского от надежд на счастье с Машей остались только воспоминания: «<...> вместо того, чтобы сколько возможно заменить утра-

ченное, я только горюю об утрате и стою на развалинах. <...> Надобно отказаться от потерянного и сказать себе, что *настоящее* и *будущее* мое» (курсив Жуковского). В этом состоянии воспоминания он и читает впервые 13 (25) января поэму Т. Мура, а 15 (27) января присутствует на «несравненном празднике», и перед ним воочию проносится видение обетованной, но для него недостижимой земли счастья: «Мнил я зреть благоуханный // Безмятежный Кашемир» («Лалла Рук», 1821): воспоминания о чувстве, которое осталось в прошлом, но не прошло, соединились с сиюминутным чувством, и этот резонанс многократно усилил оба.

Совершенно очевидно, что именно собственные поэтические ассоциации и воспоминания, не известные никому, кроме самого Жуковского, дали его поэзии этот сильный, мгновенный и стойкий биографический импульс, который в контексте его дневников и творчества выявляет связь времен: прошлого – утраченной долины Кашемира дневников 1814–1815 гг., настоящего – цикла произведений 1821 г., в том числе и эссе «Рафаэлева Мадонна», связанных с сюжетом Мура и образом великой княгини, и будущего – всех тех ассоциаций и воспоминаний, которые в последний раз отошьются в поэзии Жуковского тем же самым образом сна, видения и откровения: в 1843 г., в тексте посвящения к поэме «Наль и Дамаянти»¹ вновь возникает образ долины Кашемира, сопровождаемый основными лексическими мотивами стихотворения «Лалла Рук» и всех связанных с ним текстов:

*Я видел сон: казалось, будто я
Цветущею долиной Кашемира
Иду один <...> [12. Т. 5. С. 96].*

Образ императрицы Александры Федоровны – Лалла Рук, высокого вдохновения Жуковского – присутствует в открытом тексте Посвящения:

*Там, в высоте, над радостно шумящим
Народом, паланкин; как привиденье,
Он мне блеснул в глаза; и в паланкине
Увидел я царевну молодую,
Невесту севера; и на меня
Она глаза склонила мимоходом <...> [12. Т. 5. С. 97],*

а в его ассоциативном подтексте возникают образы сестер Протасовых, Маши и Шаши: воспоминание о «двух родных, земной судьбиной // Разрозненных могилах...» [12. Т. 5. С. 98]. И здесь необходимо заметить, что еще в 1821 г., в тот период, когда было создано стихотворение «Лалла Рук», а в сознании Жуковского формировался тот комплекс идей, который он назвал «философией Лалла Рук», образ индийской принцессы, роль которой играла на празднике великая княгиня Александра Федоровна, соотносится в воображении поэта не только с ней. В письме Жуковского А.И. Тургеневу от 9 (21) февра-

¹ Поэма посвящена великой княжне Александре Николаевне, дочери императрицы Александры Федоровны; свою дочь, родившуюся 30 октября (11 ноября) 1842 г., Жуковский назвал Александрой – именем императрицы Александры Федоровны, ее дочери – великой княжны Александры Николаевны, и своей племянницы, Александры Андреевны Воейковой-Протасовой.

ля 1821 г., следующем за тем, в котором он описал берлинский праздник и отправил Тургеневу и Саше стихотворение «Лалла Рук», есть строки, свидетельствующие о том, что образ Лалла Рук был неразрывно сопряжен в сознании Жуковского и с образами сестер Протасовых:

Лалла Рук – синоним Саши. В первый раз, когда я был у Гуфланда, был между нами разговор о религии. <...> Он мне сказал: «Все, что религия представляет святого, *троицей* заключено для меня в одном немецком L: Leben, Liebe, Licht! [Жизнь, Любовь, Свет – нем.]. <...> Эти три L нашлись сами собой и в имени Lalla Rookh [22. Т. 1. С. 384; 23. Л. 103–104 об.].

Такой обширный экскурс в творческую историю стихотворения «Лалла Рук» и в окружающий это стихотворение биографический ассоциативно-образный ореол понадобился для того, чтобы прояснить состояние души и Жуковского, и владеющий его умом и воображением комплекс мыслей и глубоко скрытых переживаний, явившихся тем биографическим и эстетическим субстратом, на фоне которого произошла его встреча с Сикстинской мадонной Рафаэля и который определил его восприятие картины.

И этому предположению, возможно, найдется еще одно, визуальное доказательство. В иконографии Жуковского существует один загадочный портрет Александры Воейковой (Протасовой), известный в искусствоведческой традиции под названием «А.А. Воейкова – “Светлана”»: его фототипическая репродукция помещена на фронтисписе первого тома биографии А.А. Воейковой [24] (см. ил. 1). Все, что о нем известно, – это подпись к репродукции. Но совершенно независимо от того, кто был автором этого портрета и когда он был написан, он является, на наш взгляд, несомненной мотивно-композиционной реминисценцией и стихотворения «Лалла Рук» («Светлый завес покрывала // Отенял ее черты <...>»), и центральной фигуры картины Рафаэля «Сикстинская мадонна» (см. ил. 2).

В эссе «Рафаэлева мадонна» нашли свое воплощение и развитие абсолютно все словесно-образные лейтмотивы, присутствующие в основном тексте стихотворения «Лалла Рук» и в комплексе связанных с ним текстов: мотивы сна и видения, чистых (или лучших) мгновений жизни, небесного откровения, покрывала, отделяющего небесный мир от земного, и неопишуемой (невывразимой) небесной красоты, воплощенной в женском образе:

Милый сон, души пленитель <...>
 Он поспешен, как мечтанье,
 Как воздушный утра сон; <...>
 Он лишь в чистые мгновенья
 Бытия бывает к нам
 И приносит откровенья,
 Благотворные сердцам;
 Чтоб о небе сердце знало
 В темной области земной,
 Нам туда сквозь покрывало
 Он дает взглянуть порой; <...>
 И блистая и пленяя –
 Словно ангел неземной –

Непорочность молодая
 Появилась предо мной;
Светлый завес покрывала
 Огнял ее черты <...>;
 И *величие* лица,
 И в чертах *глубокость чувства*
 С *безмятежной тишиной* –
 Все в ней было *без искусства*
Неописанной красой! [12. Т. 2. С. 222–224].

Ср.:

<...> это не картина, а *видение*: чем долее глядишь, тем живее уверяешься, что перед тобою что-то неестественное происходит <...>;

<...> один раз душе человеческой было подобное *откровение*; дважды случиться оно не может <...>;

И точно приходит на мысль, что эта картина родилась в *минуту чуда*: *занавес* раздернулся, и *тайна неба* открылась глазам человека <...>

Здесь *душа* живописца *без всяких хитростей искусства* <...>;

Рафаэль как будто хотел изобразить для глаз *верховное назначение души* человеческой <...>;

Он писал не для глаз, все обнимающих во мгновение и на мгновение, но для *души*, которая, чем более ищет, тем более находит <...>;

<...> состояние *души*, уже покинувшей землю и достойной неба, есть *глубокое, постоянное чувство, возвышенное* и просвещенное мыслию, постигнувшего тайны неба, *безмолвное, неизъяснимое* счастье <...>;

Час, который провел я перед этою Мадонною, принадлежит к *счастливым часам жизни* <...>;

На лице ее ничто не выражено <...> но в нем находишь в каком-то таинственном соединении все: *спокойствие, чистоту, величие и даже чувство* <...> взор, никуда особенно не устремленный, но как будто видящий *необъятное*;

Вот то, что думал я в те *счастливые минуты*, которые провел перед Мадонною Рафаэля. Какую *душу* надлежало иметь, чтобы произвести подобное!

