

Н.Е. Никонова

В.А. ЖУКОВСКИЙ И В. ФОН ШАДОВ: ПО МАТЕРИАЛАМ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ ПИСЕМ ХУДОЖНИКА¹

Впервые представлена попытка реконструкции контекста и предмета творческих контактов В.А. Жуковского и преподавателя и теоретика живописи, главы Академии искусств в Дюссельдорфе В. фон Шадова (Friedrich Wilhelm von Schadow, 1788–1862) на материале ранее не опубликованных восьми писем немецкого художника 1838–1846 гг., а также материалов из творческого наследия русского поэта. Устанавливаются новые факты об институциональной роли Жуковского в российско-германских культурных связях XIX в. и векторы взаимовлияния адресатов эпистолярного общения из области изобразительного искусства, политики и религиозной культуры.

Ключевые слова: русский эпистолярный XIX в., В.А. Жуковский, Ф.В. фон Шадов, религиозная живопись, романтизм.

Контакты Жуковского с первым в истории мировой живописи серьезным объединением художников – созданным в Италии в 1809 г. союзом немецких и австрийских романтиков, члены которого назвались назарейцами (от еврейского слова «назир» – «отделенный», «посвященный Богу»), имеют важнейшее значение для осмысления семiotики немецкого мира в творческом сознании поэта. Центральными фигурами среди назарейцев были И.Ф. Овербек (1789–1869) и Ф. Пфорт (1788–1812), основавшие в Риме общество под названием «Lukasbund». Позднее к ним присоединились П. Корнелиус, Ф. Фейт, В. фон Шадов и др. Вернувшись в Германию, они в разное время за-

¹ Исследование проведено в Томском государственном университете за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00083 «Русская эпистолярная культура первой половины XIX века: текстология, комментарий, публикация»).

няли высокие должности в художественных академиях и оказали непосредственное влияние на судьбы европейской живописи. Представители «Союза св. Луки», вдохновленные мечтой о духовно богатом и значимом искусстве, синтезировали эстетику немецкой и итальянской традиций. Как известно, Рафаэль и Дюрер явились центральными ориентирами этой школы. Творческие контакты, связавшие В.А. Жуковского с некоторыми представителями этого направления, уже становились предметом наших исследований [1], однако о его дружбе с В. фон Шадовым доньше было немного известно из-за недостаточности источниковой базы. Его письма к В.А. Жуковскому, сохранившиеся в ИРЛИ [2] и ставшие предметом внимания в настоящей статье, позволяют отчасти восполнить этот пробел.

Вильгельм фон Шадов (Friedrich Wilhelm von Schadow, 1788–1862), представитель известной династии деятелей искусства, сын знаменитого немецкого скульптора и на протяжении нескольких десятилетий глава Дюссельдорфской академии художеств (с 1825 г.), теоретик искусства и наставник нескольких поколений художников, сыграл немаловажную роль в истории русско-немецких культурных контактов. Восемь писем художника 1838–1845 гг. представляют научный интерес как важные документальные свидетельства из того контекста, в котором формировались основные идейные ориентиры наставника будущего императора Александра II, русского поэта и его окружения в указанный период. Картины кисти В. фон Шадова, заказанные для российского двора, не сохранились до сегодняшнего дня в отечественных и зарубежных собраниях, как и его рисунки из личной коллекции Жуковского. Его работы по философии искусства не переведены на русский язык, но тот вклад, который имел установленный с ним диалог в институциональной истории русско-европейских межкультурных контактов, невозможно переоценить. В немецкоязычной академической традиции наследие Шадова получило всестороннее освещение лишь в последнее десятилетие благодаря развернутой статье [3] и первому полному комментированному каталогу его работ [4]; эти материалы позволяют реконструировать канву истории совместных творческих увлечений художника и русского поэта. Из предшествующих этому фундаментальному изданию работ ученых следует упомянуть биографическую статью А. Цахер

[5] и более раннюю работу Б. Тухольски о концепции поэтической живописи Шадова [6].

Личное знакомство Жуковского с Шадовым произошло во время заграничного путешествия вместе с наследником в 1838 г. Однако с творчеством отца художника, знаменитого прусского скульптора и графика И.Г. Шадова он был знаком задолго до этой даты. Дневниковые записи поэта свидетельствуют о том, что осенью 1820 г., осматривая выставку королевской Академии художеств в Берлине, он дважды смог увидеть его работы. Первое упоминание имени Шадова-отца встречается в записях Жуковского в мае 1838 г., когда на обеде у Крюгера поэт был представлен его окружению. Спустя 3 дня на балу у принца Вильгельма русский путешественник осмотрел его коллекцию живописи и нашел в ней «мало замечательного», отметив среди «картин для стен» только две работы: «Паж, Мадонна Шадова» [7. С. 86]. В берлинском дневнике Жуковского за 20 мая 1838 г. читаем: «У Шадова. <...> Молодой Шадов» [7. С. 86]: очевидно, в этот день произошла первая встреча поэта с художником. Через два месяца он впервые увидел в мастерской ту картину, о которой среди прочих речь пойдет в сохранившихся неопубликованных письмах художника к нему: «Сперва в рабочую Шадова: 10 жен» [7. С. 112].

Некоторые подробности о деловой стороне знакомства Жуковского с кругом назарейцев в 1838 г. находятся в информационной заметке «Листка искусств»: «Великий князь и наследник российского престола приобрел прекрасную картину Ахенбаха, а также полотно Мюке, Ленера, Эрхардта и др. Другие художники, например Штильке, уже получили ранее заказы. Директор Шадов и профессор Мозлер получили ценные бриллиантовые кольца» [8]. Инициатором и непосредственным свидетелем творческой дружбы между Шадовым и Жуковским стал тесть поэта Г. фон Рейтерн, который был учеником Шадова и, как известно, благодаря хлопотам Жуковского выступил автором ряда полотен, попавших в коллекцию русской царской семьи.

