

## Гоголь и «девушка из Альбано»

Роскошная красавица Аннунциата из Альбано озаряет своим сиянием гоголевский «Рим». Считается, что у нее был реальный прототип, и что за ней скрывается знаменитая натурщица Виттория Кальдони.

Крестьянка из римского пригорода Альбано Лациале Виттория Кальдони (1805 — после 1872) в начале 1820-х годов прославилась во всей Европе своей классической красотой. «Открыл» ее в 1820 г. ганноверский дипломат Август Кестнер, общий знакомый Гоголя и Жуковского, увидевший ее во время прогулки по улочкам городка Альбано. Хотя Виттория не была профессиональной натурщицей, она начала позировать в Риме самым знаменитым художникам и скульпторам своего времени: Б. Торвальдсену, О. Верне, П. Генерани, Э. Вольфу, А. Риделю и особенно назарейцам, ценившим не только девственную чистоту ее черт, но и ее искренность и простоту в обращении. Из назарейцев ее писали Ф. Овербек, Ф.Л. Катель, Р. Шадов, Т. Ребениц, братья Рипенгаузены, но больше всех – Ю. Шнорр фон Карольсфельд, оставивший множество рисунков и картин с изображением Виттории. Она была настолько известна, что слава ее долетела до самого Гете. Ее портреты собирал Людвиг I Баварский. Сын Гете, Август, внезапно скончавшийся через несколько дней после приезда в Рим (1830), успел своими глазами увидеть знаменитую красавицу<sup>1</sup>.

В тридцатые годы Виттория познакомилась и подружилась со многими представителями римской «русской» колонии. Она стала музой-вдохновительницей Александра Иванова, написавшего в 1834 г. два ее портрета, которые хранятся в Третьяковской галерее и в Русском Музее. До конца жизни художник поддерживал с ней дружеские отношения. В 1839 г. она вышла замуж за украинского художника Григория Игнатьевича Лапченко (1801–1876), который в том же году увез ее в Россию, где она и осталась жить. Лапченко был крепостным графа М.С. Воронцова, отпра-

вившего его в 1830 г. в Рим совершенствовать свой талант и оттачивать мастерство. Здесь он влюбился в Витторию и изобразил ее в своем шедевре «Сусанна, застигнутая старцами» (1831, РГМ). До отъезда в Россию Лапченко был самым близким римским другом Иванова.

В письмах Гоголя не встречаются имена Виттории и ее мужа, однако они упоминаются в двух письмах Иванова к Гоголю от 1846 и 1847 гг.<sup>2</sup>. Вероятно, Гоголь и Лапченко были знакомы лично, так как в Риме оба вращались в одной и той же среде русских художников. Кроме того, и тот и другой были украинцы, так что у них был еще один повод сойтись поближе. Среди общих знакомых Гоголя и Лапченко были, кроме Иванова и русских художников, Шевырев, княгиня З.А. Волконская и «первооткрыватель» Виттории Кестнер.

Слава Виттории была столь велика, что можно без преувеличения говорить о настоящем «культе». В тридцатые годы в скромный дом Кальдони в Альбано продолжали стекаться ее поклонники. Среди «паломников» были и русские: тот же Иванов, приезжая в Альбано, останавливался у Кальдони; в 1833 г. здесь побывал А.И. Тургенев; в 1844 г. здесь гостил художник И.С. Шаповаленко. Гоголь тоже любил этот городок, и часто ездил туда в компании Иванова и Иордана. Возможно, вместе с ними писатель бывал и в доме Кальдони.

В своей книге об Иванове, М. Алпатов писал: «Впоследствии Витторией вдохновлялся Гоголь, рисуя образ Аннунциаты, которая своей ослепительной, как молния, красотой покорила сердце молодого римского дворянина»<sup>3</sup>. Современники писателя были уверены, что ее образ был навеян Гоголю конкретной женщиной. Отголоски этой уверенности слышны в «Истории русской литературы» (Storia della letteratura russa, 1862), написанной по-итальянски С. Шевыревым и Дж. Рубини. В ней сказано: «Среди его (Гоголя. — *Р.Дж.*) прозаических отрывков особенно хорош один, озаглавленный «Рим». Главная героиня этой картины, для которой Рим – всего

лишь фон, прекрасная жительница Альбано, Аннунциата, написанная с натуры»<sup>4</sup>.

