

Ю.Е. Пушкарева

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ В ТРАВЕЛОГАХ С.П. ШЕВЫРЕВА

В статье рассматриваются рецепция и осмысление итальянской живописи в путевых «Журналах» С.П. Шевырева. Итальянская живопись в его травелогах предстает как единый эстетический феномен, вписанный не только в систему итальянского текста авторов-любомудров, но и в их идеалистическую эстетико-философскую концепцию. Живопись становится ключевым репрезентантом Италии как романтического мифа и как реально-го пространства, имагологического феномена.

Ключевые слова: русский романтизм, итальянский текст, любомудры, диалог культур, экфрасис.

С.П. Шевырев больше всех прочих любомудров приблизился к Италии как к географическому и культурному пространству. В отличие от других «архивных юношей», которые остались приверженцами немецкой культуры (В.Ф. Одоевский, Д.В. Веневитинов) или стали радикальными славянофилами, критиковавшими западноевропейскую цивилизацию (И.В. Киреевский, отчасти М.П. Погодин), Шевырев всю жизнь тянулся к Италии как к реальной стране, культурному феномену, романтическому идеалу. Он не только совершил туда как минимум три путешествия (первое – в 1829–1832 гг., в качестве учителя сына княгини Зинаиды Волконской, культурной «посредницы» между Россией и Италией [1]), но и посвятил Италии ряд текстов: дневники-травелоги (три путевых «Журнала»), письма, стихотворения. Италия вдохновляла и научное творчество Шевырёва: его статья «О возможности ввести ита-лианскую октаву в русское стихосложение» обосновывала возможность реформы русского стиха [2]; диссертация о Данте, работы по теории и истории поэзии «знакомили» русскую мысль с итальян-ской литературой. Кроме того, Шевырев переводил Тассо и Ман-

дзони, примыкая к тем авторам, которых Киреевский в своем осмыслении русского литературного процесса относил к «батушковской», или «итальянской» школе [3. С. 72].

Одержимость Италией, необходимость Италии – эти категории, выработанные русским романтизмом (вторая – в текстах упомянутого Киреевского), стали для Шевырева личными, жизненными. Италия сформировалась в его творческом сознании как целостный образ – единство культуры (обилие экфрасисов произведений искусства и рассуждений о них в путевых дневниках – о римском Соборе Святого Петра, скульптуре Бернини, картинах Микеланджело, Рафаэля, Гвидо Рени и многих других художников), истории (постоянные упоминания имен и фактов из истории Древнего Рима и итальянского Ренессанса, историософское рассуждение о Флорентийской республике и причинах ее падения, черновики трагедии «Ромул», создававшиеся в Италии), быта (зарисовки из жизни итальянских крестьян, горожан, духовенства; «жанровые сценки» из городской повседневности, особенно неаполитанской и римской, и т.д.).

На страницах путевых дневников Шевырева реальное пространство Италии становится феноменом сознания повествователя-любомудра, просвещенного путешественника, который усиленно занимается самообразованием и стремится понять историю, традиции, искусство Италии «изнутри». Италия Шевырева – разносторонний личностный феномен, далекий от абстрактного романтического идеала, Рая-«там», каким она предстает в поэзии и прозе Веневитинова, Одоевского, Погодина. В путевых дневниках, конечно, не прекращается и «философизация» Италии: важны рассуждения о неразрывной связи итальянского искусства с природой и национальным характером («Рафаэль подражал в колорите Мадонны загорелому румянцу албанских женщин (женщин из Альбано. – Ю.П.)» [4. С. 71]); о ключевой роли эстетики для итальянцев, в том числе в быту (о неаполитанской росписи глиняной посуды: «на утвари житейской видите следы... форм изящных, великими художниками усвоенных народу <...> Здесь за чашкою чаю можно учиться формам изящным!» [4. С. 80]); об итальянской истории как парадоксальном сочетании регионального дробления и внутреннего единства, политического подчинения иноземцами и духовной свободы в искусстве – непревзойденных архитектуре, музыке, живописи, поэзии. Однако подобные умозаключе-

чения являются не искусственными конструктами, а выводами, основанными на фактах и личных впечатлениях повествователя.

Несмотря на разносторонность образа Италии в путевых журналах, ведущим аспектом остается эстетический. Заранее воспринимая Италию как родину великого искусства (в основном – на почве рецепции немецкого романтизма, через авторов-посредников, хотя поездку в Италию сам Шевырев считал ключевым пунктом в ее постижении: «Изучение немецких трудов по эстетике он считал наиболее плодотворным в связи с теми реалиями, которые сохранились в Италии <...> остерегался воздействия системы <...> логики и пристрастности ученых» [1. С. 17]), повествователь готов подтвердить или опровергнуть эти представления: все увиденное, услышанное, прочитанное он осмысляет самостоятельно, не следуя слепо стереотипам.