Это самоотжествление духовного мира поэта, смотрящего на картину Рафаэля, не столько с тем, что на ней изображено, сколько с тем, что он в ней видит – а видит он в ней, как в зеркале, отражение собственного внутреннего мира – происходит незаметно, но неотвратно – и симптоматично, что в экфрасиическом дискурсе Жуковского описание эмоционального состояния созерцателя предшествует интерпретации изображения:

Я был один; вокруг меня все было тихо; *сперва с некоторым усилием вошел в самого себя*; потом ясно начал чувствовать, что *душа распространяется*; какое-то трогательное чувство величия в нее входило; *неизобразимое* было для нее изображено, и она была там, где только *в лучшие минуты жизни* быть может. *Гений чистой красоты* (курсив Жуковского) был с нею. <...>

Не понимаю, как могла *ограниченная живопись* произвести *необъятное*; пред глазами полотно, на нем лица, обведенные чертами, и *все стеснено в*

малом пространстве, и, несмотря на то, все необъятно, все неограниченно! [12. Т. 12. С. 342–345].

И вовсе не случайно начальная и конечная фразы, обрамляющие текст экфрасиса Жуковского, замыкают в смысловое и композиционное кольцо все содержание его эстетического манифеста: начавшись с констатации духовного усилия, которое нужно сделать для того, чтобы прочувствовать полотно Рафаэля: «*Я смотрел на нее несколько раз; но видел ее только однажды так, как мне было надобно*» [12. Т. 12. С. 342], и которое концентрирует внимание читателя именно на духовном мире поэта, эссе завершается выводом, относящимся к минуте высокого вдохновения Рафаэля: «*<...> один раз душе человеческой было подобное откровение; дважды случиться оно не может*» [12. Т. 12. С. 345]. Но этот вывод с равным успехом может относиться и к видению Рафаэля, и к экстазу, лишь единожды пережитому Жуковским перед великим произведением изобразительного искусства.

Эмоциональный экстаз Жуковского перед полотном Рафаэля имеет сложную, комбинированную природу: по ассоциации с текстом стихотворения «Лалла Рук», к которому восходит автоцитата «*Гений чистой красоты*», он является эстетическим, но само чувство (по своей глубинной природе эротическое), внушившее Жуковскому это стихотворение, поэт склонен был уподоблять религиозному экстазу:

Тебе не нужно мне объяснять того чувства, которое произвели эти стихи. Оно *не любовь, но родное ей чувство, высокое и чистое*. Я много бы потерял, если б это было иначе. Зачем сводить *Бога* с алтаря, чтобы, обняв Его, лишиться через то *Божественности*, то есть именно того, что влечет к Его алтарю. *Мое чувство к в<еликой> к<нягине>* имеет характер этого чистого богопочитания, нужного душе, чтобы сохранять в ней жизнь и ее благодарствовать. Она *милое, небесное, возвышенное творение <...>* –

писал Жуковский в уже неоднократно цитировавшемся письме А.И. Тургеневу от 7 (19) февраля 1821 г., в котором он переслал Тургеневу и Саше текст стихотворения «Лалла Рук» и в которое включил свое рассуждение «Руссо говорит...». И это далеко не случайная филиация идей. Чем дальше, тем очевиднее в творчестве Жуковского будет нарастать ощущение божественности творческого дара, которое отольется в поздних эстетических манифестах русского поэта афористической формулой «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли!» [12. Т. 7. С. 454]; возникнув в драматической поэме «Камознс» (1839), она перейдет автоцитатой в статью «О поэте и современном его значении» (1848), в которую Жуковский включит и рассуждение 1821 г. «Руссо говорит...», заканчивающееся автоцитатой последнего четверостишия стихотворения «Лалла Рук» [12. Т. 12. С. 374–375, 383].

Последнее, что нужно сказать об источниках жизнетворческого экфрасиса эссе «Рафаэлева Мадонна», – это непосредственно предшествовавшие встрече с полотном Рафаэля впечатления и знакомства Жуковского. В Дрездене русский поэт познакомился с художником-романтиком Каспаром Давидом Фридрихом, живопись которого он знал, любил и высоко ценил еще до

этого знакомства. Очевидно, не без влияния и участия Жуковского Фридрих стал одним из любимых художников императрицы Александры Федоровны [25. С. 325–355]. Своего рода словесный портрет Фридриха – экфрасис несуществующего живописного портрета художника – Жуковский создал в том же письме великой княгине Александре Федоровне от 23 июня (5 июля) – 29 июня (10 июля) 1821 г., из которого позже выделился экфрастический фрагмент, посвященный Сикстинской Мадонне и опубликованный в «Полярной звезде на 1824 год» под названием «Рафаэлева Мадонна (Из письма о Дрезденской галерее)».

В этом фрагменте письма русский поэт, со слов Фридриха, воссоздает то, что для него самого всегда было тайное тайных, святая святых: творческий процесс, поразительно напоминающий его собственный: «Мне надобно *быть совершенно одному* и знать, что я один, *чтобы видеть и чувствовать* природу вполне!» Мотив одиночества и самопогружения дополняется мотивом экстатического состояния творящей души и визионерской концепцией природы вдохновения, разительно сходными с экстазом воспоминания и видениями-снами-откровениями в поэзии и дневниках Жуковского: «Он еще сам не знает, что напишет. Он ждет *минуты вдохновения*, и это вдохновение <...> *часто приходит к нему во сне*. Иногда, говорит он, думаю, и ничто не приходит в голову, но случается заснуть, и вдруг как будто что-то разбудит: вскочу, отворю глаза, и что *душе* надобно, стоит перед глазами как *привидение* – *тогда скорее за карандаш и рисуй*; все главное сделано!» [12. Т. 13. С. 182].

Неоднократные совместные посещения Дрезденской галереи («Я несколько раз был с ним вместе в галерее») и суждения Фридриха о картинах, безусловно, наложили отпечаток личности немецкого художника на ту концепцию романтического искусства-откровения и художника-визионера, которая обрела свое законченное воплощение в «Рафаэлевой мадонне». В попытке осмыслить природу творчества Жуковский, как обычно, опирается на два рода источников, поэтический вымысел и жизненный опыт: в статье «Рафаэлева мадонна» он свободно излагает легенду Вакенродера о видении Рафаэля [2. С. 28–31]¹. И это изложение буквально совпадает и с тем, что самому Жуковскому довелось пережить в Берлине («Милый сон, души пленитель, // Гость прекрасный с *вышинь*», праздник Лалла Рук побудил русского поэта к совершенно невероятно интенсивному творчеству), и с тем, что рассказывал ему в Дрездене о своих видениях Фридрих:

Сказывают, что Рафаэль, натянув полотно свое для этой картины, долго не знал, что на нем будет: *вдохновение не приходило*. Однажды он *заснул с мыслью о мадонне*, и, верно, какой-нибудь *ангел* разбудил его. Он вскочил: она здесь, закричал он, указав на полотно, и *начертил первый рисунок*» [12. Т. 12. С. 342–343].