Шевырев хорошо знал Витторию и первым из русских написал о ней. Всего через двадцать дней после приезда в Рим, 5 июля 1829 г., он заехал в Альбано, уже зная о Виттории<sup>5</sup>. Шевырев подробно рассказывает о ней в дневниковой записи от 16 июня 1830 г. и позже в статье «Римские праздники» («Телескоп», 1831): «Но скоро после встретил славную Витторию и узнал ее по портрету Верне, который имеет сходство, но ниже оригинала. Французская кисть уступает природе итальянской. Виттория чудно нарисована, но колорит ее выщвел. Какою дугою обведены брови! – Радуга не так правильна. Римский нос без холма, которым на портрете подарил ее художник, грациозно очерченный; глаза серые, но огненные, с длинными ресницами; рост маленький; костюм сельский. Она гуляла с своею сестрою. Артисты вились около идеала красоты: она так скромно, так мило с ними говорила, без кокетства, как бы зная инстинктом, что они любят в ней не продажную красоту, не минутное наслаждение, а идеальное; что они любят ее, как артисты. <...> Мы ее долго следили, ходили за нею (признаюсь в грехе) в церковь, где видели ее на коленях, мило улыбающуюся...»<sup>6</sup>.

Виттория была настолько известна среди русских, проживавших в то время в Риме, что ее рисовали, по свидетельству А. Тургенева, все русские художники!<sup>7</sup> Так что, если Гоголь и не был знаком с ней лично, не слышать о ней он просто не мог.

Предположение, что прототипом Аннунциаты послужила Виттория Кальдони, звучит очень убедительно, но все же не стоит безоглядно принимать его на веру. Некоторые исторические и биографические детали не совпадают (например, рост<sup>8</sup>), но самое главное, сам текст «Рима» не позволяет нам механически отождествлять Витторию с Аннунциатой.

Перечитаем первые строки: «Попробуй взглянуть на молнию, когда, раскроивши черные как уголь тучи, нестерпимо затрепещет она целым по-

топом блеска. Таковы очи у альбанки Аннунциаты. Все напоминает в ней античные времена, когда оживлялся мрамор и блистали скульптурные резцы. Густая смола волос тяжеловесною косою вознеслась в два кольца над головой и четырьмя длинными кудрями рассыпалась по шее. Как ни поворотит она сияющий снег своего лица — образ ее весь отпечатлелся в сердце. Станет ли профилем — благородством дивным дышит ее профиль, и мечется красота линий, каких не создавала кисть. Обратится ли затылком с подобранными кверху чудными волосами, показав сверкающую позади шею и красоту невиданных землею плеч, — и там она чудо. Но чудеснее всего, когда глянет она прямо очами в очи, водрузивши хлад и замиранье в сердце. Полный голос ее звенит, как медь. Никакой гибкой пантере не сравниться с ней в быстроте, силе и гордости движений. Все в ней венец создания, от плеч и до последнего пальчика на ее ноге. Куда ни пойдет она — уже несет с собой картину» (III, 217; курсив мой. — Р. Дж.).

Еще одно описание внешности Аннунциаты встречается буквально через несколько страниц. Посреди карнавальской толпы на Корсо «поднявши шляпу, он (князь. — Р. Дж.) поднял вместе и глаза и остолбенел: перед ним стояла неслыханная красавица. Она была в сияющем альбанском наряде, в ряду двух других тоже прекрасных женщин, которые были перед ней, как ночь перед днем. Это было чудо в высшей степени. Все должно было померкнуть перед этим блеском. Глядя на нее, становилось ясно, почему итальянские поэты и сравнивают красавиц с солнцем. Это именно было солнце, полная красота. Все, что рассыпалось и блистает поодиночке в красавицах мира, все это собралось сюда вместе. Взглянувши на грудь и бюст ее, уже становилось очевидно, чего недостает в груди и бюстах прочих красавиц. Перед ее густыми блистающими волосами показались бы жидкими и мутными все другие волосы. Ее руки были для того, чтобы всякого обратить в художника, — как художник, глядел бы он на них вечно, не смея дохнуть. Перед ее ногами показались бы щепками ноги англичанок, немок, француженок и женщин всех других наций; одни только древние

ваятели удержали бы высокую идею красоты их в своих статуях. Это была красота полная, созданная для того, чтобы всех равно ослепить! Тут не нужно было иметь какой-нибудь особенный вкус; тут все вкусы должны были сойтись, все должны были повергнуться ниц и верующий и неверующий упали бы пред ней как пред внезапным появлением божества» (III, 248; курсив мой. — Р. Дж.).