Можно сказать, что повествователь придерживается рецептивной стратегии, описанной Веновитиновым в «Письмах к графине NN» – стратегии философского анализа: не просто восклицает: «эта Мадонна прекрасна», а пытается уловить истоки красоты, ответить на вопрос «почему?». Причины скрываются не только в духовной идее произведения, но и в эстетической форме – колорите, пространственной композиции, психологическом облике персонажей, даже в технике мазка. Кроме того, существование красоты невозможно и без третьего компонента – соответствующего настроения и личностного склада зрителя, его эмоционально-интеллектуального отклика на произведение. Сочетание этих компонентов, а также системное погружение в историю и контекст итальянского искусства позволяют повествователю осмыслить его сущность, сделав частью «энциклопедического», максимально полного образа Италии, создаваемого в «Журналах».

Все эти особенности присущи рецепции итальянской живописи. Разумеется, для Шевырева важны и итальянские архитектура (например, его впечатляют римский Форум и венецианский Сан-Марко, а Собор Святого Петра становится духовно значимым топосом – местом своеобразного регулярного «паломничества»); так, перед отъездом из Рима Шевырев приходит «попрощаться» с собором, что вызывает острую эмоциональную реакцию: «Я много плакал в церкви» [4. С. 334]), музыка (записи об опере в театре Сан-Карло в Неаполе, о театре Ла Фениче в Венеции, об уличных и крестьянских

песнях, выражающих суть народной души: «За Феррарой слышали мы песню народную <...> В ней есть что-то лирическое» [4. С. 57]), скульптура (экфрасисы скульптур Бернини, Кановы, Микеланджело), литература (чтение в оригинале и переводы Тассо, Ариосто, Петрарки, Данте, Гольдони; посещение дома Петрарки и гробницы Тассо). Однако именно живопись, помимо явного «количественного» преобладания (ни одному виду итальянского искусства не посвящено столько записей в «Журналах», сколько ей), является в сознании повествователя самым репрезентативным для итальянского искусства феноменом, высшим воплощением итальянской культуры.

Вероятно, это связано с особым местом живописи и образа художника в мировосприятии романтиков и, в частности, Любомудров. Как отмечает Е.А. Луткова, «интерес романтиков к изобразительному искусству был предопределен близостью романтического мироощущения природе живописи. А. Шлегель называл живопись поистине романтическим искусством, позволяющим открыть душу человека» [5. С. 3]. Метафизические смыслы, выражаемые визуальными средствами на ограниченной плоскости холста («бесконечное в конечном»), и возможность неспешного, приводящего к катарсису созерцания сделали живопись предметом философской и эстетической рефлексии Любомудров (новеллы и «Русские ночи» Одоевского, «Скульптура, живопись и музыка», диптих о художнике Веневитинова). Отправляясь в Италию, Шевырев не мог обойти вниманием живопись.

Чтобы систематизировать обильные впечатления Шевырева, можно выделить несколько аспектов. Первый – итальянская живопись становится объектом системного, исторического осмысления: при формировании своих эстетических взглядов Шевырев опирается не только на личные предпочтения, особое отношение к тому или иному художнику (хотя фактор субъективности тоже важен – например, применительно к Рафаэлю и Доменикино, которые для Шевырева являются бесспорными гениями, творцами эстетических эталонов), но и на фактические знания, сопоставления, анализ. Он различает и сравнивает разные живописные школы (римскую, флорентийскую, болонскую, венецианскую, ломбардскую), пишет подробные отзывы после посещения галерей и живописных собраний (Палаццо Питти во Флоренции, Палаццо Брера в Милане и др.), чи-

тает и конспектирует книги по истории живописи (работы Пистолези, Ланци). Эмоциональные впечатления от картин, их «поэтическое» восприятие обрамляются прочной фактической базой. Шевырев свободно оперирует специальными терминами из области живописи (*школа, колорит, перспектива, натура*), часто рассуждает о типологизации и истории итальянской живописи (один из примеров: «Пав<ла> Веронезе смерть Юстины запрестольный образ – картины его школы» [4. С. 54]), осмысляет ее подчеркнуто региональный, локальный характер (интересна смена мнения о Тинторетто после знакомства с его работами в Венеции, в контексте его живописной школы:

Я считал его... живописцем без вкуса. В Венеции я увидел, что в нем много... воображения и даже грации [4. С. 354].

О живописцах можно то же сказать, что Гете говорит о поэтах и цветах, – коль хочешь знать их кисть, иди в ту землю, где они писали [Там же].

Все это позволяет говорить о системном, почти научном подходе к итальянской живописи.

Второй аспект – при ее осмыслении важна преемственность, обуславливающая непрерывность традиции: в «Журналах» постоянно акцентируются отношения итальянских художников по моделям «учитель – ученику». Так, лейтмотивом становится соотнесение творческих манер Перуджино и Рафаэля – талантливого учителя и ученика, превзошедшего его. Шевыреву близко творчество обоих мастеров Ренессанса, но в Рафаэле он, подобно Вакенродеру, одному из ориентиров Любомудров в эстетике, видит гения – идеал художника, вдохновляемого свыше. Не менее значима в «Журналах» другая пара художников: Рафаэль, в свою очередь, является учителем Джулио Романо. Их творческая близость тоже постоянно подчеркивается, однако в роли непревзойденного гения выступает уже учитель (как в случае Художника и Ученика в «Апофеозе художника» Вевитинова или в этюде Вакенродера «Ученик и Рафаэль»).