Первое письмо Шадова к Жуковскому датируется 28 октября 1838 г. и начинается со строк о Рейтерне, возвращения которого ожидал художник, чтобы обсудить замысел будущей картины для русского наследника престола, заказанной Жуковским. Шадов следует этикету и делает реверанс в адрес монаршей персоны заказчика

и опосредованно в адрес Жуковского как наставника, замечая, что если образ мысли будущего правителя принимает направление, связанное с искусством, то «он ставит себя на вершину духовного развития человеческого рода, и самая отдаленная мысль об ограничении или принижении непреложности их власти может прийти на ум лишь негодному или же глупому человеку»² [2. Л. 1–1 об.].

Стиль и язык первого послания немецкого художника позволяют говорить о том, что его диалог с Жуковским не был сугубо официальным и не преследовал только коммерческую цель. Благодаря Рейтерну он узнал поэта заочно по рассказам и письмам как «великодушного и добросердечного» (*geist- und gemütvollen*) человека, поэтому он позволяет себе шутку в связи с обещанием Жуковского вернуться и посетить его в апреле, используя прямое значение немецкой поговорки «*Jemanden in April schicken*» (дословно: Отправить кого-либо в апреле), которая в устойчивом переносном смысле означает «подшутить над кем-то».

И все же Шадов не отказывается в этом послании от вполне серьезного описания своего стиля в живописи, о котором Жуковскому, определенно, было уже известно: «Мои предпочтения в искусстве направлены на изображение Священной истории, на то чтобы живописать не те предметы, которые связаны с мирским. Однако Священная история разветвляется до бесконечности и входит в политическую историю всех европейских народов, так что в истории каждого народа находятся предметы, имеющие к ней прямое отношение» [2. Л. 1 об.]. Приглашение к диалогу об истории и искусстве сопровождается в посланиях Шадова контекстом словесности, и вслед за приведенным фрагментом о своих эстетических принципах он пишет о своем намерении прочесть «Историю государства Российского» Н.М. Карамзина, главным образом, чтобы отыскать сюжеты, «относящиеся к принятию христианства в истории славянских народов, которые достойны кисти живописца и в то же время будут интересны его высочеству» [2. Л. 1–1 об.].

Таким образом первое же письмо немецкого художника дает некоторое представление об общности их с Жуковским интересов и

² Здесь и далее перевод текста писем с немецкого на русский язык мой. — Н.Н.

представлений в области истории, литературы и искусства, которые обретут свое выражение в картинах и сочинениях обоих авторов.

Следующее письмо Шадова от 2 апреля 1839 г. открывает иную грань их сотрудничества с Жуковским, а именно посредничество от правителя во взаимодействии с другими немецкими художниками, работы которых должны были попасть в коллекцию живописи, собранную для России. За их трудом Шадов на правах главы союза художников, объединившего целый ряд городов Северной Рейн-Вестфалии, пристально следил и оповещал о результатах своего адресата. К письму прилагается и подарок: «Рисунок для Вашего альбома, положение во гроб, я прошу Вас принять как знак моего искреннего уважения и преданности, не желая при этом, чтобы Вы вспомнили обо мне с дружеским чувством, рассматривая его» [2. Л. 4]. Речь идет скорее всего о рисунке с картины «Положение во гроб» («Grablegung»), которая была создана Шадовым в 1818 г. в результате его участия в благотворительном проекте назарейцев по подготовке цикла о 14 остановках Христа по пути на Голгофу, соратниками Шадова выступили Иоганесс и Филипп Фейты. 19 июля работа была окончена, и картины были выставлены в месте назначения, в римской церкви св. Андрея. Эта ранняя работа считается не совсем зрелой, поскольку ее «композиция распадается, лица скучны, вид сквозь пространство пещеры – банальный прием» [9. S. 76].

Действительно, сравнение ее с последующими монументальными полотнами дает ясное понимание эволюции художника (см. Изображение 1). В то же время верность нескольким лейтмотивам из Священной истории заставляла его возвращаться к их отражению на новом уровне, и преподнесенное Жуковскому первым «Положение во гроб» ясно перекликается с последним из обнаруживающихся в его коллекции рисунком Шадова «Снятие с креста» (см. ниже, а также Изображение 5). И все же главным предметом эпистолярного обращения остается некая крупная картина, заказанная от лица великого князя Александра Николаевича: Шадов настаивает на сохранении ее размеров, несмотря на немалую стоимость. К воплощению этого масштабного замысла обоим было суждено прийти лишь спустя 6 лет после упомянутого письма. О причинах перерыва в работе над реализацией задуманного можно узнать из следующего послания художника.

Третье письмо отправлено Шадовым из Рима и датировано 2 апреля 1840 г., когда Жуковский вновь путешествовал по Германии, посещал мастерские художников в Дрездене и Берлине. Зная об этом и пользуясь случаем, художник передает ему подробный отчет о жизни и творчестве назарейцев в Италии и делится новостями, прежде всего, о своем труде: «Предмет, который я сейчас пишу, имеет природу символическую; это “Pietas и Vanitas” на сюжет притчи о мудрых и неразумных девах; их полуфигуры изображены стоящими под богато украшенным ликом Христа. Внизу расположены небольшие архитектурные композиции: под образом мудрой девы милосердные сестры ухаживают за больным, под фигурой неразумной располагается любовная сцена с амурами. Все это обрамлено архитектурным орнаментом в византийском стиле, примерно следующим образом» [2. Л. 5 об.].

Эскиз композиции этой картины (Изображение 6), зарисованный схематически после соответствующего данному тексту фрагмента письма, позволяет заключить, что речь идет о картине, оконченной в 1841 г. «Пиетас и Ванитас: Притча о мудрых и неразумных девах» (см. Изображение 2). На этом полотне Шадов соединяет две известные традиции в изобразительном искусстве: европейский сюжет Пиетас и Ванитас, построенный на сопоставлении двух противоположностей в женских образах, он оборачивает в аллюзию на притчу о девах разумных и неразумных, которая была популярна в изобразительном искусстве с давних веков как в Европе, так и в русских иконах, но ее сюжет все же подразумевал изображение десяти дев.