Гипербола и параллелизм, которые использует Гоголь, подчеркивают, что Аннунциата не просто красавица, а образ «красоты полной» и совершенной. Исследователи не раз отмечали, что у Аннунциаты отсутствует плотское, телесное измерение. Еще Шенрок подчеркивал, что типологически она близка Алкиное, которую Гоголь описал в статье «Женщина» 1831 г. (VIII, 146–147): «Как в Алкиное, так и в Аннунциате чувствуется скорее изображение женщины, какую она является на картине или в статуе, нежели живого существа с плотью и кровью»<sup>9</sup>.

Другие героини Гоголя, другие его красавицы, также описаны с помощью эпитетов и риторических фигур, полностью исключая возможность воспринимать их как реальные или правдоподобные персонажи. Как писал Синявский, Аннунциата сделана не из плоти, а из «мечтательного мрамора»<sup>10</sup>.

В образе Аннунциаты, на наш взгляд, сливаются воедино любимый образ Гоголя – горячая, черноволосая южная красавица с идеальными чертами лица, и образ «девушки из Альбано» — миф, родившийся благодаря реальной женщине Виттории Кальдони. Этот второй миф часто возникает в переписке Гоголя. В апреле 1838 г. он писал сестрам: «В это время города и деревни около Рима чудо как хороши! А если бы вы увидели, как здесь одеваются крестьянки, обитательницы больших деревень и городов! – Чудо, чудо! Иные из них есть совершенные красавицы. Но я вам расскажу в следующем письме» (XI, 139). В феврале 1839 г. Гоголь писал Жуковскому: «Было, помните, мы гонялись за натурою, то есть, движущеюся, а теперь она сама лезет в глаза: то осел, то албанка, то аббат, то, наконец, тако-

го странного рода существа, которых определить трудно» (XI, 202). Оба писателя рисовали с натуры: в альбоме, который Жуковский брал с собой на прогулки по Риму в компании Гоголя, есть карандашные наброски с изображением женщин в альбанском костюме<sup>11</sup>.

В эпоху романтизма «миф» о прекрасной итальянской простолюдинке, самым знаменитым воплощением которой была Виттория, положил начало настоящей художественной моде, целой галерее женских образов. Писать «Портрет молодой женщины из Лацио» стало модно. Трудно пересчитать в европейской живописи того времени все живописные женские образы, отражающие идеал «естественного человека» Руссо. Эта мода сохранялась и во второй половине XIX века, запоздалой данью ей станет знаменитая картина Пабло Пикассо «Итальянка» (1919).

Русские художники тоже увлекались этим сюжетом. Между 1825 и 1835 гг. К.П. Брюллов рисовал с натуры итальянских красавиц, в 40-е годы А.А. Иванов создал «Девочку-альбанку в дверях», И.С. Шаповаленко оставил нам «Римскую зиму» и «Итальянку» (1851), а Т.А. Нефф написал с натуры «решительную» «Итальянку» (1844). В 1842 г. Ф. Чижов в серии статей о русских художниках в Риме упомянул несколько картин на этот сюжет: «Итальянка, пришедшая к фонтану за водою» Н.В. Тыранова, «Итальянка стоит в часовне» П.Н. Орлова, «Женщины острова Прочида» М.И. Скотти<sup>12</sup>.

Еще до того, как Гоголь познакомился с Витторией Кальдони (не важно – лично или нет), в его воображении уже созрел образ горячей южной женщины, который сразу же превратился для него в аллегория и символ Рима. В июне 1837 г., всего через три месяца после приезда в Рим, он пишет Н.Я. Прокоповичу: «Тут только узнаешь, что такое искусство. (А природа? Она — итальянская красавица, больше я ни с чем не могу ее сравнить, итальянская пейзажная, смуглая, сверкающая, с черными, большими-большими глазами, в платье алого, нестерпимо для глаз цвета, в белом, как снег, покрывале)» (XI, 100).