¹ В библиотеке Жуковского сохранился русский перевод книги Вакенродера: «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком». М., 1826 [28. № 34], но немецкий оригинал в составе библиотеки поэта отсутствует. Неизвестно, был ли Жуковский с ним знаком к 1821 г. (скорее всего, был). Характерно, однако, что изложение легенды Вакенродера Жуковский предваряет отсылкой не к печатному источнику, а к устному преданию: «сказывают», подчеркивая тем самым мифотворческий потенциал этого сюжета, опирающегося в его интерпретации не на документ, как у Вакенродера (пусть даже мистифицированный), а на устное предание.

Невероятно, но факт: эстетическое эссе Жуковского, очевидно предлагающее читателю не столько экфрасис живописного полотна, сколько экфрасис духовного ландшафта, было воспринято современниками поэта именно как достоверный и точный экфрасис живописного полотна: об этом свидетельствуют некоторые отзывы, появившиеся в частной переписке близких поэту людей. Например, Е.Е. Комаровский в письме И.И. Козлову от 25 декабря 1823 г. писал: «Я думаю, что ни одно письмо Дюпати не было лучше Рафаэлевой Мадонны. Мысль дать ей значение видения очень гениальна» [26. Т. 1. С. 315]. Эту же мысль, оценивая статью Жуковского, подчеркнул в своем отзыве П.А. Вяземский, демонстративно противопоставив словесную живопись Жуковского визуальной репродукции картины и отдав экфрасису предпочтение перед гравюрой: «Нет сомнения, что список, хотя не буквальный, передает творение Рафаэля вернее эстампа Миллера» [27. Т. 1. С. 260–261]. И далее – с редкой пронизательностью – Вяземский отождествляет текст Жуковского с тем видением картины Рафаэля, которое представлено в экфрасисе поэта:

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 видение... Жуковский постиг чувством душу Рафаэля и посвящает нас в ее таинство [27. Т. 1. С. 269].

Результатом этого невероятно интенсивного духовного процесса и креативного всплеска, подобного которому Жуковскому, пожалуй, не довелось больше пережить в таком целостном единстве жизнотворческого и поэтического вдохновения, стал один стих из стихотворения «Лалла Рук»: «Гений чистой красоты», выделенный в эссе Жуковского авторским курсивом. Этот стих не мог быть воспринят русским эстетическим сознанием как автоцитата: к тому времени текст стихотворения «Лалла Рук» еще не был опубликован полностью. По неотменной ассоциации с контекстом, в котором стих впервые увидел свет и стал знаком русскому читателю, формула «Гений чистой красоты» спроецировалась на Сикстинскую мадонну Рафаэля и надолго вошла в русскую эстетику как словесный эквивалент живописного полотна.

Любопытно, однако, что в стихотворном и прозаическом эстетических манифестах стих этот имеет на первый взгляд незначительное разночтение в грамматической форме эпитета: в стихотворении «Лалла Рук» стих читается «Гений *чистый* красоты» [12. Т. 2. С. 223] и, следовательно, относится к слову «Гений» (ср. «чистый Гений» в стихотворении «Я Музу юную, бывало...»), восходящем в своей образности к стихотворению «Лалла Рук» [12. Т. 2. С. 235]); а в эссе «Рафаэлева Мадонна» – «Гений *чистой* красоты», и в этой грамматической форме по нормам старой орфографии (в XIX в. именительный падеж прилагательного с окончанием на «-ый» имел форму, совпадающую с формой родительного падежа: «-ой») эпитет «чистой» имеет двойное согласование, относясь в равной мере к обоим существительным: Гений и красота.

Именно в этой огласовке формула была воспринята Пушкиным: вскоре вслед за публикацией эссе Жуковского в альманахе «Полярная звезда» Пушкин напишет свое знаменитое посвящение А.П. Керн «Я помню чудное мгновение...», в которое формула Жуковского войдет именно в этом текстовом варианте: «Как мимолетное виденье, // Как гений чистой красоты» [20. Т. 2. С. 406]. И до какой степени в сознании Пушкина – вероятно, самого чуткого читателя Жуковского – были нераздельны 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, слитые в формуле Жуковского в единый ассоциативный контекст, свидетельствует еще одно, более позднее стихотворное посвящение Пушкина любимой женщине: «<...> Творец // Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна, // Чистейшей прелести чистейший образец» («Мадонна», 1830 [20. Т. 3. С. 224]).

Насколько точно Пушкин уловил эмоционально-смысловой потенциал образа Жуковского, может подтвердить сам Жуковский: в июне 1839 г. поэт увидел свет Рафаэлевой живописи, блеснувший ему однажды в Дрезденской галерее с живописного полотна, в дочери своего друга, своей будущей жене Елизавете фон Рейтерн, любуясь ею «<...> как образом *Рафаэлевой мадонны*, от которой после нескольких *минут счастья* удаляешься с тихим воспоминанием...» [29. С. 418].

Таким образом, вышедшая из глубин поэтической души Жуковского и его жизнетворческой лирики экфрастическая мифологема «Рафаэлевой Мадонны» – «Гения чистой красоты» не только бросила на русскую лирику ассоциативный отсвет живописного полотна: именно в лирике она сохранила всю полноту своего эмоционального комплекса. Что же касается русской эстетики, то в ней судьба экфрасиса Жуковского оказалась несколько иной: на долгое время определив априорные представления русских о картине Рафаэля и частично сохранив свою актуальность, он в конце концов был опровергнут неромантическим типом сознания и мировосприятия.

Так, В.Г. Белинский, посетивший в 1847 г. Дрезденскую галерею и видевший «Сикстинскую мадонну», писал:

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 картину¹. <...> 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. <...>. Но чем дольше и пристальнее всмат-

¹ И написал о ней следующий отзыв в письме В.П. Боткину от 7/19 июля 1847 г. из Дрездена: «Что за чепуху писали о ней [Сикстинской мадонне] романтики, особенно Жуковский <...>» [30. Т. 12. С. 384].

ривался 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, не имеющие между собою ничего общего, ничего сходного [30. Т. 10. С. 308].

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...

Статья «Рафаэлева Сикстинская мадонна» с подписью: «А. Никитенко. Дрезден. 27 мая 1857 г.» появилась через 33 года после статьи «Рафаэлева мадонна» Жуковского тоже на страницах периодической печати [31. С. 586–597]. И несмотря на многочисленные рефлексы легенды о Рафаэле в русской поэзии, прозе и критике, две эти публикации имели «лица необще выраженья» и были генетически связаны между собой: во-первых, как специальные статьи-эссе, посвященные картине итальянского художника, во-вторых, как знак памяти известного цензора, критика, издателя о великом русском поэте.