Содержание этой притчи известно и основывается на противопоставлении пяти дев, вышедших навстречу Христу с зажженными светильниками, и пяти, не позаботившихся о запасе елєя, уснувших, и потому встретивших его с погасшими лампадами. На просьбу последних дать им масла разумные девы ответили отказом: «...чтобы не случилось недостатка и у нас и у вас, пойдите лучше к продающим и купите себе. Когда же пошли они покупать, пришел жених, и готовые вошли с ним на брачный пир, и двери затворились; после приходят и прочие девы, и говорят: Господи! Господи! отвори нам. Он же сказал им в ответ: истинно говорю вам: не знаю вас. Итак, бодрствуйте, потому что не знаете ни дня, ни часа, в который придет Сын Человеческий» [10]. Богословское толкование притчи вы-

зывало дискуссии из-за отсутствия мотива милосердия и всепрощающей божественной любви и любви к ближнему, но, как правило, связывалось с видением в образах мудрых дев христиан, готовых встретить Господа при втором пришествии, подкрепляющих свою чистую веру добрым делом (елеем); в неразумных девах изображаются христиане, не имеющие добродетели, т.е. беспечные, которые не получают времени на покаяние после ухода из земной жизни, представленной как сон десяти дев перед появлением жениха (Христа). Ответное письмо Жуковского не сохранилось, но подробное объяснение Шадова и созвучие идеи о добродетели, о деятельном служении христианской морали воззрениям адресата позволяют предположить, что его отклик мог быть искренним и одобрительным.

Однако в выбранном сюжете и его живописном воплощении скрываются не только канонические библейские смыслы. Характер представления двух дев из упомянутых десяти, а также лик Христа над ними, в соотношении с историей данной притчи в наследии назарейцев, заслуживает специального внимания. Ориентиром для Шадова явилась работа его предшественника на должности директора Академии художеств в Дюссельдорфе Петера Корнелиуса 1813–1816 гг. «Девы разумные и неразумные», где Христос отворачивается от неразумных и обращен лишь к образам мудрых дев. В сравнении с ней интерпретацию Шадова можно считать полемической репликой, поскольку на его картине Христос в равной степени относит жест благословения обеим девам, символизирующим противопоставленные согласно библейской истории стороны, героини представляют зеркальные отражения друг друга, при этом голова неразумной девы украшена лавровым венком. Искусствоведы связывают это решение темы с подтекстом, актуальным для Европы начала 1840-х гг., а именно с нарастанием межконфессиональных разногласий и бурным развитием процесса секуляризации, полагая, что идея реинтерпретации этого сюжета Шадовым заключается в назидании к воссоединению, примирению и согласию между протестантами и католиками, между религией и поэзией под эгидой христианства, проповедью покаяния и смирения, а не разделения и противостояния [3]. Такое предположение видится обоснованным, учитывая латинскую часть названия полотна, совмещающую противоположности (*Pietas und Vanitas*, т.е. здесь: моральное поучение о деятельной добродете-

ли и преходящести), а также последующее развитие этой темы в самой масштабной из сохранившихся работ художника, разворачивающей ту же самую притчу (см. Изображение 3). Особенно тесное личное общение связало двух партнеров по переписке именно в 1841 и 1842 г., когда Шадов активно работал над эскизами и вариациями своей картины о десяти девах, а Жуковский многократно посещал художника, принимал его у себя вместе с самыми близкими немецкими друзьями Рейтерном и Радовицем:

1841 г.

11 (23) октября. Суббота. После обеда рассматривал с Шадовым мое собрание рисунков [7. Т. 14. С. 263].

16 (28) октября. Четверг. Я у Шадова [7. Т. 14. С. 263].

17 (29) октября. Пятница. Вечеру у Шадова [7. Т. 14. С. 263].

18 (30) октября. Суббота. Поутру в Академии; общее собрание акционеров. Прекрасная речь Шадова. Вечеру дома читал речь Шадова [7. Т. 14. С. 263].

30 (11) октября. Четверг. Вечер у меня Шадов [7. Т. 14. С. 264].

1842 г.

6 (18) января. Вторник. Вечеру у нас Шадов и Рейтерн [7. Т. 14. С. 267].

8 (20) января. Четверг. К Шадову Нордгейм [7. Т. 14. С. 267].

26 ноября. Он (Радовиц) обедал у нас, побывав вместе со мною у Гребена и Шадова. Я хотел, чтобы вечер провели у нас Гребен с женою, графиня Шуленбург и Шадов; но должно было отказать за болезнию Рейтерна. Вечер провели у Рейтерна с Шадовым. В пятницу с Радовицем в Академии. Разговор с Шадовым о короле. Обедали у Рейтерна [7. Т. 14. С. 270].

Лаконичность этих дневниковых записей, которая не позволяет представить истинный предмет общения участников обсуждаемого эпистолярного диалога, восполняется при изучении дальнейших пяти писем художника первой половины 1840-х гг.

Четвертое из сохранившихся посланий отправлено Жуковскому из Дюссельдорфа во Франкфурт 2 ноября 1843 г. и свидетельствует о намерении Шадова наконец послать некую картину внушительных размеров, заказанную в свое время для наследника. Художник обеспокоен условиями доставки полотна и его размещением по прибытии:

Картина будет отправлена не позднее чем через 8–10 дней из российского посольства в Мюнхене во Франкфурт, и я хотел бы передать ее в распоряжение Вашего превосходительства и господина фон Рейтерна.

Прежде всего важно найти подходящее место, чтобы достойно разместить картину таких размеров, и Ваше превосходительство знает из собственного опыта, что многое зависит от освещения [2. Л. 8].

И только из следующего послания, составленного в январе 1844 г., становится понятным, о каком полотне идет речь, поскольку в нем значится:

Поводом для моего письма вновь стал вопрос о подписи из Евангелия к изображениям на мотив притчи о добром пастыре. Вы передали мне через Гильдебрандта, что я должен использовать текст вульгаты, но только у меня есть одно размышление, которое я позволю себе изложить. Его величество, как следует из сообщений для общественности, не считается близким другом латинской церкви, напротив, он стоит на защите всего национально русского. Не будет ли уместнее сделать подпись на том языке, которым пользуется русская церковь в ее богослужениях? Поскольку я очень желаю, чтобы картина, к которой я отношусь с такой заботой, также попала бы во владения императора, где он действительно имеет власть перенаправлять и внешние силы в нужное русло, то я не хотел бы совершить ничего такого, что при взгляде на мою картину произвело бы неблагоприятное впечатление [2. Л. 9–9 об.].