Еще до приезда в Италию Гоголь приписывал итальянской женской красоте черты, которыми в последствии он наделит Аннунциату. В статье «Последний день Помпеи», восхищаясь женскими фигурами, изображенными на огромном холсте Брюллова, он писал: «Его (Брюллова. — *Р. Дж.*) человек исполнен прекрасно-гордых движений; женщина его блещет, но она не женщина Рафаэля, с тонкими, незаметными, ангельскими чертами, она женщина страстная, сверкающая, южная, итальянка во всей красе полудня, мощная, крепкая, пылающая всюю роскошью страсти, всем могуществом красоты, — прекрасная, как женщина» (VIII, 111).

В многозначном персонаже Аннунциаты явно прослеживается связь с «Последним днем Помпеи» Брюллова. Современники сразу отметили «брюлловскую» манеру Гоголя<sup>13</sup>, но они не видели изображений Виттории Кальдони и не могли знать, сколь многое позаимствовал у нее Гоголь при создании своего персонажа.

На первых двух страницах «Рима», где описана Аннунциата, дважды повторяются слова «живописно» и «художник», по одному разу «скульптурные», «картина», «кисть», «модель», «мастерская». Частотность лексики, связанной со сферой изобразительного искусства, и присутствие в тексте «темы искусства», убедительно доказывает намерение Гоголя подойти к повествованию с позиции «писателя-художника» (каким он и ощущал себя в то время), уделить большое внимание приемам и решениям, характерным для изобразительного искусства. В первом описании героини, которым открывается «Рим», Аннунциата стоит, как на картине, на фоне обрамленной деревьями дороги, ведущей из Альбано в Кастель-Гандольфо, известной как «галерея»: «Куда ни пойдет она — уже несет с собой картину <...>. В праздничный ли день, когда темная древесная галерея, ведущая из Альбано в Кастель-Гандольфо, вся полна празднично-убранного народа <...> и тогда, и в оный праздничный день при ней далеко лучше, чем без нее. *Глубина галереи выдает ее из сумрачной темноты своей всю свер-*

*кающую, всю в блеске. Пурпурное сукно альбанского ее наряда вспыхивает, как ищерь, тронутое солнцем»* (III, 218; курсив мой. – Р. Дж.).

В 1820-х годах назареец Франц Людвиг Катель изобразил Витторию на известной картине «Портрет Виттории Кальдони». Красавица в народном альбанском костюме стоит на первом плане, за ней – «галерея» каменных дубов, которой был знаменит Альбано. В Риме Жуковский бывал в мастерской Кателя и восхищался его картинами. Кроме того, Катель появлялся в салоне Волконской и поддерживал дружеские отношения с русскими художниками<sup>14</sup>. Гоголь наверняка видел портрет Виттории, написанный Кателем, кроме того, удивительное соответствие между тем, как Катель и Гоголь «помещают в кадр» прекрасную альбанку, позволяет рассматривать «Портрет Виттории Кальдони» Кателя как иконографический источник образа Аннунциаты.

От романа «Аннунциата», первоначального варианта (1838–39) «Рима», сохранилась лишь первая страница. Вот как описана там героиня: «О нет, такой женщины не сыскать в Европе, об них только живут предания да бледные бесчувственные портреты их иногда являются в правильных созданиях художников. У, как смело, как ловко обхватило платье ее могучие прекрасные плечи, но лучше если бы оно не обхватило ее вовсе <...>. Вот, повернулась картинная голова, коса кольцом, сверкнул затылок и тонкая снежная шея. Еще движение и уже видна благородная прямая линия носа, тонкой конец брови и три длинные иглы ресниц. А что же далее <...> но нет, не гляди, не подноси своих молний» (III, 476).

Подобно кинорежиссеру Гоголь поворачивает камеру, как в замедленной съемке, пока красавица не предстанет перед нами в лучшем ракурсе – так, чтобы был виден ее профиль. Тот же профиль изображен на портрете Виттории, написанном Кестнером.