Тема «Жуковский и Никитенко» многоаспектна и, к сожалению, пока еще мало изучена. Опубликованы письма Жуковского к Никитенко, воссоздающие в основном историю их встреч и общения в 1837–1841 гг. по поводу издания посмертных сочинений Пушкина и освобождения из крепостной неволи матери и брата Никитенко [32. С. 82–92]; имя Жуковского упомянуто более двадцати раз в известных «Дневниках» Никитенко, зафиксировавших историю прижизненных встреч двух деятелей русской культуры, деятельности Никитенко в комитете по изданию посмертных сочинений поэта, его оценок личности и творчества первого русского романтика [33. Т. 3. С. 510. Указ. имен]. Наконец, исследователи неоднократно обращались к статье Никитенко «В.А. Жуковский со стороны его поэтического характера и деятельности» [34. С. 1–36], одному из первых опытов посмертного осмысления масштаба творческой деятельности великого русского поэта.

Но все эти фрагменты темы «Жуковский и Никитенко» еще не сложились в общую картину, не получили системного осмысления. В этой картине пока остается немало и белых пятен. Так, из дневников Никитенко известно о том, что у него было «готово предисловие к дополнительному изданию сочинений Жуковского», и Д.Н. Блудов как председатель комитета даже «назначил время, чтобы прочесть его вместе» [33. Т. 1. С. 439], но текст этого сочинения до сих пор не обнаружен. Думается, и статья «Рафаэлева Сикстинская мадонна» практически выпала из поля зрения исследователей и как оригинальное сочи-

нение ее автора, и как продолжение и развитие «рафаэлева сюжета», и как звено истории экфрасиса полотна Рафаэля в русской словесности.

А между тем связь «Рафаэлевой мадонны» Жуковского и «Рафаэлевой Сикстинской мадонны» Никитенко очевидна и заслуживает специального разговора. Впервые Никитенко упоминает картину Рафаэля во время своего заграничного путешествия в мае 1860 г., и в дневнике (запись от 22 мая) свое впечатление от нее передает так: «На днях ходили в галерею, где я снова наслаждался созерцанием Сикстинской мадонны» [33. Т. 2. С. 123]. Во время следующего посещения Дрездена в июле 1862 г. он развивает свое впечатление от Сикстинской мадонны: 19 июля он оставил в дневнике следующую запись:

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. Я было встал, чтобы идти смотреть на другие картины. И опять вернулся к Мадонне, да так и просидел перед ней все время, что пробыл в галерее [33. Т. 2. С. 285].

На немецкой земле, где ровно 10 лет тому назад нашел свой последний приют Жуковский, Никитенко словно идет по следам своего кумира, точнее, оказывается в пространстве его мыслей. В его записи – очевидные отзвуки мелодий «Рафаэлевой мадонны»: «И такова сила <...> в этом божественном создании», «Я <...> просидел целый час, смотря на нее», «будь младенцем, будь ангелом на земле, чтобы иметь доступ к тайне небесной», «неизъяснимое счастье, которое все заключается в двух словах: *чувствую* и *знаю!*», «один раз душе человеческой было подобное откровение: дважды случиться оно не может» [12. Т. 12. С. 342–345].

К сожалению, дневники Никитенко за май – сентябрь 1857 г., когда он совершал свое первое заграничное путешествие, неизвестны. Но статья «Рафаэлева Сикстинская мадонна», написанная в конце мая в Дрездене, как это явствует из подписи при ее публикации, стала итогом рефлексии Никитенко об этом «божественном творении» и возможным диалогом с автором «Рафаэлевой мадонны».

Для Никитенко вся деятельность Жуковского неразрывно связана с концепцией художественного идеализма, выражением идеи чистой красоты. В статье «Василий Андреевич Жуковский, со стороны его поэтического характера и деятельности», написанной сразу же после смерти поэта и появившейся сначала на страницах журнала «Отечественные записки» [34. С. 1–6 второй пагинации], а затем отдельной брошюрой, Никитенко последовательно развивает эти мысли. Уже в самом начале своей статьи автор решительно говорит о том, что с именем Жуковского связан переворот в русском художественном сознании, что именно он положил «краеугольный камень в этом новом здании литературы» [35. С. 4]. И затем критик последовательно прово-

дит это методологическое положение через систему почти афористических характеристик. Вот лишь некоторые из них:

Он [Жуковский] первый из наших писателей *идею чистой красоты* сделал господствующею в своих творениях, первый был поэтом в прямом художественном смысле этого слова, понял глубоко эстетическое значение литературы и возбудил к ней всеобщее сочувствие [35. С. 4].

На этой точке умственной высоты, где вещи, с их богатою, но изменчивою и темною положительностью, озаряются светом лучшего и совершеннейшего бытия, образовалось его воззрение на мир и жизнь, и в примирительном союзе земного с небесным ему стал доступен *чистый идеал красоты* [35. С. 6].

Жуковский поэт идеальной действительности; в нем синтезис преобладает над анализом. Он не мог отклониться даже на время от созерцания высших и *чистых образов красоты* <...> [35. С. 11].

Другое важное качество идеализации Жуковского – *нравственная чистота*. <...> Идеальное направление Жуковского было явлением новым и благотворным для русской литературы. Оно утвердило в ней силу высших стремлений, открыло мысленным воззрениям горизонт обширный, сообщило ей характер чистоты и глубокости, дотоле ей чуждый [35. С. 14].

Идеализм Жуковского был потребностью литературы, которая чрез него сопряглась с основным, высшим началом искусства; подобною же потребностью в свое время вызван *идеализированный реализм Пушкина* и писателей его эпохи [35. С. 19].

И как благотворно действует на сердца *чистая красота* его художественных образов! <...> Творения Жуковского были такою школою вкуса, в которой, вместе с *чистыми понятиями о прекрасном*, мы все, в лучшую, плодотворнейшую пору жизни, почерпали светлые идеи о достоинстве и назначении жизни [35. С. 36].

Как нетрудно убедиться, Никитенко в своей рефлексии о поэтическом характере Жуковского опирается на его базовые эстетические понятия, так зримо выраженные в статье поэта о Рафаэлевой мадонне. Нигде не упоминая эту статью, автор словно создает свой «критический экфрасис» с житнетворческого экфрасиса Жуковского. Настойчивое варьирование понятий «чистая красота», «чистый идеал красоты», «чистые образы красоты» корреспондирует с поэтическим концептом *Гения чистой красоты*. Показательно, что Никитенко, говоря о природе идеализма Жуковского и его житнетворческом концепте, постоянно соотносит эти эстетические открытия поэта с именем и творчеством Пушкина. Уже эпиграф к статье – знаменитая надпись Пушкина «К портрету Жуковского»: «Его стихов пленительная сладость...» – вербализует нерасторжимую связь «побежденного учителя» и «победителя-ученика». И на протяжении всей статьи Никитенко говорит об «идеализированном реализме» Пушкина в соотношении с открытиями Жуковского, но рассматривает его как новый этап художественного развития.