Нужный текст для неких двух изображений Шадов рекомендует взять из Евангелия от Луки. Первую надпись – из гл. 15 ст. 6: в русском переводе «И, пришедши домой, созовет друзей и соседей, и скажет им: “порадуйтесь со мною; я нашел мою пропавшую овцу”» [11]. Для второй следует взять гл. 15 ст. 10: в русском переводе «Так, говорю вам, бывает радость у Ангелов Божиих и об одном грешнике кающемся» [11].

Становится ясным, что речь идет об одном из самых крупных и фундаментальных трудов Шадова, картине на евангельские сюжеты (размером 190 x 330 см) под названием «Притча о потерянной овце и блудном сыне, или Пастырь добрый» (*Gleichnis vom verlorenen Schafe und verlorenen Sohn, auch Parabel vom guten Hirten*. См. Изображение 4). Бесспорно то, что художник смог осуществить свой грандиозный замысел во многом благодаря участию Жуковского и его деятельности по собранию коллекции живописи для России, хотя замысел зародился в его творческой биографии в начале 1820-х гг., и были сделаны некоторые наброски для его реализации. В Эрмитаже

картина Шадова не сохранилась, хотя была получена Жуковским, что доказывает последнее письмо Шадова от 19 января 1846 г., которое содержит следующие строки: «Об ошибке в подписи на церковно-славянском, которую Вы упоминаете, я очень сожалею, но ее можно легко исправить с помощью сусального золота» [2. Л. 19]. Автор научных комментариев к каталогу работ художника указывает, что картина была закончена в июле 1845 г. и выставлена в Берлине до ее передачи в коллекцию русского князя [4. С. 215]. Лишь в 2005 г. в одной из частных коллекций была обнаружена неточная копия этой работы, что сделало изображение доступным для наших современников.

Содержание обеих притч общеизвестно, стоит отметить разве что созвучие в их названии на немецком языке, где определения «потерянный» и «блудный» выражаются одним причастием «verloren», т.е. в оригинале притчи рифмуются вербально на уровне заглавия и надписей к двум частям картины. На первой из них изображено семейство из древних времен, на переднем плане расположен образ старца, который заботится обо всех и вся, что сближает его с Богом-Отцом, за ним можно видеть молодого мужчину благородной внешности, символизирующего пастыря в русле христианско-религиозной семантики; в ногах у его жены и детей изображена найденная овца, с которой они играют, сообщая всей сцене радостное настроение. Дополняет композицию влюбленная пара на заднем плане, выражающая истину о непобедимой божественной любви. Вторая, правая, часть картины представляет раскаявшегося блудного сына, приведенного ангелом ко Христу, стоящему у врат рая и готового принять грешника. Композицию дополняют сражающиеся в вышине олицетворения зла и добра, предположительно сатаны и архангела Михаила, фон образует вид пылающего Содома. Мотив о блудном сыне и добром пастыре по своему художественному воплощению близок к осмыслению притчи о десяти девах, к которой Шадов также неоднократно возвращался, оба сюжета не претерпели серьезных переосмыслений в плане характера представления, Шадов-назареец остался верен своему оригинальному методу натуралистического идеализма, сочетая строгость формы и четкость фигур с символизмом в цветах и архитектонике, а также подчиняя архитек-

тонику полотен выражению идеи единства, христианской любви, прощения и примирения.

Притча о блудном сыне относится к вечным литературным сюжетам, но наиболее выразительная в творчестве Жуковского-поэта вариация на этот сюжет в религиозно-философском понимании возникает лишь в его последней и неоконченной поэме об Агасфере, строки которой живописуют в слове фрагменты из Священной истории вполне в духе картин Шадова. Так, взошедшего на Голгофу Агасфера автор сравнивает с блудным сыном и изображает целостное полотно внутреннего и внешнего пространства героя его глазами. Техника прочтения этого фрагмента, как и многих других в неоконченной поэме о вечном жиде, строится на зрительном, визуальном восприятии цвета, света, горизонта, и сравнение с блудным сыном образует в финале кульминацию:

И я **себя** увидел у подошвы
Голгофы. Отделясь от **черной** груды
Развалин, **зеленью** благоуханной
Весны одетая, в **сиянье** солнца,
Сходящего на запад, мне она
Торжественно предстала, как **зажженный**
Пред богом жертвенник. И долго-долго
Я на нее **смотрел в оцепененье**.
О, как она в величии спокойном,
Уединенная, там **возвышалась**;
Как было все кругом нее безмолвно;
Как миротворно солнце нисходило
С небес, **на всю окрестность** наводя
Вечерний тихий блеск; как был ужасен
Разрушенный Ерусалим в виду
Благоухающей Голгофы! Долго
Я не дерзал моею оскверненной
Ногой к ее святыне прикоснуться.
Когда ж взошел на высоту ее,
О, как мое затрепетало сердце!
Моим глазам трех рытвин след явился,
Полузаглаженный, на месте, где
Три были некогда водружены
Креста. И перед ним простершись в прах,
Я горькими слезами долго плакал;
Но в этот миг раскаянья терзанье —

И благодарностью, невыразимой
Словами человеческими, было.
Казалось мне, что крест еще стоял
Над головой моей; что я, его
Обняв, к нему всей грудью прижимался,
Как блудный сын, коленопреклоненный,
К ногам отца, готового простить [7. Т. 4. С. 293–294].

Еще теснее, чем с монументальной картиной, заказанной для соборания живописи великого князя Александра Николаевича, приведенный отрывок связан с сюжетом последней из картин Шадова, след которой удалось обнаружить среди бумаг Жуковского. В перечне, отправленном Жуковским Фридриху Вильгельму IV в 1850 г., значится лишь одна работа В. фон Шадова, обозначенная как «Снятие с креста» [12. С. 175]. В данном случае подразумевается, как удалось установить, копия, гравюра или рисунок, созданный по мотивам картины «Пьета, или Оплакивание Христа (Христос на коленях у Девы Марии)» (*Pieta oder Beweinung, auch Christus im Schooße der Maria*, 1836).