Дипломат Август Кестнер увлекался коллекционированием и литературой, покровительствовал назарейцам, а также был художником-любителем. Восемь лет он пытался написать портрет Виттории, способный



передать ее красоту. Лишь в 1828 г. он закончил элегантный контурный профиль, заслуживший похвалу Гете. С него Кестнер сделал литографию. К сожалению, оригинальный рисунок в 1843 г. сгорел. Кестнер стал меценатом и «рекламным агентом» Виттории: он увидел в ней воплощение идеальной красоты: «красоты настолько совершенной, какую не видали с зари человечества», — как писал он в посвященной ей главе «Римских этюдов», опубликованных в 1850 г.<sup>15</sup>

Поразительно, но Аннунциата из первого варианта «Рима» кажется точным литературным переложением портрета, написанного Кестнером с Виттории. В ней есть все детали его рисунка: от заплетенных в косу волос до совершенной линии шеи и плеч, от прямой линии носа до изящных бровей, есть даже три длинные ресницы, как на рисунке Кестнера. Вместе с Жуковским Гоголь бывал у немецкого дипломата в его доме на виа Григориана. Там он мог увидеть литографию с портретом Виттории. Иванов также общался с Кестнером<sup>16</sup>, поэтому Гоголь мог знать об этом портрете и от него или узнать о нем от Жуковского.

Когда вышла книга о Виттории Кальдони (Рим, 1995) с репродукцией кестнеровского портрета, сотрудники Пушкинского дома узнали в Виттории женщину, изображенную на портрете в альбоме Жуковского (17,6x20,5 см)<sup>17</sup>. До этого не было известно, ни кто на нем изображен, ни имя автора. Портрет этот — уже знакомый нам рисунок Кестнера. Чтобы понять, рисунок это или литография, пришлось обратиться за помощью к специалистам из Эрмитажа. Трое экспертов однозначно заявили, что это рисунок. Значит, один из вариантов утерянного оригинала сохранился в Петербурге, вопреки всем историческим катаклизмам и капризам судьбы.

Самое удивительное, что, описывая красоту Аннунциаты, гоголевский рассказчик почти дословно повторяет слова, сказанные Кестнером о Виттории в «Римских этюдах». Еще до выхода своей книги, Кестнер часто беседовал на эту тему с любителями искусства. Главная мысль Кестнера заключается в том, что совершенная красота дана для всеобщего созерцания,

а не для одного единственного счастливого смертного. При этом искусство бессильно воспроизвести совершенную красоту, в данном случае, красоту «девушки из Альбано». В «Римских этюдах» Кестнер писал: «Слово “влюбиться” никак не могло быть связано с ней (Витторией. — *Р. Дж.*). У кого могло хватить смелости потребовать для себя исключительной связи одного человека с другим, заключающейся в слове “влюбиться”? Кто мог почувствовать, что имеет привилегию обладать тем, чем можно только восхищаться?»<sup>18</sup>.

В «Риме» князь размышляет о красоте Аннунциаты: «Ведь это так должно быть, это в законе природы; она не имеет права скрыть и унести красоту свою. Полная красота дана для того в мир, чтобы всякий ее увидел, чтобы идею о ней сохранял навечно в своем сердце. Если бы она была просто прекрасна, а не такое верховное совершенство, она бы имела право принадлежать одному, ее бы мог он унести в пустыню, скрыть от мира. Но красота полная должна быть видима всем» (III, 250).

Убежденность в том, что искусство не в силах воспроизвести красоту Виттории, превратившуюся в самый настоящий топос, первым высказал мыслитель и искусствовед К. Ф. фон Румор (1785-1842) в своих «Итальянских исследованиях» (1827): «прекрасная Виттория из Альбано <...> гармонией пропорций и чистотой форм настолько превосходила все римские произведения искусства, что оставалась недостижимой для всех художников, пытавшихся изобразить ее»<sup>19</sup>. Эта мысль повторится во многих текстах и во многих дискуссиях того времени, в том числе в статье Шевырева и в книге Кестнера, который писал: «Я видел, какое отчаяние охватывало художников, когда они сидели вокруг нее и были не в силах выразить вдохновение, порожденное ее красотой! Некоторые из них хлопали себя по лбу руками, рвали волосы и кричали: – Ах! <...> Все в мире, что я видел, я мог нарисовать, только ее – нет <...>. Я насчитал сорок четыре ее портрета, но возможно есть много других, неизвестных мне. Должен сказать, однако, что искусство не в силах создать ее портрет, который передал бы

удовлетворительно ее образ, и я говорю это с согласия тех сорока четырех художников, попробовавших свои силы в работе над ее портретом»<sup>20</sup>.