Третий – Шевырев не избегает и вопроса о подражаниях, заимствованиях: итальянская живопись рассматривается как феномен, вписанный в контекст европейского искусства (например, о фресках Бенвенути в Палаццо Питти, Флоренция: «Далее зала Бенвенути, написанная аль фреско: вся повесть Геркулеса – **школа французская**, манерная» [4. С. 342]). Отзывы о картинах Альбрехта Дюрера

и Сальватора Розы, осмысляемых «на фоне» работ итальянских живописцев, осмысление подражаний и заимствований «внутри» итальянской живописи (например, записи о стиле Рафаэля, который отчасти «принял» в старости Леонардо да Винчи [4. С. 309]) – все это укрепляет системность итальянской живописи в восприятии Шевырева, многообразие связей и параллелей как внутри нее, так и между ней и зарубежным искусством.

Четвертый аспект. Можно выделить такую черту подачи итальянской живописи в «Журналах», как обостренное внимание к художественной технике. Шевырев пишет о гамме, композиции, светотени с позиции эксперта; хотя духовное содержание живописи остается на первом плане, важна и форма. Обильные экфрасисы – как детальные, так и краткие – отличаются вниманием к тому, как духовные смыслы, вложенные художником (особенно в картинах на религиозные сюжеты), выражаются в композиции, цветовой и световой гамме (об «Изгнании из Рая» Доменикино: «Доменико “Адам и Ева”: к ним является Саваоф с укоризной в облаке из ангелов; Адам указывает на Еву, Ева – на змия. Картина мала: положение бога хорошо; Адам и Ева жалки» [4. С. 132–133]). Значима для Шевырева психологическая наполненность поз и жестов, достоверность деталей; самыми ценными для него становятся те картины, которые способны пробудить в зрителе сопереживание, выражают гуманистические идеи (например, «Агарь и Авраам» Гверчино в Палаццо Брера, Милан: «...лицо Агари с покрасневшими от слез глазами, строгое лицо Авраама, поднявшего палец, и мальчик, утирающий глаза, – все это врезалось в памяти» [Там же. С. 360]). Форма в живописи, таким образом, неразрывно связана с ее духовным содержанием и с чувствами, к которым она взывает. Главными воплощениями такого единства, т. е. разными ипостасями эстетического идеала в живописи, можно считать «Преображение» Рафаэля и «Страшный суд» Микеланджело, экфрасисы которых особенно подробны и представляют собой, по сути, самостоятельные эстетические заметки внутри дневника.

Пятый – в «Журналах» важно духовное содержание итальянской живописи, а также ее связь с религией, принципиальная для католического искусства. Интерес к историческим фактам о живописи, композиции, колориту не отменяет идеалистического взгляда на нее как на искусство с метафизической природой, которое должно вы-

зывать у зрителя катарсис, приводя его к духовному «очищению». В путешествии Шевырев на личном опыте убеждается в тесной связи между итальянской живописью и мировосприятием католицизма; именно религию и искусство он считает двумя главными основами итальянской нации. Этой идее соответствует, например, вывод после подробного описания религиозного праздника, где простые итальянцы, выкладываящие картины из цветов, демонстрируют глубокое чувство красоты:

Это праздник народный есть живая картина Италии. В нем участвуют искусство, природа, Религия и правительство. Религия <...> подчиняется искусству; искусство – главное, она – второстепенное [4. С. 145].

Связь с верой и миром духа выражается в живописи, во-первых, на внешнем, сюжетном уровне: подавляющее большинство картин, упомянутых или описанных в «Журналах», посвящено библейским и евангельским сюжетам, легендам о христианских святых. Одни и те же сюжеты Библии и Евангелия повторяются, формируя художественную традицию, но трактуются разными авторами различно. Ключевыми образами итальянской живописи (особенно эпох Ренессанса и барокко) в дневниках являются образы Христа и Мадонны, предстающие не только как этический, но и как эстетический идеал христианства.

Более глубоким уровнем, на котором выражается связь итальянской живописи с религией, является уровень духовного, идейного потенциала картин. Как уже отмечалось, с точки зрения Шевырева произведение живописи прекрасно лишь тогда, когда вызывает у зрителя эмоциональный и интеллектуальный отклик, нравственную рефлексию. Это особенно важно при рецепции картин на библейские и евангельские сюжеты, для которой духовная активность наблюдателя заведомо необходима.

Шестым аспектом итальянской живописи в восприятии Шевырева можно назвать ее связь с природой и ментальностью. Он рассматривает природу Италии как особый имагологический феномен, насыщенный философскими смыслами и представленный в красках земного Рая, Эдема – в категориях красоты, роскоши, тепла, изобилия, гармонии с человеческим трудом. Природные факторы (мягкий климат, красота пейзажей, доступ к морям), по его мнению, повлия-

ли на быт итальянцев (например, в «Журналах» регулярно упоминаются виноградники, отражающие культуру итальянского виноделия), их национальный характер (отмечаемые в дневниках открытость и дружелюбие, склонность к лени и плутовству, врожденный артистизм и чувство красоты, обостренная религиозность), а также, конечно, на духовную жизнь и искусство.