К настоящему дню сохранилась только гравюра Августа Гоффмана (August Hoffmann, 1810–1872), сделанная в 1838 г., до путешествия Шадова в Италию. Картина была заказана Шадову союзом художников для главного алтаря католической церкви святого Виктора в Дюльмене в 1834 г. и, прежде чем украсить алтарь, выставлялась во Франкфурте-на-Майне в конце сентября 1836 г. На полотне под готическими сводами окна изображена Дева Мария у подножия креста, держащая убиенного сына на коленях, по обе стороны от нее располагаются две монументальные фигуры ангелов. Критики и искусствоведы сходятся во мнении о том, что среди многих версий живописцев на этот сюжет, работа Шадова отличается особой пластичностью, ясной композицией и архитектурной лаконичностью в изображении чувств персонажей, прежде всего Девы Марии, скорбь которой отражена только в опущенном взгляде и серьезном выражении лица, что связано с желанием художника редуцировать эмоциональную составляющую, достигнуть сосредоточенности на символическом и философском видении сцены. Этой же интенции соответствует и характер лика Марии, в образе которой видны черты не юной, пресвятой девы, но скорее познавшей страдание Богоматери. Монументальная статичность и изысканность идеальных лиц ангелов должна была также вызывать религиозное чувство веры внем-

лющих изображению, глубокое духовное озарение, не связанное с чувственным состраданием. Несмотря на то, что эта картина Шадова не была принята восторженно и столкнулась с критикой современников, в том числе представителей дюссельдорфской школы, художник, как мы увидели, сохранил неизменное и отстоял свою манеру в жанре исторической религиозной живописи на протяжении многих лет: сочетание элементов архитектурной пластики, нарративного элемента в виде строк из Евангелия, символического видения образов и отсылки к гениальным предшественникам итальянской живописи. На «Пьете», как на ряде крупных работ Шадова, был выгравирован стих из Евангелия: «Ибо так возлюбил Бог мир, что отдал Сына Своего Единородного, дабы всякий, верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную» [13]. Учитывая то, что Жуковского и Шадова в конце 1830-х и первой половине 1840-х гг. связали иные актуальные совместные проекты, будет логичным предположить, что рисунок, копию или гравюру с этого изображения художник мог передать ему в дни общения после первого знакомства в 1838 г. во время заграничного путешествия наставника с наследником и последующего активного вхождения в круг общения с назарейцами. То, что речь о ней в переписке не идет, косвенно подтверждает этот тезис.

В то же время общение немецкого художника и русского поэта, определенно, отразилось и в творческом наследии романтика в поздний период, обрело свои рефлексy в сочинениях Жуковского-критика, теоретика искусства, прозаика и мыслителя. Шадов в своих последних письмах и Жуковский в дневниковых записях особое внимание уделяют размышлениям о педагогической деятельности и работам по теории изобразительных искусств, а также своей общественно-политической активности. В личной библиотеке Жуковского находится брошюра с инскриптом автора, содержащая речь Шадова «О влиянии христианства на изобразительное искусство», произнесенная 30 сентября 1842 г. перед генеральным собранием [14. С. 381]. Брошюра объемом в 16 страниц подписана художником, инскрипт гласит: «Seiner Exzellenz dem Herrn Stadtrath von Zukowski ehrfurchstvoll vom Verfasser» [Его превосходительству господину статскому советнику Жуковскому с благоговением от автора]. Издание не содержит помет читателя, однако логика изложения вполне импонирует его видению. Шадов выделяет два направления в искус-

стве: идеализм и натурализм, замечая, что «идеальное направление в искусстве требует, чтобы в душе художника под действием силы воображения возникла поэтическая картина, которую он затем обращает в цвет и форму, второе направление исходит из внешнего взгляда на явление природы и придает ему более или менее поэтический облик, в зависимости от способностей художника» [14. С. 12]. Художник признает, что все сферы человеческой жизни претерпели изменения в связи с влиянием христианства, но в особенности же изобразительное искусство и поэзия:

Поэзия может быть только навеяна ощущением Божественного начала, без которого она обращается к области демонического и служит воспеванию страстей. Изобразительное же искусство, вместо того чтобы целомудренно и чисто передавать природу такой, какой она создана рукой творца, теряет понимание своего предназначения и ниспадает в область фривольного и поверхностного [15. С. 15].

При этом предпочтение автор отдает идеализму, отождествляя его с провозглашением христианских ценностей и с воплощением своих надежд на будущее возрождение высокого искусства. Он пишет:

Повсюду идеализм находится в противостоянии с идеализмом, как в искусстве, так и в литературе. Такой автор, как Вальтер Скотт, приобрел колоссальную публику в отличие от Данте. Простое решение загадки заключается в том, что земные вещи, правдиво изображенные, воспринимать удобнее, чем сверхчувственные. По обеим сторонам стоят люди большого таланта, часто они несправедливы и близоруки в отношении друг друга, но совсем не намеренно, а из естественной принадлежности к одному из противопоставленных направлений. Если бы направлению идеализма удалось (для этого должна еще появиться возможность), придать своим высоким идеям такую же естественную завершенность, как у натуралистического направления, которому уже удалось это сделать, то первое направление определенно одержало бы в итоге победу [15. С. 16].

Шадов считает, что взращиваемое им в академии молодое поколение художников, воспитанных в духе христианства, положит начало новой эре в искусстве. Свою доработанную эстетико-философскую и педагогическую программу он по пунктам изложит спустя три года в новой речи, которую также отправит Жуковскому.

Исследуемые письма художника позволяют утверждать, что обращение адресатов включало более широкий контекст обоюдного зна-

комства с публикациями. Жуковский, к примеру, судя по всему, высказывался в ответных посланиях о своих взглядах на современную непростую политическую ситуацию в Европе, как и в письмах ко многим корреспондентам второй половины 1840-х гг. Очевидно, в ответ на эти утверждения Шадов писал:

Собственно говоря, для меня совершенно не важно публичное выставление моих картин. Напротив; франкфуртская общественность в свете последних событий показала себя в таком ракурсе, который противоречит моим воззрениям (10 октября 1845 г.) [2. Л. 11 об.].