Наконец, нельзя не отметить постоянное сравнение открытий Жуковского, его новаций в области поэтического языка, переводческого мастерства с

искусством художника, законами живописи, образной поэтикой картины. Вот лишь несколько красноречивых примеров:

Он обладал ему одному свойственным способом исполнения: ему достаточно было *взглянуть на картину в мастерской великого художника* – и не было надобности всматриваться в ее подробности или в приемы ее производства: она без этого вся сполна повторялась под его кистью, и это повторение *было та же самая картина* по художественному достоинству и вместе другая, потому что была действительно другая. <...> Что это, копии, переводы? Как это назвать? *Копии по сюжету, и произведения великого мастера по всему*. Каким-то удивительным образом он умел в переводчике сохранить достоинство творца и заставить нас вспомнить о подлинниках не для сравнения и проверки, а разве для удовлетворения нашего ученого и критического любопытства [35. С. 9].

Жуковский одинаково превосходен и тогда, когда изображает поэтическое настроение сердца, и тогда, когда живописует. *Живопись его отличается полнотою и верностью рисунка*; он не довольствуется тем, чтобы несколькими чертами намекнуть о предмете; он ставит его весь перед вашими глазами с той стороны, какая нужна для возбуждения предполагаемого впечатления. <...> *Картина Жуковского есть не покушение, а создание*, она полна и окончена, как полно и окончено творение, вышедшее из рук природы [35. С. 20].

Может быть, от этого на вас более действует *общий тон его картин*, чем ярко и рельефно выдвинутые части. В колорите их чувствуешь что-то мягкое, южное, весеннее; он свеж, как румянец только что распустившейся розы, и тепл, живителен, как воздух лучшей поры жизни [35. С. 21].

Никитенко открывает в поэтическом характере Жуковского черты художника. Говоря о его *кисти, живописи, картинах, их колорите, общем тоне, рисунке*, автор статьи, уже, вероятно, знавший и о профессиональном интересе поэта к живописи, его занятиях гравированием, многочисленных рисунках, страсти коллекционера, акцентирует то, что можно обозначить как эстетику жизнетворческого экфрасиса. И в переводческой деятельности, и в оригинальном творчестве, и в языковых экспериментах критик словно ориентируется на экфрасис Рафаэлевой мадонны как объект мифопоэтической рефлексии Жуковского. Еще до встречи с Сикстинской мадонной в Дрезденской галерее и создания ее экфрасиса Никитенко в своем сознании формирует «идею чистой красоты» через эстетику Жуковского и определяет направление ее исторического развития. Между появлением «Рафаэлевой мадонны» Жуковского и рождением «Рафаэлевой Сикстинской мадонны» Никитенко прошло более тридцати лет, а это несколько эпох в русском эстетическом сознании.

Уже в заглавии своей статьи уточняющим определением «Сикстинская» Никитенко придает своим размышлениям более конкретный, исторический характер. Жизнетворческий экфрасис Жуковского, ориентированный на идеи романтического визионерства и мифологему *Гения чистой красоты*, в сис-

теме «аналитической критики» Никитенко¹ максимально редуцирован. Идеи христианской цивилизации, связанные с деятельностью Сикста, с общей эволюцией человеческой морали внесли существенные коррективы в эстетические принципы романтизма.

С одной стороны, в своей статье Никитенко вслед за Жуковским говорит о магической силе Рафаэлевой мадонны, о «живой, самосушей» красоте, связанной с нею. Он, как и поэт-романтик, видит в ней высший смысл искусства. Вот лишь несколько примеров:

Впечатление, ею возбужденное, столь могущественно и неотразимо, что вы на несколько времени лишаетесь способности думать и говорить о чем-нибудь, кроме нее [36. С. 586].

<...> надобно быть только человеком, знакомым сколько-нибудь с жизнью мысли и духа, чтобы испытать подобное впечатление. Знакомство его состоит именно в господстве внутреннего ее смысла, ее выражения над всеми принадлежностями и средствами техники [36. С. 586].

Рассуждение о том, как меркнут все достоинства живописного искусства перед событием, которому «подобного не было от создания мира» [36. С. 587].

<...> статья глашатаями великих истин и предъявителями живой, самосушей красоты [36. С. 588].

Но как человек нового времени Никитенко уже более трезво относится к эстетике идеализма. В дневниковой записи от 19 октября 1855 г., анализируя развитие умственной деятельности от Карамзина до Гоголя, он так оценивает личности и деятельность Карамзина и Жуковского:

Души восприимчивые, благородные, нежно настроенные ощутили над собой могущество великих верований человечества и радостно, беззаветно отдались первым впечатлениям этого отрадного знакомства. Таковы Карамзин и Жуковский. Но в этом *прекраснодушии* еще узкий взгляд на вещи. Это состояние юношеской неопытности, которая не ведает зла. Это, если можно так выразиться, сластолюбивое отношение к истине и красоте, а не деятельность мужей, для которых жизнь есть не игра в прекрасные чувства, а подвиг и победа. Но лучшие умы постепенно отрезвляются и перестают смотреть на мир сквозь близорукие очки собственного сердца, которое видит лишь только то, что хочет видеть, то есть чем может наслаждаться и с чем может мириться. Они уже глубже всматриваются в вещи и находят, что тут не до сибаритской роскоши чувств. <...> Переходным звеном здесь является Пушкин: он уже недоволен, тревожен. Язвительен, хотя и в личном еще смысле. За ним идет Лермонтов, а там вдруг вырастает Гоголь <...> [33. Т. 1. С. 360–361].

¹ В «Речи о критике, произнесенной в торжественном собрании Императорского Санкт-Петербургского университета марта 25-го дня 1842 года...» доктор философии А. Никитенко называет «аналитическим» одно из направлений современной критики. В отзыве-статье об этой речи В.Г. Белинский, опираясь на терминологию французской и немецкой эстетической мысли, называет ее исторической и добавляет: «Каждое произведение искусства должно рассматриваться в отношении к эпохе, к исторической современности, и в отношении художника к обществу <...>» [30. Т. 6. С. 284].

В тексте самой статьи Никитенко более сдержанно говорит о «прочтении» Рафаэлевой мадонны идеалистами-романтиками. Более того, он даже вскользь упоминает об образах «невещественной» красоты и отдает дань «ясновидению Рафаэлева гения» [36. С. 589]. Но знаменательно, что имя автора «Рафаэлевой мадонны» исчезает в «Рафаэлевой Сикстинской мадонне». Статья Жуковского, ставшая в это время уже классикой русской эстетической мысли, не упоминается вообще. Автор статьи о Жуковском «со стороны его поэтического характера и деятельности» как будто забывает его «Письмо о Дрезденской галерее», его мифологему Рафаэлевой мадонны. И это нельзя рассматривать иначе как тактический шаг критика. Память о поэте, его концепции визионерства и *Гении чистой красоты* живет в подтексте статьи критика 1850-х гг., боготворящего рыцаря романтизма, но живущего в другом времени и мыслящего категориями «исторической критики».