Непосредственное знакомство с пейзажами Италии позволяет Шевыреву эмоционально прочувствовать это влияние, и иногда оно эксплицируется: «Кто был в Италии, тот один может понять, почему древние вообразали форму Олимпа таким, а не другим образом. Удивительное участие принимает в искусстве народа природа, его окружающая» [4. С. 119]. Впечатления художников от гор, побережий, полей, кипарисов и лавров Италии вошли в их творчество, как и впечатления от простого народа, который видится Шевыреву «плотью от плоти» итальянской земли, лучшим выразителем ее духа. Так, он возводит красоту библейских и мифологических героинь живописи к красоте их прототипов – реальных итальянских женщин (о «Юдифи» Бронзино в Палаццо Питти, Флоренция: «черная иудейка или римлянка оживленная с огромными черными глазами, с черными косами <...> с выражением утихающего гнева на челе, вдохновенная, уверенная» [Там же. С. 343]; номинация *венецианка*, встречающаяся в связи с образами Венеры у Тициана). Существует и обратное влияние: искусство Италии отражается в ее природе, корректирует ее восприятие. Так, применительно к природным объектам часто употребляется эпитет «живописный» (о вилле Боргезе: «Живописные деревья этой виллы служат образцом для художников: они вечно зелены» [Там же. С. 114]). Связь природы с живописью может выражаться и менее очевидно – через косвенные ассоциации пейзажа с картиной: «Оттоле мы поехали... дубовым лесом: зелень светлая, новая, **лаком покрытая** (выделено мной. – Ю.П.), приятно была взорам» [Там же. С. 137].

Закономерно, что живопись Италии связана и с ее историей, особенностями социальной структуры. Этот аспект значим в рецепции венецианской живописи, что обусловлено контекстом истории, хорошо знакомым Шевыреву. Венецианская республика, с VII по XVIII вв. остававшаяся независимым государством, могущественным как в экономическом, так и в военном плане, нуждалась в раз-

работанной идеологической системе, поскольку власть не могла опираться на авторитет папы или правящей династии [6]. Венецианские дожи избирались, а их полномочия были ограничены Сенатом и Большим советом – ситуация нетипичная и уязвимая в феодальной Европе. Поэтому для властей Венеции было важно возвести свободу, независимость и коллективную ответственность в статус государственных идей.

Инструментом для этого стала живопись: подобно тому как династия Медичи укрепляла свою власть во Флоренции с помощью покровительства художникам и архитекторам, власти Венеции стремились использовать искусство как свою идеологическую платформу. Шевырев осознает это во время пребывания в Венеции, особенно после посещения Палаццо Дукале. Его внимание привлекает монументальная живопись на исторические сюжеты – об этом свидетельствуют подробные эфрасисы:

Направо вся история Александра III и императора Генриха, где Венеция защищала папу и унизила императора: начало войны, взятие Оттона в плен <...> возвращение папы в Рим, отъезд Дожа, вручение ему кольца и проч. [4. С. 352].

Отмечает он и аллегорические картины, прославляющие Венецию в образе женщины [Там же] (очевидно, в духе «Триумфа Венеции» и иных подобных работ Веронезе).

Однако, пожалуй, ключевым и наиболее интересным аспектом в рецепции итальянской живописи является ее взаимодействие с другими видами искусств, их тесная, вплоть до синтеза, связь. Синтез искусств являлся идеалом немецких романтиков, который любознательные восприняли из их концепций и из философской системы Шеллинга [7]. В «Скульптуре, живописи и музыке» Веневитинова искусства сосуществуют, по-разному выражают человеческую душу и влияют на нее; в «Русских ночах» и новеллах Одоевского действуют герои-художники (Виченцио), композиторы (Бах, Бетховен), архитекторы (Пиранези), поэты (Киприяно), а также создатель «такого искусства, которого еще не существует» [8. С. 338], Михаил Платонович. Для любознательных важно каждое из искусств, но только их комплекс способен привести человека к эстетическому катарсису, развить его эмоциональный и интеллектуальный мир; то же касается

научного и философского познания, излишняя эмпирическая специализация которого губительна. Можно утверждать, что Шевырев перенимает эту позицию – не случайно в «Журналах» итальянская живопись вписывается в комплекс искусств, в эстетический аспект итальянского текста.

Так, живопись часто соседствует со скульптурой, которой Шевырев тоже посвящает немало записей. Он внимателен к наследию античных ваятелей (древнеримские статуи в Помпеях, в Королевском музее Неаполя [4. С. 74]) и к тому, как оно возрождалось и развивалось в эпохи Ренессанса (экфрасисы и упоминания работ Микеланджело, Бенвенуто Челлини), барокко (Джованни Лоренцо Бернини), классицизма (Антонио Канова). Несмотря на сдержанное отношение к скульптуре как таковой, на коннотации холода и смерти, которые ей сопутствуют («Вилла Боргезе вся из мраморов <...> Я уж сыт ими в Италии. Эти чертоги однообразно холодны» [Там же. С. 64]), и явное предпочтение живописи (о знаменитой скульптурной группе с Ниобой и ее детьми: «Скульптура сама в себе холодна: так ли бы живопись выразила страх и любовь матери? Но таковы ее средства» [Там же. С. 344]), Шевырев оценивает некоторые скульптурные композиции высоко и пытается осмыслить итальянскую скульптуру так же исторически и системно, как живопись. Например, он подробно описывает памятник папе Клименту XIII работы Кановы и после отмечает: «Это достойно Микель-Анджело <...> Сложить мрамор нельзя лучше» [Там же. С. 62]. Сопоставление с Микеланджело – гением-демиургом, воплощением творческой силы – становится знаком высочайшей оценки; при этом важно, что Микеланджело остается фигурой «на стыке» скульптуры и живописи и его образ позволяет соотнести эти искусства.