В 1850-е годы «девушка из Альбано» могла бы прочитать о себе в диссертации Н.Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», защищенной в Санкт-Петербурге в 1855 г. и изданной в том же году отдельной книгой, весьма нелестные слова. Чернышевский опровергал утверждение фон Румора, согласно которому Виттория воплощала в себе идеал совершенной красоты<sup>21</sup>. С фанатичной неистовостью Чернышевский набросился на идеалистическую концепцию в искусстве. Он атаковал Румора, отрицая существование в природе идеальной красоты<sup>22</sup>.

Из окончательной редакции «Рима» исчезли некоторые детали, присутствующие на портрете Кестнера, но главное – остался очаровательный профиль красавицы: «Станет ли *профилем* – благородством дивным дышит профиль, и *мечется красота линий, каких не создавала кисть*. Обратится ли *затылком с подобранными кверху чудесными волосами*, показав сверкающую позади шею и красоту не виданных землею плеч, – и там она чудо!» (III, 217, курсив – Р. Дж.) и мысль о том, что задача передать красоту Аннунциаты не по силам ни одному художнику.

В образе Аннунциаты, на наш взгляд, сливаются разные элементы – литературные реминисценции и цитаты из Брюллова, восприятие римского народа – самостоятельных, ярких, независимых и благородных личностей, гоголевский идеал «пылающей» южной женщины, «миф» «девушки из Альбано» и, наконец, образ Виттории. Не важно, были лично знакомы писатель и Виттория или нет. Одна из главных составляющих персонажа Аннунциаты – вовсе не живая женщина Виттория Кальдони, а ее живописное воплощение, ее «икона». Прав Шенрок, говоривший, что в Аннунциате «чувствуется скорее изображение женщины, какую она является на картине или в статуе». В персонаже Аннунциаты нашел свое отражение не

столько образ конкретной женщины Виттории Кальдони, сколько эстетический миф о «девушке из Альбано».

Романтический топос «девушки из Альбано» надолго останется в русской культуре и сольется с гоголевским образом Аннунциаты. В русском искусстве и литературе оставили след и другие «девушки из Альбано»; например, в стихотворении «Ах, чудное небо, ей-Богу, над этим классическим Римом!» (1844) Аполлона Майкова: «...К фонтану альбанка (ах, что за глаза из-под тени / Покрова сияют у ней! что за стан в этом алом корсете!) / Подставив кувшин, ожидает, как скоро водою / Наполнится он, а другая подруга стоит неподвижно, / Рукой охватив осторожно кувшин на облитой / Вечерним лучом голове....!»<sup>23</sup>.

Карл Брюллов также вернется к этому сюжету и напишет «Девочку в лесу (Альбанку)» (1850-52); в 1863 г. П.П. Чистяков создает «Портрет десятилетней девочки-римлянки (Джованны)» — темноволосой девушки в народном костюме. В 1856 г. Иван Тургенев в рассказе «Фауст», подробно описывает женский образ, запечатленный на медальоне: крестьянку в альбанском наряде, внешне очень похожую на гоголевскую Аннунциату<sup>24</sup>. В 1861 г. в статье «Поездка в Альбано и Фраскати» Тургенев еще раз отдаст дань мифу «девушки из Альбано»: «вдали, как видение, показалась, посреди узкого прохода, стройная красавица в албанском костюме и, картинно постояв в почти черной тени, падавшей от каменных стен, тихо повернулась и исчезла»<sup>25</sup>.