Только один раз, в единственном примечании Никитенко не может скрыть и своего чувства, и своей позиции. Рассказывая о встречах с Карлом Брюлловым во время работы художника над большим историческим полотном «Осада Пскова», воссоздавая сложный процесс изменения первоначального замысла, муки творчества, Никитенко создает палимпсест-экфрасис. Он незаметно «стирает» с картины великого русского художника идеи визионерства, таинственные романтические мифы о творчестве-озарении во сне и переносит это экстатическое состояние в свою душу:

Я стоял долго перед картиною, как старый рыцарь в балладе Жуковского, *в невыразимый сон душою погруженный*. Только это не был сон, а какое-то чудное видение из священных преданий народной истории (курсив Никитенко) [36. С. 588].

И в конце примечания, рассказывая о том, как Брюллов впоследствии все переделал и замазал, Никитенко передает слова художника: «Картины нет еще и не скоро будет» [36. С. 589; 37. С. 103–115]. Обратившись к балладе Жуковского «Старый рыцарь» для комментария к драматической истории создания так и не законченной картины Брюллова, Никитенко косвенно напоминает о творце «Рафаэлевой мадонны», который тоже долго («целый час») стоял перед творением Рафаэля и убедился, что «это не картина, а видение», что «эта картина родилась в минуту чуда». Однако выделенная курсивом цитата из баллады и последующее решительное заявление: «Только это не был сон...» разрушает вакенродеровскую легенду о сне Рафаэля и ее отзвуки в статье Жуковского. На протяжении всей статьи Никитенко так и не вспомнит об этом.

Еще в статье Белинского, посвященной речи Никитенко о критике, были сформулированы методологические установки для понимания исторической роли христианства в новом понимании красоты как «красоты нравственного мира». Критик писал:

Христианство нанесло решительный удар безусловному обожанию красоты как красоты. Красота мадонны есть красота нравственного мира, красота девственной чистоты и материнской любви; ее могла выразить только жи-

вопись, но уж никаким образом не могла выразить бедная скульптура [30. Т. 6. С. 277].

Эту концепцию исторического развития представлений о красоте Никитенко пытается последовательно соотнести с идеями христианства, а творца Сикстинской мадонны сделать одним «из величайших изъяснителей христианства». И если для Жуковского главное выражение гения Рафаэля – его великая душа, а в его картине – стремление «изобразить для глаз верховное назначение души человеческой», то для Никитенко не менее важно место Рафаэля и его творения для умственной жизни, для истории общественной жизни и идей христианства. Вот несколько характерных эстетических положений, представленных в статье:

Оттого картина его, вместе с высоким художественным характером, включает в себе такой многозначительный интеллектуальный смысл. На нее нельзя только смотреть; ее читаешь, как книгу, исполненную великой мысли, в коей почивут, вместе с благовестием божественных истин, драгоценнейшие интересы человечества. <...> Из всего этого произошел удивительный случай: зрелище, если можно так выразиться, изумительной красоты и одно из поучительнейших творений ума человеческого, воодушевляющее вас, как поэма, и назидательное, как урок [36. С. 590].

Наш ум столько же возбужден здесь, как и сердце, потому что в изображениях, нами созерцаемых, выражено столько же понимания духа христианских истин, как и живой веры в них и любви к ним. <...> Рафаэль должен быть поставлен в числе величайших изъяснителей христианства [36. С. 591].

Творения Рафаэля принадлежат к тем всечеловеческим созданиям, которые подготавливаемы бывают успехами не специальных деятелей, а успехами и ходом всего нашего образования и истории; они составляют как бы логический вывод целого периода событий, с его разнообразными и важнейшими интересами, ищущего сосредоточиться в одном великом избранном уме. Для обыкновенного таланта всегда время; для Данта, Шекспира, Рафаэля бывают исторические моменты, вызовы, которые можно назвать их благоприятными обстоятельствами: ибо без благоприятных обстоятельств своего рода нет ни гения, ни гениального дела. Потому-то творения этих первенствующих умов имеют такое высокое всемирное значение. История по праву может назвать их своими: она сама вполниту трудилась над их созданием. Это дела по превосходству, на коих почитет уважение веков, дела серьезные, искупающие человечество от стыда бесконечных пошлостей, которые под разными громкими именами вторгаются в историю к утехе педантов и школьников [36. С. 593].

И хотя Никитенко в отличие от Николая Чернышевского, который называл себя его учеником¹, не превращал искусство в «учебник жизни» и не проповедовал материалистический взгляд на прекрасное, в статье о Сикстинской

¹ В личной библиотеке А.В. Никитенко (собрание Научной библиотеки Томского университета, № 22249) сохранился экземпляр книги Н.Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (СПб., 1855). На обороте форзаца перед титульным листом имеется дарственная надпись чернилами: «Александр Васильевичу Никитенко, в знак глубокого уважения от его ученика».

мадонне он последовательно проводит мысль о связи красоты с историей человечества, с «ходом всего нашего образования». Объект неистовой критики Чернышевского – «искусство для искусства», «чистое искусство» – нередко возводили к идеям романтизма, к его эстетической теории. И в этом контексте мифологема Жуковского *Гений чистой красоты* не могла быть востребована и Никитенко. В своей статье он даже не упоминает этот концепт «Рафаэлевой мадонны» Жуковского и ядро житнетворческого экфрасиса автора статьи.

Сам экфрасис Сикстинской мадонны у Никитенко – это скорее попытка вербального описания сюжета и образов творения Рафаэля. Если Жуковский, воспринимая Рафаэлевую мадонну как видение и откровение, говорит о картине (замечая при этом: «если слово *картина* здесь у места»; курсив Жуковского. – *О.Л., А.Я.*) как о чуде, неподвластном выражению, то Никитенко, усердно члени картину на образы, ищет в каждом из них идею христианства, пытается прозреть в них «обыкновенные и естественные формы». Вот лишь два примера:

Но обратите взор ваш на лицо Св. Девы: в нем решена одна из важнейших задач христианского искусства. Это сочетание совершенств полной женственной красоты с величием чистейшего небесного идеала [36. С. 594].

Достоинство создания Рафаэля состоит не в том, что он возвысил или украсил обыкновенные предметы, но в том, что предметы глубоко интеллектуальные и духовные, предметы божественные, он сделал нам доступными в обыкновенных и естественных формах [36. С. 597].

Жуковский, внедряя в текст эссе фрагмент из своего стихотворения, формировал именно житнетворческий экфрасис, где пересекаются и соотносятся тайны поэзии и живописи, где «Жизнь и Поэзия одно», и локусом этой встречи искусств и жизни были не картина художника и не слово поэта, но душа человека со всем его жизненным опытом и творческим потенциалом, замирающего в экстазе перед вечным идеалом эстетически и морально прекрасного, находящего вербальное выражение для этого экстаза и проецирующего это выражение на произведение пластического искусства. Никитенко в своей статье остался историческим критиком и историком искусства. Его экфрасис – не больше чем искусствоведческая конструкция. В нем душа не распространяется; в нем главный герой – интеллект современного критика...