И скульптура, и живопись обладают пластической природой, выражают сюжеты и образы визуальными средствами, поэтому их близость в творческом даре одного человека, по мнению Шевырева, естественна; так, говоря о Доменикино, он констатирует: «Всякий из великих живописцев был архитектором и скульптором» [4. С. 268]. Скульптура соотносится с живописью и открыто, на текстовом уровне; например, Шевырев использует эту параллель, когда пишет о барельефах, в которых объединяются объем скульптуры и плоскостное изображение (о барельефе Альгарди: «Еще новое доказа-

тельство, что скульптура во время великих живописцев принимала характер живописи <...> Барельеф помянутый есть картина мраморная, его можно перенести на холст» [4. С. 273]). Высокий авторитет итальянской живописи и ее интенсивное развитие наделяют и другие искусства «живописной» природой: скульптор стремится создать скорее картину, динамическую сценку, чем пластическую форму. Однако такое смешение не равно осмысленному синтезу и оценивается Шевыревым негативно – как механическое подражание: какого бы уровня ни достигла живопись, скульптура должна сохранять эстетическую самобытность.

Интересно, что древнее и новое искусство, по мнению Шевырева, в этом отношении противоположны: творцы Античности воспринимали мир прежде всего через пластические формы, и скульптура являлась лучшим средством для выражения их мировосприятия, тогда как сознание человека Ренессанса и Нового времени было уже «живописным». При этом «доминирующее» искусство влияет на остальные, что иногда вредит эстетическому совершенству произведений: по мнению Шевырева, синтез искусств не должен приводить к их полному слиянию, бездумному копированию одним искусством средств другого. Это его убеждение так прочно, что даже творчество признанных эталонов – Микеланджело и Челлини – может подвергаться критике:

По всем изваяниям христианского века до возрождения древней скульптуры при Канове можно... утверждать, что сии художники истинной скульптуры не понимали, что живопись препятствовала им быть хорошими ваятелями <...> Напр<имер>, ваять кровь, как Бенвенуто Челлини, или клокастую бороду, как Микель Анжело у Моисея, означает явное неразумение искусства [4. С. 345].

Отметим, что в качестве положительного перелома Шевырев рассматривает скульптуру классицизма, в частности творчество Кановы, которому удалось возродить традиции Античности – скульптуру, не привязанную к плоскостному живописному изображению, воссоздающую объем, нюансы формы тел и предметов. Однако, хотя роль итальянской скульптуры в «Журналах» немала, ведущим искусством остается живопись. Обычно скульптура сравнивается с ней, а не наоборот; статуи напоминают Шевыреву о более визуально знако-

мой, более близкой живописи (о церкви Сан-Франческо в Перудже: «Статуи совершенно в стиле картин Перуджино» [4. С. 339]). Живопись остается «эстетическим мериллом» для оценки скульптурных произведений, что ещё раз подтверждает ее исключительную значимость в итальянском тексте Шевырева.

В дневниках просматривается и взаимодействие живописи с архитектурой и музыкой. Они менее родственны живописи, чем скульптура, но включаются в искусство Италии как синестетический феномен. Шевырев часто отмечает архитектурный ансамбль, пространство, в которое вписана живопись: она занимает определенное место в интерьере здания как в «сюжете», комплексе идей. Так, экфрасис «Преображения» Рафаэля «обрамляется» подробным экфрасисом Собора Святого Петра, экфрасисы аллегорических и исторических картин венецианской школы – описанием Палаццо Дукале. Порой архитектурный экфрасис «переходит» в живописный очень плавно, даже без синтаксического разделения в записи (о соборе в Перудже: «Мы видели собор готический: внутри величав; угловатые колонны из мрамора... поддерживают угловатые своды; картина Викара «Обручение Марии с Иосифом» хороша костюмом, но манерна» [Там же. С. 338]). Подробный экфрасис венецианского собора Сан-Марко написан «в унисон» с описаниями мозаик, по природе и визуальному эффекту близких к живописи; Шевырев создает «словесный макет» храма – внутри и снаружи – в композиционном единстве разных его элементов, включая живописные.

Пример еще более синтетичного экфрасиса – запись о посещении театра Сан-Карло в Неаполе: архитектурный экфрасис (критическое описание интерьера) совмещается с описанием музыкального представления в единстве танца, музыки и параллелей балета с оперой и скульптурой:

Внутренность... очень богата золотом, но без всякого вкуса <...> Эти украшения так тяжелы <...> Давид спал с голоса. Балет итальянский еще во Флоренции показал мне собственное... назначение <...> Это... опера, в которой пение заменяется жестами <...> это пластика, одушевляемая музыкой, это ходячие статуи [Там же. С. 75].