Даже в бурные революционные годы в романе «Дневник Сатаны» (1918–1919), действие которого происходит в Риме, Леонид Андреев будет прославлять красоту римских женщин. Загадочная героиня его романа – Аннунциата, принявшая демоническое обличье, достойный персонаж эпохи модерна. Андреев не изменяет традиции: его герои также заняты тщетными поисками натурщицы, наделенной совершенной красотой<sup>26</sup>. В «Кон-армии» И. Бабеля (1923–1925), в эпизоде «Солнце Италии» кошмар и отчаяние гражданской войны на мгновение отступают перед образом сол-

нечной Италии, связанным (что для нас немаловажно) с женским именем «Виттория»: «Италия вошла в сердце как наваждение. Мысль об этой стране, никогда невиданной, сладка мне, как имя женщины, как ваше имя, Виктория...»<sup>27</sup>.

Перевод А. В. Ямпольской

---

<sup>1</sup> О ней см. подробнее: *Giuliani R.* Vittoria Caldoni Lapčenko: la “fanciulla di Albano” nell'arte, nell'estetica e nella letteratura russa. Roma 1995. P. 1–167; *Джулиани Р.* Виттория Кальдони, или девушка из Альбано // *Итальянский сборник. От древности до XXI века /* Под ред. В.Т. Сониной. № 9. СПб., 2006. С. 143–159. См. также докторскую диссертацию А. Хейткоттер: *Heitkoetter A.* Der Modellkult um Sarah Siddons, Emma Hamilton, Vittoria Caldoni und Jane Morris. Münster, 2006. Даты здесь и далее указаны по новому стилю, кроме специально оговоренных случаев.

<sup>2</sup> См.: Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806–1858 гг. Издал М. Боткин. СПб., 1880. С. 228, 231.

<sup>3</sup> *Алпатов М.* Александр Иванов. Жизнь и творчество. М., 1956. Т. I. С. 71.

<sup>4</sup> *Scevioref S., Rubini G.* Storia della letteratura russa. Firenze, 1862. P. 242.

<sup>5</sup> См.: *Шевырев С.* Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 71. (По какому стилю указаны в книге даты, неизвестно. — *Р.Дж.*)

<sup>6</sup> *Шевырев С.* Римские праздники // *Телескоп.* 1831. Ч. 2. № VII. С. 414–415; см. то же: *Шевырев С.* Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 453–454.

<sup>7</sup> «В Альбано искал я домика знаменитой, классической красавицы Виттории, которую Торвальдсен, Кох и пр. прославили резцом своим; бюст ее давно в Мюнхенской галерее, а она всё ещё прелестна красотой и милою скромностью; живописцы, начиная с Вернерта до Кестнера и в с е х н а ш и х р у с с к и х , списали её...». Архив братьев Тургеневых. Вып. 6. Переписка Александра Ивановича Тургенева с кн. Петром Андреевичем Вяземским. Т. I. 1814–1833 годы. Петроград 1921 / Лейпциг 1976. С. 192. (Курсив Тургенева, разрядка моя. — *Р. Дж.*) За исключением портретов А. Иванова и Лапченко, остальные русские портреты Виттории до сих пор не идентифицированы.

<sup>8</sup> О маленьком росте Виттории см.: *Kestner A.* Römische Studien. Berlin, 1850. В. 87; *Шевырев С.* Римские праздники. С. 414; *Schnorr von Carolsfeld Ju.* Briefe aus Italien. geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Gotha 1886. В. 442.

<sup>9</sup> *Шенрок В.И.* Материалы для биографии Гоголя в 4 т. Т. III. М., 1895. С. 156.