Если только я и избегаю публичности, то лишь поскольку много лет тому назад горький опыт научил меня, что всякая партия, враждебное отношение которой, впрочем, даже оказывает мне некоторую честь, воспользуется любым поводом, чтобы проявить по отношению ко мне свою враждебность. Я люблю свое искусство так сильно, что оно не нуждается в широком общественном признании, и без него я сохраняю свое живое вдохновение. И все же я ценю тот факт, что Вы не избегаете участия в политической и религиозной борьбе, отравляющей разобщением мою Родину. Прекрасное как будто бы должно найти себе воплощение независимо от предмета изображения... Не тут-то было! Искусство хотят вовлечь насильно в бесчестную борьбу партий; я хочу остаться от этого в стороне до тех пор, пока только я смогу (19 января 1846) [2. Л. 13–13 об.].

В качестве своего рода альтернативы Шадов предлагает Жуковскому ознакомиться со своими теоретико-методологическими размышлениями, изложенными в публикациях дюссельдорфского периодического печатного издания союза искусств Северной Рейн-Вестфалии. Центральное место, как удалось установить, занимает вышедшая в 1845 г. речь об основных принципах обучения живописи в возглавляемой им на протяжении нескольких десятилетий Академии под заглавием «Дюссельдорфская школа живописи» [16].

Основные постулаты этого манифеста состоят в подробном изложении нескольких принципов, созвучных художественному мировоззрению Жуковского. Первый и главный из них связан с требованием наличия определенной поэтической идеи в произведении художественного искусства, которая должна лежать в его основе, «в ином же случае оно станет скорее вещью искусственной, чем творением искусства» [16. Вл. 57]. Второе положение Шадова относится к пониманию и представлению художником своего предмета: автор полагает, что поистине удачная концепция изображения своего

предмета, т.е. его эманация, возможна лишь тогда, когда художник несет живое ощущение этого особого предмета в себе, остро чувствует свой предмет, ощущает его. Нельзя не отметить, что эти два утверждения в совокупности соответствуют творческому кредо Жуковского, первого романтика и автора «поэзии чувства и сердечного воображения», как, впрочем, и третье, постулирующее единство «Жизни и Поэзии», необходимое для обретения своего стиля творцом: «Жизнь есть первое условие для создания произведения; насколько она благородна, величественна и проста, настолько произведение может обрести стиль, который в конце концов обуславливает и его масштаб» [16. Вл. 58].

Вторую часть манифеста Шадов посвящает изложению своих итоговых воззрений на деятельность педагога и наставника, его миссию и задачи при обучении изящным искусствам, что также не могло не заинтересовать Жуковского, напряженно размышлявшего, особенно после женитьбы и рождения детей, на эту тему. Согласно мысли Шадова, предназначение учителя состоит в установлении разумных и верных границ для своего подопечного, в оказании помощи при постижении своих границы и склонностей в характере восприятия мира. Художник полагает, что имеется пластическое и живописное восприятие мира, сочетание обоих типов встречается лишь в работах мастеров, и учиться таковому есть главная задача ученика и учителя: пластический талант понимает форму, талант живописать чувствует ее; в пластическом искусстве научить возможно больше, чем в живописном, поскольку форма и масса поддаются неопровержимым логическим законам, правила же для верности чувства сформулировать на словах куда сложнее. Вопрос о чувстве вдохновения художника, т.е. «данной свыше мистической интуиции» может быть разрешен также только благодаря участию наставника. Этот постулат вполне соответствует романтической эстетике Жуковского, автора тезиса «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли!», как и следующее за ним утверждение Шадова о том, что настоящее произведение искусства может быть создано только в результате гармоничного взаимодействия сил души, поскольку этого требует «познание божественных вещей (а искусство имеет божественное происхождение)» [16. Вл. 60].

Подводя итоги своей многолетней работе на посту директора, Шадов подчеркивает, что «какими бы ни были разнообразными методы обучения в дюссельдорфской школе, существует непреложный единый для всех принцип сочетать строгость в изучении форм и цветов окружающего нас мира, считая их грамматикой для того языка, на котором художник творит поэзию» [16. Вл. 62].

Так же как Жуковскому-поэту была близка живопись, не только в теории и асбтракции, но и на практике, о чем свидетельствуют его многочисленные альбомы собственных рисунков, Шадову-художнику было близко литературное творчество. Его самое крупное и итоговое произведение [17] вышло в виде книги в 1854 г. (Жуковскому его уже не суждено было прочесть) и было составлено из биографических эссе о художниках-современниках автора, преимущественно о назарейцах и членах его семьи: разговор трех вымышленных героев об искусстве, его прошлом и настоящем, перемежается стихотворными вставками и четырехактной пьесой, а также многочисленными рисунками В. фон Шадова в виде серии изображений ангелов и портретов упоминаемых персон. В самом заглавии книги он сравнивает своего автобиографического героя, одного из повествователей, с Джорджо Вазари (1511–1574), который заложил основы искусствоведения своими «Жизнеописаниями наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550). Ориентируясь на стиль и жанровую форму этих мемуаров, Шадов снабжает их подзаголовком «новелла, из воспоминаний о жизни художников», вновь подчеркивая приоритет поэтической идеи и целостности художественного творения перед верностью идее любого иного толка и представляя перед читателем, прежде всего, как истинный представитель немецкого романтизма периода его расцвета.

Таким образом, обнаруженные письма В. фон Шадова к В.А. Жуковскому открывают приверженность обоих высокой романтической идее синтеза искусств, основанного на поэтике сердечного чувства, художественного воображения, деятельного учительства и религиозно-мистического переживания. Изобразительное искусство, наука и история, вопросы веры и политики середины XIX в. выступили фоном для сосредоточения адресатов на переосмыслении субстанции-

альных религиозно-философских вопросов на материале вечных библейских сюжетов о положении Христа во гроб, снятии с креста, о разумных и неразумных девах и, наконец, двух притч о потерянной овце и блудном сыне, ставших вершинным воплощением диалога поэта и художника в изобразительном искусстве.