Эта запись показывает, насколько тесно связаны разные виды итальянского искусства в сознании русского путешественника.

Но главным источником для параллелей с живописью, конечно, является самое близкое пишущему Шевыреву искусство – литература. Для него текстовая реальность Италии неотделима от ее природы, истории, традиций и в особенности от эстетической реальности – других искусств. Можно сказать, что общая «живописность» Италии влияет на итальянскую литературу. Так, чтение Ариосто в оригинале приводит Шевырева к выводу, что итальянская живопись – самый органичный источник образов для итальянской литературы: «Как будто в первый раз поэты в Италии обращаются к искусству при описании красоты! Да это очень естественно, ибо здесь искусство – [почти] природа» [4. С. 240–241].

Живопись, таким образом, «предшествует» литературе и как бы усиливает ее эстетическую «вторичность» по отношению к реальности. Однако это не рассматривается как минус: создание «отражения отражения» требует от автора мощного творческого дара и воображения, поскольку с таким прочным фоном, как итальянская живопись, просто копировать действительность недостаточно. Поэтому творчество Ариосто в дневниках лейтмотивно сопоставляется с чудом, театром, игрой, которые, в свою очередь, осмысляются в терминах живописи («Ариост – поэт не природы, а очарования, волшебства, фантазии. Его **краски** ярче. Он на все наводит **лак** (выделено мной. – Ю.П.)» [Там же. С. 241]). В таком контексте соотношение образа волшебницы Альцины с женскими образами Рафаэля и Тициана представляется логичным, как и прямое отождествление дара поэта и художника («Ариост был живописец и художественно постигал красоту» [Там же. С. 246]).

«Живописный», пластический характер итальянской литературы очевиден и в размышлениях Шевырева о Данте. Так, сравнивая эпическую широту «Божественной комедии», отразившей весь мир в единстве быта и метафизики, с поэмами Гомера, он отмечает: «Дант собрал все... краски современной ему жизни, чтобы яснее написать эту темную картину, которую видела одна только его фантазия» [Там же. С. 198]. Создание текста сопоставляется с написанием картины, что указывает на ряд черт итальянской словесности в рецепции Шевырева: роль «чувственных», эмпирических образов (цветов, форм, запахов, звуков); отсутствие натурализма как буквального копирования действительности, значимость «вторичности» и игры; роль индивидуальной фантазии поэта-художника, авторского «произвола»:

Здесь-то удивляешься ясности фантазии италианской, которая... так осязательно представляет вам вещи никогда не бывалые. Только италианец мог живо написать мир подземный и надземный. Если б немец это исполнил, его бы не объяснили никакие комментарии, ибо у немца на очах его фантазии туман. Италианец видит чисто, ясно, подробно (о Данте [4. С. 198]).

Отметим, что итальянская словесность не только традиционно противопоставляется немецкой (как классическая пластика – умо-зрительному романтизму), но и осмысливается исключительно в визуальных категориях (*живо, осязательно, видит, очи фантазии, ясно*). Визуальность и пластическая красота роднят итальянскую поэзию с античной – ее прародительницей: схожими характеристиками Шевырев наделяет художественные миры Гомера и Вергилия («Каждый стих Вергилия есть пейзаж» [Там же. С. 149]). Очевидно, что главными предметами «живописной» поэзии Древнего Рима и Италии становятся природа и красота – в первую очередь красота женщины, осмысленная в единстве телесного и духовного.

Итальянская словесность соотносится с живописью и на «буквальном», биографическом уровне. Так, в записи о посещении дома Петрарки Шевырев упоминает (не без иронии) любительскую живопись на сюжеты «Канцоньере»:

Все карнизы исписаны картинам<и> очень дурной живописи <...> предмет картин – одна Лаура; здесь вы видите ее живою и мертвою <...> как в первый раз увидал ее П<етрарка>, как она увидала его в гондоле, как явилась ему в маске... [Там же. С. 55].

Несмотря на иронично-негативную оценку качества картин, Шевырев не отрицает, что они запомнились ему, т.е. подтверждает роль визуального аспекта при рецепции итальянской литературы: для италийцев, оформляющих дом Петрарки, было важно показать, как выглядела Лаура, дополнить ее текстовый образ визуальным, более того – в нескольких вариациях (ряд портретов). В сознании зрителя XIX в. возлюбленная Петрарки не могла не ассоциироваться с Мадоннами Рафаэля и утонченными флорентийскими красавицами с картин Боттичелли – несмотря на то, что поэт не был современником этих художников. Для Шевырева живопись и словесность Италии

тоже составляют единый смысловой комплекс, поэтому посещение литературного топоса сопровождается осмотром живописи.

Заметно и обратное влияние: итальянская и мировая литература (прежде всего тексты классиков – от Вергилия и Данте до Шекспира и Лопе де Вега (о Тинторетто: «это живописец-импровизатор, это Лопе де Вега между живописцами» [4. С. 254]) постоянно вспоминаются Шевыреву при рецепции и осмыслении картин. Так, «Божественная комедия» вписывается в контекст итальянской религиозной живописи как наиболее полное отражения мировоззрения позднего Средневековья; после эффрасиса «Страшного суда» Джотто Шевырев делает вывод: «Мне тем важно было наблюдение этой картины, что я открыл в ней источник многих мыслей, заимствованных Дантом. <...> Дантов мир существовал в вере и преданиях, ему современных» [Там же. С. 349]. Для Шевырева Данте в литературе – эпохальная фигура, равноценная Рафаэлю и Микеланджело в живописи; соотнося «Комедию» с картинами, повествователь пытается выявить в них общее – мировоззренческие основы итальянского искусства как единого эстетического феномена.