- 
- <sup>10</sup> *Абрам Терц*. В тени Гоголя. Париж, 1981. С. 349.
- <sup>11</sup> ОР РНБ. Ф. 286. Архив В.А. Жуковского. Оп. 2. Ед. хр. 59. Л. 45, 46.
- <sup>12</sup> *Чижов Ф.* Русские художники в Риме // Санкт-Петербургские ведомости. 1842. №. 227. С. 990, 993.
- <sup>13</sup> См.: *Гиппиус В. В.* Гоголь. Воспоминания. Письма. Дневники. М., 1999. С. 217.
- <sup>14</sup> См.: Franz Ludwig Catel e i suoi amici a Roma. Un album di disegni dell'Ottocento. Catalogo della mostra. A cura di E. Di Majo. Roma, 1996. P. 41–42.
- <sup>15</sup> *Kestner A.* Römische Studien. В. 81. Здесь и в дальнейшем, если не указано иначе, перевод цитат А. Ямпольской.
- <sup>16</sup> См.: ОР ГРМ. Книга черновиков и писем худ. проф. А.А. Иванова за 1832-1836 гг. Ф. 24. Оп. 2. Ед. хран. 13. Л. 1–67.
- <sup>17</sup> ИРЛИ РАН. Литературный музей. Инв. 4316/41.
- <sup>18</sup> *Kestner A.* Römische Studien. В. 93.
- <sup>19</sup> *Rumohr K. F.* Italienische Forschungen. Berlin-Stettin, 1827. Т. I. В. 62–63.
- <sup>20</sup> *Kestner A.* Römische Studien. С. 86.
- <sup>21</sup> См.: *Чернышевский Н.Г.* Об искусстве. Статьи, рецензии, высказывания. М., 1950. С. 34.
- <sup>22</sup> «Утверждает (Румор. — *Р.Дж.*), будто бы в действительности бывают “совершенные модели”, как, например, Виттория из Альбано, которая была “прекраснее всех созданий искусства в Риме, красота которой была недостижима для художников”. Мы твердо убеждены, что ни одни из художников, бравших ее моделью, не мог перенести в свое произведение всех ее форм в том виде, в каком находил, потому что Виттория была *отдельная* красавица, а индивидуум не может быть абсолютным, этим дело решается, более мы не хотим и говорить о вопросе, который предлагает Румор» (*Чернышевский Н.Г.* Указ. соч. С. 35–36. (Курсив автора. — *Р.Дж.*)
- <sup>23</sup> *Майков А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1987. С. 29.
- <sup>24</sup> «Но что за лицо было у итальянки! сладострастное, раскрытое, как расцветшая роза, с большими влажными глазами навывкате и самодовольно улыбающимися, румяными губами! Тонкие чувственные ноздри, казалось, дрожали и расширялись, как после недавних поцелуев; от смуглых щек так и веяло зноем и здоровьем, роскошью молодости и женской силы... Этот лоб не мыслил никогда, да и слава богу! Она нарисована в своем альбанском наряде; живописец (мастер!) поместил виноградную ветку в ее волосах, черных, как смоль, с ярко-серыми отблесками: это вакхическое украшение идет как нельзя более к выражению ее лица» (*Тургенев И. С.* Фауст. // *Тургенев И.С.* Повести. М.,

---

1976. С. 60–61. О Тургеневе в Риме см.: *Giusti W. Turghieniev a Roma // Strenna dei romanisti. Natale di Roma 1975. Roma, 1975. P. 198-204*; см. также: *Turgenev e l'Italia. A cura di A. Ivanov. Genève, 1987*).

<sup>25</sup> *Тургенев. И.С. Поездка в Альбано и Фраскати. // Тургенев И.С. Литературные и житейские воспоминания. М. 1987. С. 212.* Вероятно этот женский образ восходит к картине А. А. Иванова «Девочка-альбанка в дверях».

<sup>26</sup> « — Моя дочь, Мария. Мистер Генри Вандергуд. Я быстро обернулся и... Как Мне *выразить* ее, когда *необыкновенное* невыразимо? Это было более чем прекрасно — это было страшно в своей совершенной красоте. Я не хочу искать сравнений, возьми их сам. Возьми все, что ты видел и знаешь прекрасного на земле: лилию, звезды, солнце, но ко всему прибавь более. [...] — Мадонна! — прохрипел сзади испуганный голос Топпи. Так вот оно! Да, Мадонна, дурак прав, и Я, сам Сатана, понимаю его испуг. Мадонна, которую люди видят только в церквах, на картинах, в воображении верующих художников. Мария, имя которой звучит только в молитвах и песнопениях, небесная красота, милость, всепрощение и вселюбовь! Звезда морей!». *Андреев Л. Дневник Сатаны. // Андреев Л. Собр. соч.: В 6 т. Т. VI. М., 1996. С. 134* (курсив автора. — *Р.Дж.*); см. также с. 141.

<sup>27</sup> *Бабель И. Коначария. // Бабель И. Сочинения. Т. 2. М., 1990. С. 28.*