Изображение 1

BIBLIOTHECA HERTZIANA
MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE

(CC BY-NC 4.0) foto.biblherz.it/bhpd/3552

W. von Schadow. Grablegung Christi (um 1830)

В. фон Шадов. Положение Христа во гроб (ок. 1830).

Сант-Андреа-делле-Фратте – базилика в Риме, посвященная Св. Андрею



W. von Schadow. Pietas und Vanitas: Parabel der klugen und törichten Jungfrauen.
В. фон Шадов. Пиетас и Ванитас: Притча о мудрых и неразумных девах.
Штеделевский институт искусств, Франкфурт-на-Майне

Изображение 3



W. von Schadow. Die Parabel von den törichten und klugen Jungfrauen (1838–1842)
В. фон Шадов. Притча о неразумных и мудрых девах

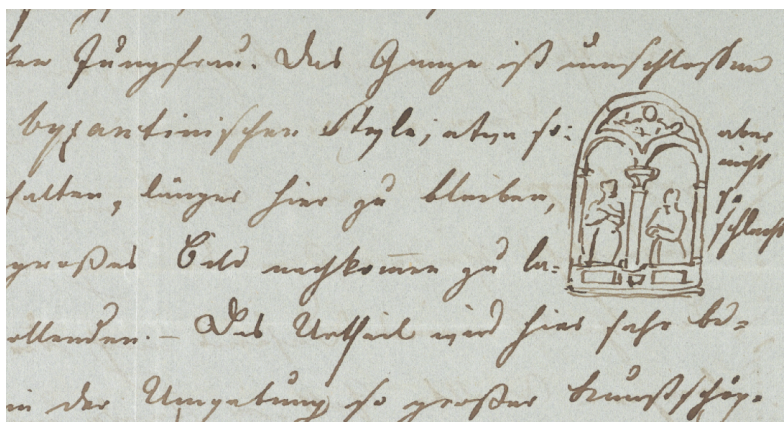
Изображение 4



W. von Schadow. Gleichnis vom verlorenen Schafe und verlorenen Sohn,
auch Parabel vom guten Hirten, 1845)
В. фон Шадов. Притча о потерянной овце и блудном сыне
(Пастырь добрый, 1845 г.)



W. von Schadow. Trauerszene am Kreuz nach der Kreuzabnahme Jesu (1836–1837).
В. фон Шадов. Скорбная сцена у креста после снятия Иисуса с креста. Гравюра



Фрагмент рукописного текста из письма В. фон Шадова к В.А. Жуковскому от 2 апреля 1840 г. с эскизом композиции картины «Пьетас и Ванитас:

Пригитка о мудрых и неразумных девах» (Pietas und Vanitas:

Parabel der klugen und törichten Jungfrauen, 1841)

Литература

1. Никонова Н.Е. В.А. Жуковский и немецкие художники: от К.Д. Фридриха к назарейцам. Статья вторая // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 372. С. 112–119.
2. РО ИРЛИ. № 28322. Л. 1–18.
3. Grewe C. Bildtheologie und malende Dichtung im Werk Wilhelm Schadows Schulpforta – Naumburg – Düsseldorf // Naumburg und die Düsseldorfer Malerschule (1819–1918): Brudermord im Schwurgericht. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2015. S. 109–143.
4. Baumgärtel B., Grewe C., Paffrath H. Wilhelm Schadow (1788–1862). Werkverzeichnis der Gemälde mit einer Auswahl der dazugehörigen Zeichnungen und Druckgraphiken. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017. 384 s.
5. Zacher I. Krankheit, Tod und Nachruhm des Akademiedirektors Wilhelm von Schadow // Düsseldorf Jahrbuch. 2012. Vol. 82. S. 219–236.
6. Tucholski B.C. Friedrich Wilhelm von Schadow 1789–1862. Künstlerische Konzeption und poetische Malerei. Dissertation. Bonn, 1984.
7. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Языки славянской культуры, 2004. Т. 14. 768 с.
8. Kunst-Blatt. Jg. 20. № 41. 21.05.1839. S. 164.

9. Neumeyer A. Beiträge zur Kunst der Nazarener in Rom // Repertorium fuer Kunstwissenschaft / Hrsg. Von Wilhelm Waetzoldt. Berlin, Leipzig: De Gruyter, 1929. Bd. 50. S. 64–86.

10. От Матфея святое благовествование, глава 25. Русский синодальный перевод. URL: <https://bibleonline.ru/bible/rst-jbl/mat-25.1-13>.

11. От Луки святое благовествование, глава 15. Русский синодальный перевод. URL: <https://bibleonline.ru/bible/rst66/luk-15/>.

12. Русский библиофил. 1912. № 7/8.

13. От Иоанна святое благовествование, глава 3. Русский синодальный перевод. URL: <https://bibleonline.ru/bible/rst-jbl/jhn-3.16/>.

14. Библиотека В.А. Жуковского (Описание) / сост. В.В. Лобанов. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1981. 418 с.

15. Schadow W. Über den Einfluss des Christenthums auf die bildende Künst. Düsseldorf: J. Buddeus, 1842. 16 s.

16. Schadow W. Die Düsseldorfer Malerschule // Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen zu Düsseldorf. Jg. 1. № 6. October 1845. Bl. 57–62.

17. Schadow W. Der moderne Vasari: Erinnerungen aus dem Künstlerleben. Novelle. Berlin: Wilhelm Hertz, 1854. 244 s.

Vasily Zhukovsky and Friedrich Wilhelm von Schadow: Based on Materials From the Painter's Unpublished Letters

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 14, pp. 37–61. DOI: 10.17223/24099554/14/2

Natalia Ye. Nikonova, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: nikonat2002@yandex.ru

Keywords: Russian epistolary, Vasily Zhukovsky, Friedrich Wilhelm von Schadow, religious painting, Romanticism.