Что касается соотнесений итальянской живописи с литературой зарубежной, устойчива параллель Микеланджело и Шекспира – как гениев и знатоков человеческой природы:

Положения все натянутые, трудные; художник сам... создавал эти трудности <...> Но какая мощь в этой кисти! Если сравнить такие явления в живописи с... явлениями в поэзии, то в Шекспире найдем иногда подобные неестественные положения, знаменующие... своеобразие драматика (в эффрасисе «Страшного суда» [Там же. С. 80].

Глубокий анализ психологии, разнообразие характеров и отношений в драме Шекспира сопоставляются с «драматургической» природой творчества Микеланджело, с его мощью творца-демиурга. И Шекспиру, и Микеланджело, по Шевыреву, удалось достичь единства высокой идеи и эстетически совершенной формы – того, что доступно лишь национальным гениям («В Микель Анжеле много сходства с Шекспиром: та же возвышенность идей, та же отчаянная смелость в изображении и исполнении» [Там же. С. 69]). Кроме того, обоим авторам (как Данте, так и Ариосто) присуща сила личной «фантазии», преображающей действительность. Воссоздавая человеческие характеры, внешность, поступки, литература и живопись

пользуются разными инструментами, но выражают общие, вечные нравственные вопросы и идеи.

В Италии Шевырев читает Шекспира в оригинале, постоянно размышляет о Байроне, что формирует почву для диалога английской словесности и итальянской живописи, представленном в «Журналах». Так, не только Микеланджело, но и Тинторетто удостоивается номинации *Шекспир-живописец* [4. С. 356] – тоже за верность «природе» и проникновение в психологию человека; отсутствующий в Палаццо Дукале портрет дожа Марино Фальеро напоминает Шевыреву об одноименной трагедии Байрона [Там же. С. 352]; отмечая в Палаццо Барберини портрет Беатриче Ченчи [Там же. С. 132] – легендарной героини хроники XVI в., обесчещенной собственным отцом и казнённой за его убийство, путешественник наверняка соотносит его с трагедией Шелли «Ченчи», увековечившей итальянский сюжет.

Все это вписывает итальянскую живопись в феномен не только итальянского, но и мирового искусства; Шевырев уже не столько противопоставляет романтические мифологемы Юга и Севера, сколько ищет точки соприкосновения между ними. Интересен «жанровый» акцент в этом соприкосновении: жанром литературы, с которым особенно регулярно сопоставляется итальянская живопись, становится трагедия. Произведения Шекспира, сходные напряжением конфликта, трагизмом и динамикой с «драматургическими» картинами Микеланджело и Тинторетто; аллюзии на «Марино Фальеро» Байрона и «Ченчи» Шелли; жанр трагедии как таковой и трагическое в живописи («Помню ясно папу Гвидо Рени. Это лицо, достойное высокой трагедии» [Там же. С. 59]) – все это свидетельствует о внутреннем родстве итальянской живописи и литературной трагедии в сознании Шевырева.

Кроме того, в Италии у него рождается замысел трагедии о смерти Микеланджело (в тексте – *драмы*, но дважды повторяющееся описание патетической финальной сцены [Там же. С. 160, 255] позволяет предположить, что подразумевалась именно трагедия), завершающий линию синтеза живописи и словесности в «Журналах». На основании родства с «высокой трагедией» можно вновь выделить ряд черт итальянской живописи: принадлежность к «высокому», классическому искусству; интеллектуальная и эмоциональная сложность, требующая вдумчивого наблюдения и анализа; роль духов-

ных, метафизических смыслов – при ярких деталях и образах персонажей; разнообразие характеров, чувств и отношений героев.

Таким образом, итальянская живопись в путевых «Журналах» С.П. Шевырева предстает как сложный эстетический феномен, вписанный в реальное и культурное пространство Италии. Она осмысливается системно, с учетом школ и направлений, с привлечением множества фактов и выписок из специальной литературы. Шевырев внимателен к формальной стороне итальянской живописи (интерес к нюансам художественной техники, экфрасисы и их анализ), а также к ее метафизическому, духовному содержанию (размышления о нравственных идеях живописи, внимание к картинам на религиозные сюжеты). Он выделяет ряд ключевых религиозных и мифологических образов итальянской живописи (Христос, Мадонна, Венера) и персоналий художников (Рафаэль, Микеланджело, Тициан, Гвидо Рени, Доменикино и др.), каждый из которых наделяется собственными смыслами и коннотациями. Итальянская живопись связана с природой Италии, характером и образом жизни ее народа, историей. Значим и аспект синтеза искусств: живопись соотносится со скульптурой, архитектурой, музыкой, осмысливается в постоянном диалоге с итальянской и зарубежной литературой. Объективное, фактографическое начало при осмыслении итальянской живописи объединяется с началом субъективным, свойственным наррации дневника, в результате чего феномен итальянской живописи в творческом сознании Шевырева становится личностным, экзистенциальным – как и его итальянский текст в целом.