Литература

1. Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / пер. Е.Н. Эдельсона. М., 1957.
2. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве / пер. С.С. Белокрыницкой. М., 1977.
3. Михайлов А.В. Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля. Языки культуры. М., 1997.
4. Данилевский Р.Ю. Легенда о Рафаэле // Русская литература и зарубежное искусство: сб. исследований и материалов. Л., 1986.
5. Walzel O. Wechselsetige Erhellung der Künste. Berlin, 1917.
6. Данилевский Р.Ю. Заметки о темах западноевропейской живописи в русской литературе // Русская литература и зарубежное искусство. Л., 1986.
7. Данилова И.Е. Русские писатели и художники XIX века о Дрезденской галерее // Алпатов М.В., Данилова И.Е. Старые мастера в Дрезденской галерее. М., 1959.

8. Меднис Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Вып. 10. Новосибирск, 2006. С. 61–62.
9. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста: (К проблеме структурной классификации. URL: <http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=85126>, режим доступа: свободный).
10. Гофман М.Л. Пушкинский музей А.Ф. Онегина в Париже: Общий обзор, описание и извлечения из рукописного собрания. Париж, 1926 Hoffmann Modeste. Le Musée Pouchkine d' Alexandre Onéguine a Paris: Notice, catalogue, extraits de quelques manuscrits. Paris, 1926.
11. Московский телеграф. 1827. Ч. 14, № 5.
12. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Языки славянских культур, 1999–2015. Т. 1–14.
13. Алексеев М.П. Русско-английские литературные связи: XVIII век – первая половина XIX века // Литературное наследство. М., 1981. Т. 91.
14. Gerhardt D. Vergangene Gegenwärtigkeiten. Göttingen, 1966.
15. Rousseau J.J. La Nouvelle Héloïse. Paris, 1925. Т. 4, P. 5. Lettre 8.
16. Рукою Пушкина. М., 1935.
17. Русская старина. 1902. № 5.
18. Уткинский сборник: Письма В.А. Жуковского, М.А. Мойер и Е.А. Протасовой / под ред. А.Е. Грузинского. М., 1904.
19. Русский архив. 1885. № 3.
20. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 17 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
21. Памяти В.А. Жуковского и Н.В. Гоголя. СПб., 1907–1909. Вып. 1.
22. Жуковский В.А. Стихотворения: В 2 т. / вступ. статья, ред. и примеч. Ц. Вольпе. Л.: Сов. писатель, 1939–1940 (Библиотека поэта. Большая серия).
23. ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). ОР. Онегинский архив. № 27810.
24. Соловьев Н.В. История одной жизни: А.А. Воейкова – «Светлана». Пг., 1916. Т. 1–2.
25. Ребеккини Д. Эстетические вкусы императора Николая I: итальянская и немецкая живопись // Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв., 2009.
26. Русский архив, 1866.
27. Вяземский П.А. Полное собрание сочинений: в 12 т. СПб., 1878–1896.
28. Библиотека В.А. Жуковского: Описание / сост. В.В. Лобанов. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1981.
29. Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904.
30. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. М., 1953–1959.
31. Русский вестник. 1857. Т. 11.
32. Жилыкова Э.М. Письма В.А. Жуковского к А.В. Никитенко // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2011. № 4.
33. Никитенко А.В. Дневник: в 3 т. / подгот. текста и примеч. И.Я. Айзенштока. М., 1955–1956.
34. Отечественные записки. 1853. Т. 86, № 1, отд. 2.
35. Никитенко А.В. Василий Андреевич Жуковский, со стороны его поэтического характера и деятельности. СПб., 1853.
36. Русский вестник. 1857. Т. 11.
37. Корнилова А.В. Карл Брюллов в Петербурге. Л.: Лениздат, 1976.

V.A. ZHUKOVSKY AND A.V. NIKITENKO ON RAPHAEL'S SISTINE MADONNA: THE TYPOLOGY OF EKPHRASIS AS A REPRESENTATIVE OF AESTHETIC CONSCIOUSNESS

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2017. 46. 124–151. DOI: 10.17223/19986645/46/10

Olga B. Lebedeva, Aleksandr S. Yanushkevich, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: obl25@yandex.ru / asyanush50@yandex.ru

Keywords: V.A. Zhukovsky, A.V. Nikitenko, Rafael, Sistine Madonna, literary ekphrasis, romantic aesthetics, art history, historical criticism.

The paper studies A.S. Pushkin's "The Undertaker", created in the Boldino Autumn of 1830 and included in *The Belkin Tales*. Turning to the creative history of the work, analyzing its content and the

image of the central character, considering the problem of its reception, the authors of the paper come to a conclusion that the concept of the little house as the life-creating and miraculous component of its semiosphere is of special importance for its study. The representative meaning of this concept is inextricably linked with the history of its functioning in the creative consciousness of the poet. The special place and meaning in the dictionary of Pushkin's language of the symbolic spaces of "my penates", house and little house allows one to see the evolution of these words-concepts on the way to the concept of a little house that in the early 1830s acquired a special scale in the spiritual life of Pushkin. The mastering of this concept in the lyrics (the poems "Domovoy" [House Spirit], "Gorodok" [Little Town], "Poslanie k Yudinu" [The Epistle to Yudin], "Novosel'e" [Housewarming], "Vnov' ya posetil..." [Again I Visited . . .]) is inextricably linked with the problems of the poet's spiritual life, the formation of his philosophy of self-reliance. Entering the world of poetic novels ("The Lodge in Kolomna", "The Bronze Horseman") and prose (*The Belkin Tales*, *Dubrovsky*) sharpens interest in the substantial problems of life, matters of life and death. The world of the Russian province, the issues of daily existence, the image of a small man reveal the philosophical undertones of the concept of the little house. In this respect, the story "The Undertaker" in the context of Pushkin's work of the Boldino Autumn becomes a representative of this process. The story of the awakening of the Pushkin hero to life and the discovery of a new little house expands the spiritual space of Pushkin's prose.

In the polemic around the story, the philosophical potential of Pushkin's concept of the little house and of the story "The Undertaker" is more clearly indicated. Appearing in the atmosphere of the birth of a new Russian prose, of reflections on the genre of the novel as a "form of time", *The Belkin Tales* revealed the historiographical potential of Pushkin's prose. Simple matters of provincial life acquired an existential character, and the image of the "little man" was included in the process of national self-consciousness. An original response to Pushkin's quest was "Poteryannaya dlya sveta povest'" [A Story Lost for the Society] by O.I. Senkovsky, who disappeared under the name of A. Belkin. Its parodic meaning is obvious; it developed in other stories of the same author ("Turetskaya tsygaanka" [A Turkish Gypsy], "Dzhulio" [Giulio]), also signed by this pseudonym. The editor of *Biblioteka dlya chyeniya* parodies the insignificance of the content of *The Belkin Tales*, he tries to show the lack of characters in their characters.

The article first analyzes the story "Domik na Nikitskoy" [A Little House in Nikitskaya Street] which appeared in the journal *Teleskop* under the cryptonym Z and, as the authors claim, is written by M.P. Pogodin. Its content is not only related to Pushkin's "The Undertaker", but also reveals the philosophical implication of the concept of the little house and the existential meaning of the character – the undertaker Adrian Prokhorov.