The research was conducted at Tomsk State University and supported by the Russian Science Foundation, Grant No.19-18-00083 “Russian Epistolary Culture of the First Half of the 19th Century: Textology, Commentary, Publication”.

The article presents, for the first time, an attempt to reconstruct the context and the object of creative contacts of Vasily Zhukovsky and Friedrich Wilhelm von Schadow (1788–1862), a theorist of painting and head of the Academy of Arts in Dusseldorf. The sources for the reconstruction were the previously unpublished eight letters by the German artist written in the period from 1838 to 1846 and now stored in the Manuscript Department of the Institute of Russian Literature and materials from the creative heritage of the Russian poet and artist. The article establishes new facts about the institutional role of Zhukovsky in the Russian-German cultural ties in the 19th century. Von Schadow gave some of his paintings in the original, in copies or prints for Zhukovsky's personal collection and for the imperial collection of the future Hermitage.

The list of these paintings is, for the first time, compiled in the article. The textual material is illustrated with images from von Schadow's works discussed in the epistolary dialogue. Von Schadow's published manifestos on the theory and criticism of Christian religious painting, which Zhukovsky read and which influenced his artistic worldview in the 1840s, are attributed. The article presents, for the first time, the most significant fragments from von Schadow's letters of 1838–1845 translated into Russian. The fragments fill in the gaps in the objective representation of the scale of Zhukovsky's activities at court on compiling a collection of Russian paintings both in the institutional and ideological artistic aspects. At the same time, the communication between the German artist and the Russian poet found reflection in Zhukovsky's creative heritage of the late period: in his criticism, works on art theory, prose, and reflections. Von Schadow, in his last letters, and Zhukovsky, in his diary entries, pay special attention to reflections on pedagogical activities and works on the theory of fine arts, as well as on their social and political activities. The parable of the prodigal son was the final touch in the creative dialogue of the poet and the artist. Zhukovsky reflected this parable in his unfinished poem about the Wandering Jew. The lines of the poem paint in words fragments from the Sacred History quite in the spirit of von Schadow's paintings: Zhukovsky compares the Wandering Jew who ascended Calvary with the prodigal son and depicts the holistic canvas of the inner and outer space of the character through his eyes. The conclusion is made that the discovered letters from von Schadow to Zhukovsky reveal the adherence of the both to the lofty romantic idea of a synthesis of arts based on the poetics of heartfelt feelings, artistic imagination, active teaching, and religious and mystical experience. Fine arts, science and history, issues of faith and politics of the mid-19th century were a background for the concentration of the correspondents on the rethinking of substantial religious and philosophical issues on the material of eternal biblical plots on the entombment of Christ, taking Christ down from the cross, on reasonable and unreasonable maidens, and, finally, on two parables about the lost sheep and the prodigal son, which became the ultimate embodiment of the dialogue of a poet and an artist in fine arts.

References

1. Nikonova, N.E. (2013) V.A. Zhukovsky and German Painters: From C.D. Friedrich to the Nazarenes. Article 2. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 372. pp. 112–119. (In Russian).
2. Manuscript Department of the Institute of Russian Literature (RO IRLI). No. 28322. Pages 1–18.
3. Grewe, C. (2015) Bildtheologie und malende Dichtung im Werk Wilhelm Schadows Schulpforta – Naumburg – Düsseldorf. Im: Siebert, G. (Hrsg.) *Naumburg und die Düsseldorfer Malerschule (1819–1918): Brudermord im Schwurgericht*. Petersberg: Michael Imhof Verlag. S. 109–143.
4. Baumgärtel, B., Grewe, C. & Paffrath, H. (2017) *Wilhelm Schadow (1788–1862). Werkverzeichnis der Gemälde mit einer Auswahl der dazugehörigen Zeichnungen und Druckgraphiken*. Petersberg: Michael Imhof Verlag.

5. Zacher, I. (2012) Krankheit, Tod und Nachruhm des Akademiendirektors Wilhelm von Schadow. Im: *Düsseldorfer Jahrbuch*. 82. S. 219–236.
6. Tucholski, B.C. (1984) *Friedrich Wilhelm von Schadow 1789–1862. Künstlerische Konzeption und poetische Malerei*. Dissertation. Bonn.
7. Zhukovskiy, V.A. (2004) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 tomakh* [Complete Works and Letters: In 20 Volumes]. Vol. 14. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
8. *Kunst-Blatt*. (1839) 20 (41). 21.05.1839. S. 164.
9. Neumeyer, A. (1929) Beiträge zur Kunst der Nazarener in Rom. Im: Waetzoldt, W. (Hrsg.) *Repertorium fuer Kunstwissenschaft*. Berlin, Bd. 50. Leipzig: De Gruyter. S. 64–86.
10. Bibliya Onlayn. (n.d.) *Ot Matfeya svyatoe blagovestvovanie glava 25* [Matthew 25]. Russian Synodal Translation. [Online] Available from: <https://bibleonline.ru/bible/rst-jbl/mat-25.1-13>.
11. Bibliya Onlayn. (n.d.) *Ot Luki svyatoe blagovestvovanie, glava 15* [Luke 15]. Russian Synodal Translation. [Online] Available from: <https://bibleonline.ru/bible/rst66/luk-15/>.
12. *Russkiy bibliofil*. (1912) 7/8.
13. Bibliya Onlayn. (n.d.) *Ot Ioanna svyatoe blagovestvovanie, glava 3* [John:3]. Russian Synodal Translation. [Online] Available from: <https://bibleonline.ru/bible/rst-jbl/jhn-3.16/>.
14. Lobanov, V.V. (1981) *Biblioteka V.A. Zhukovskogo (Opisanie)* [Library of V.A. Zhukovsky (A Description)]. Tomsk: Tomsk State University.
15. Schadow, W. (1842) *Über den Einfluss des Christenthums auf die bildende Kunst*. Düsseldorf: J. Buddeus.
16. Schadow, W. (1845) Die Düsseldorfer Malerschule. *Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen zu Düsseldorf*. 1 (6). October. Bl. 57–62.
17. Schadow, W. (1854) *Der moderne Vasari: Erinnerungen aus dem Künstlerleben*. Novelle. Berlin: Wilhelm Hertz.