Литература

1. *Медовой М.И.* Вечно обязан Риму // Шевырев С.П. Итальянские впечатления. СПб: Академический проспект, 2006. С. 5–37.
2. *Фризман Л.Г.* Шевырев, Степан Петрович // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 9. С. 654.
3. *Киреевский И.В.* Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979. 438 с.
4. *Шевырев С.П.* Итальянские впечатления. СПб: Академический проспект, 2006. 648 с.
5. *Луткова Е.А.* Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Кемерово, 2008. 26 с.
6. *Линтнер В.* Италия. История страны / Пер. А. Демина. М.: Эксмо, 2007. 384 с.

7. Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М.: МАЛП, 1998. 381 с.

8. Одоевский В.Ф. Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки. М.: Эксмо, 2007. 640 с.

ITALIAN PAINTING IN S.P. SHEVYREV'S TRAVELOGUES

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2019, 11, pp. 174–192. DOI: 10.17223/24099554/11/7

Yulia E. Pushkareva, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: j.e.pushkareva2016@yandex.ru

Keywords: Russian romanticism, Italian text, the Lubomudry, dialogue of cultures, ekphrasis.

The article examines the reception and comprehension of the Italian painting in S.P. Shevyrev's "Travel Journals". In his travelogues, Italian painting acts out as a single aesthetical phenomenon included not only in the system of the Lubomudry's Italian text, but also in their idealistic aesthetical and philosophical concept. Pictorial art becomes a key representative of Italy as a romantic myth and a real space, an imagological phenomenon. During his first journey to Italy, Shevyrev sought to get an encyclopaedic comprehension of the country. He enthusiastically studied Italian nature, history, and daily life. However, his journals obviously focused in the aesthetical aspect of the country's image. Painting becomes the most representative of Italian arts to express the "picturesque" character of Italy as a romantic myth. In addition, painting as a combination of metaphysical senses and plastic visual beauty corresponds to the ideal of synthesis significant for the philosophy of the Lubomudry. In Italy, Shevyrev actively studies painting and tries to explain the sources of its beauty. His reception of Italian painting includes the following aspects: 1) systematic and historical comprehension of painting (schools, directions, and aesthetical epochs); 2) role of succession and tradition (for instance, the categories of the teacher and the learner in the history of Italian painting); 3) the role of imitations and borrowings (Italian painting in the context of European art); 4) focus on artistic techniques (the analysis of the palettes, composition, etc.) in the numerous ekphrases; the idea of synthesis of the form, sense, and reaction of the viewer as the base of an ideal painting; 5) the role of spiritual content of the painting and its connection with religion (with the aesthetics of Italian Catholicism); 6) the connection between Italian painting and nature, Italian national mentality; 7) the connection between Italian painting and history and social structure; 8) the interaction between Italian painting and other arts (sculpture, architecture, music, literature). The interaction between painting and literature is particularly important for Shevyrev: textual and material reality in Italy are close as texts and painting. Thus, Italian painting in S.P. Shevyrev's "Travel Journals" is given as a complicated aesthetical phenomenon against the real and cultural space of Italy. It undergoes systemic comprehension, with reference to schools and directions, drawing on many facts and special literature. The objective, factual component unites with the subjective narrative of the diary; therefore, the phenomenon of Italian painting in

Shevyrev's creative consciousness becomes personalized and existential as his entire Italian text.

References

1. Medovoy, M.I. (2006) Vechno obyazan Rimu [Deeply indebted to Rome]. In: Shevyrev, S.P. *Ital'yanskie vpechatleniya* [Italian impressions]. St. Petersburg: Akademicheskii prospect. pp. 5–37.
2. Frizman, L.G. (1978) Shevyrev, Stepan Petrovich [Shevyrev, Stepan Petrovich]. In: Surkov, A. (ed.) *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya: V 9 t.* [Brief Literary Encyclopaedia: In 9 vols]. Vol. 9. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. p. 654.
3. Kireevskiy, I.V. (1979) *Kritika i estetika* [Criticism and aesthetics]. Moscow: Iskusstvo.
4. Shevyrev, S.P. (2006) *Ital'yanskie vpechatleniya* [Italian impressions]. St. Petersburg: Akademicheskii prospect..
5. Lutkova, E.A. (2008) *Zhivopis' v estetike i khudozhestvennom tvorchestve russkikh romantikov* [Painting in aesthetics and artistic creativity of Russian romantics]. Abstract of Philology Cand. Diss. Kemerovo.
6. Lintner, V. (2007) *Italiya. Istoriya strany* [Italy. History of the country]. Translated from Italian by A. Demin. Moscow: Eksmo.
7. Mann, Yu.V. (1998) *Russkaya filosofskaya estetika* [Russian Philosophical Aesthetics]. Moscow: MALP.
8. Odoevsky, V.F. (2007) *Russkie nochi: Roman. Povesti. Rasskazy. Skazki* [Russian nights: Novel. Tale. Stories. Fairy tales]. Moscow: Eksmo.