References

1. Lessing, G.-E. (1957) *Laokoon, ili o granitsakh zhivopisi i poezii* [Laocoon, or about the boundaries of painting and poetry]. Translated from German by E.N. Edel'son. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
2. Vakenroder, V.-G. (1977) *Fantazii ob iskusstve* [Fantasies about art]. Translated from German by S.S. Belokrinitskaya. Moscow: Iskusstvo.
3. Mikhaylov, A.V. (1997) Vil'gel'm Genrikh Vakenroder i romanticheskiy kul't Rafaelya [Wilhelm Heinrich Wackenroder and the romantic cult of Raphael]. In: Mikhaylov, A.V. *Yazyki kul'tury* [Languages of culture]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.
4. Danilevskiy, R.Yu. (1986) Legenda o Rafaele [The legend of Raphael]. In: Alekseev, M.P. (ed.) *Russkaya literatura i zarubezhnoe iskusstvo: Sbornik issledovaniy i materialov* [Russian literature and foreign art: collection of studies and materials]. Leningrad: Nauka.
5. Walzel, O. (1917) *Wechselseitige Erhellung der Künste* [Changing illumination of the arts]. Berlin.
6. Danilevskiy, R.Yu. (1986) Zametki o temakh zapadnoevropeyskoy zhivopisi v russkoy literature [Notes on the themes of Western European painting in Russian literature]. In: Alekseev, M.P. (ed.) *Russkaya literatura i zarubezhnoe iskusstvo* [Russian literature and foreign art]. Leningrad: Nauka.
7. Danilova, I.E. (1959) Russkie pisateli i khudozhniki XIX veka o Drezdenskoy galeree [Russian writers and artists of the 19th century about the Dresden Gallery]. In: Alpatov, M.V. & Danilova, I.E. *Starye mastera v Drezdenskoy galeree* [Old masters in the Dresden Gallery]. Moscow: Iskusstvo.
8. Mednis, N.E. (2006) "Religioznyy ekfrasis" v russkoy literature ["Religious ekphrasis" in Russian literature]. *Kritika i semiotika*. 10. pp. 61–62.

9. Braginskaya, N.V. (1977) *Ekphrasis kak tip teksta (K probleme strukturnoy klassifikatsii)* [Ekphrasis as a type of text (To the problem of structural classification)]. [Online] Available from: http://ivgi.rsuh.ru/binary/85126_8.1258568006.7876.pdf.
10. Gofman, M.L. (1926) *Pushkinskiy muzey A.F. Onegina v Parizhe: Obshchiy obzor, opisaniye i izvlecheniya iz rukopisnogo sobraniya* [Pushkin Museum of A.F. Onegin in Paris: A general overview, description and extractions from the hand-written collection]. Paris.
11. *Moskovskiy telegraf*. (1827). 14:5.
12. Zhukovskiy, V.A. (1999–2015) *Polnoye sobranie sochineniy i pisem: V 20 t.* [Complete works and letters: In 20 vols]. Vols 1–14. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur.
13. Alekseev, M.P. (1981) Russko-angliyskiye literaturnyye svyazi: XVIII vek – pervaya polovina XIX veka [Russian-English literary connections: the 18th – the first half of the 19th centuries]. In: Shcherbina, V.R. (ed.) *Literaturnoye nasledstvo* [Literary heritage]. Vol. 91. Moscow: Nauka.
14. Gerhardt, D. (1966) *Vergangene Gegenwartigkeiten* [Past Presentities]. Göttingen.
15. Rousseau, J.J. (1925) *La Nouvelle Héloïse* [The New Heloise]. Vol. 4. . Part 5. Letter 8. Paris.
16. Zegner, T.G. et al. (eds) (1935) *Rukoyu Pushkina* [With the hand of Pushkin]. Moscow; Leningrad: Academia.
17. *Russkaya starina*. (1902). 5.
18. Gruzinskiy, A.E. (ed.) (1904) *Utkinskiy sbornik: Pis'ma V.A. Zhukovskogo, M.A. Moyer i E.A. Protasovoy* [The Utkin collection: Letters of V.A. Zhukovsky, M.A. Moyer and E.A. Protasova]. Moscow.
19. *Russkiy Arkhiv*. (1885). 3.
20. Pushkin, A.S. (1937–1952) *Polnoye sobranie sochineniy: V 17 t.* [Complete Works: in 17 vols]. Moscow; Leningrad: USSR AS.
21. Georgievskiy, G.I. (ed.) (1907–1909) *Pamyati V.A. Zhukovskogo i N.V. Gogolya* [In memory of V.A. Zhukovsky and N.V. Gogol]. Vol. 1. St. Petersburg.
22. Zhukovskiy, V.A. (1939–1940) *Stikhotvoreniya: V 2 t.* [Poems: in 2 vols]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
23. Institute of Russian Literature, RAS (Pushkin House) (IRLI RAN (Pushkinskiy Dom)). Manuscript Department. *Oneginskiy arkhiv* [Onegin archive]. Item 27810.
24. Solov'ev, N.V. (1916) *Istoriya odnoy zhizni: A.A. Voeykova – "Svetlana"* [The story of one life: A.A. Voeykova: a Svetlana]. Vols 1–2. Petrograd.
25. Rebecchini, D. (2009) *Esteticheskie vkusy imperatora Nikolaya I: ital'yanskaya i nemetskaya zhivopis'* [Aesthetic tastes of Emperor Nicholas I: Italian and German painting]. In: Lebedeva, O.B. & Mednis, N.E. (eds) *Obrazy Italii v russkoy slovesnosti XVIII-XX vv.* [Images of Italy in Russian literature of the 18th–20th centuries]. Tomsk: Tomsk State University.
26. *Russkiy Arkhiv*. (1866).
27. Vyazemskiy, P.A. (1878–1896) *Polnoye sobranie sochineniy: V 12 t.* [Complete works: In 12 vols]. St. Petersburg.
28. Lobanov, V.V. (1981) *Biblioteka V.A. Zhukovskogo: Opisanie* [Library of V.A. Zhukovsky: a description]. Tomsk: Tomsk State University.
29. Veselovskiy, A.N. (1904) *V.A. Zhukovskiy. Poeziya chuvstva i "serdechnogo voobrazheniya"* [V.A. Zhukovsky. Poetry of feeling and "heart imagination"]. St. Petersburg.
30. Belinskiy, V.G. (1953–1959) *Polnoye sobranie sochineniy: V 13 t.* [Complete Works: In 13 vols]. Moscow: USSR AS.
31. *Russkiy vestnik*. (1857). XI.
32. Zhilyakova, E.M. (2011) V.A. Zhukovsky's letters to A. Nikitenko. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 4. pp. 82–92. (In Russian)
33. Nikitenko, A.V. (1955–1956) *Dnevnik: V 3 t.* [Diary: In 3 vols]. Moscow: Goslitizdat.
34. *Otechestvennyye zapiski*. (1853). 86□:1:2.
35. Nikitenko, A.V. (1853) *Vasiliiy Andreevich Zhukovskiy, so storony ego poeticheskogo kharaktera i deyatel'nosti* [Vasily Andreevich Zhukovsky: on his poetic nature and activity]. St. Petersburg.
36. *Russkiy vestnik*. (1857). XI.
37. Kornilova, A.V. (1976) *Karl Bryullov v Peterburge* [Karl Bryullov in Petersburg]. Leningrad: Lenizdat.