

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 7.011.2

DOI: 10.17223/22220836/30/1

А.Н. Балаш

«ОБРАЗ БЛУЖДАЕТ НА ЧУЖБИНЕ»: СИКСТИНСКАЯ МАДОННА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ XX В.

В статье впервые рассматривается восприятие «Сикстинской Мадонны» Рафаэля (1512–1513) деятелями русской культуры середины XX в., связанное с событиями перемещения и реституции картин Дрезденской галереи в 1945–1955 гг. Выставка картин Дрезденской галереи в ГМИИ им. А.С. Пушкина, проходившая весной – летом 1955 г., интерпретируется как одно из первых свидетельств начинающейся либерализации культурной жизни в постсталинскую эпоху. На материале литературного творчества и переписки Л. Волинского, В. Гроссмана, В. Шаламова производится сопоставление опыта восприятия универсальных культурных ценностей поколением, пережившим сталинские репрессии и Вторую мировую войну, и деятелями культуры XIX – начала XX в.

Ключевые слова: Рафаэль Санти, «Сикстинская Мадонна», Дрезденская галерея, Л. Волинский, В.С. Гроссман, В. Т. Шаламов, живописный дискурс, культурное наследие.

9 мая 1945 г. в заброшенной горной выработке, в глубине замурованной штольни, около крепости Кёнигштейн поисковая группа под командованием лейтенанта Леонида Рабиновича обнаружила тайник с картинами Дрезденской галереи, среди которых была «Сикстинская Мадонна» Рафаэля [1]. Картины из этого и других тайников перевозили в летнюю резиденцию саксонских курфюрстов в Пильнице, где члены специальной трофейной комиссии подготовили их к дальнейшей отправке в Россию. 11 августа 1945 г. «Сикстинская мадонна», а вместе с ней и большая часть собрания Дрезденской галереи оказались в Москве, в ГМИИ им. А.С. Пушкина, где под руководством П.Д. Корина началась реставрация той части собрания, которая была извлечена из подтопленных тайников.

Первоначально Москва не планировала возвращение картин в Германию, собираясь за их счет существенно расширить фонд живописи старых мастеров в коллекции ГМИИ. Известный искусствовед А.Д. Чагодаев, в то время хранитель трофейного фонда ГМИИ, оставил уникальные воспоминания о перемещенной галерее: «Мне было приказано во всем только что отремонтированном нижнем этаже музея развесить всю картинную галерею музея, перемешав наши картины с дрезденскими. Ни о каком «спасении» Дрезденской галереи тогда и речи не было, она считалась трофеем. Но когда развеска была закончена, какое-то высшее начальство открыть экспозицию для широкой публики не позволило, а распорядилось дрезденские картины поместить в двух отдельных залах и пускать туда только избранную публику с разрешения директора музея. Я был назначен Комитетом по делам искусств главным хранителем “Особого фонда”, и в течение нескольких лет я ежедневно пока-

зывал дрезденские картины знатым посетителям: членам Политбюро, маршалам, генералам, именитым ученым, писателям, художникам, артистам, музыкантам...» [2. С. 160]. Картины Дрезденской галереи оказались лишь частично доступны, а позднее и вовсе недоступны зрителю: «Не помню, – вспоминал А.Д. Чагодаев, – в 1948-м или 1949 году в судьбе Дрезденской галереи наступил перелом... от Сталина пришел приказ прекратить допуск к Дрезденской галерее кого бы то ни было. В залы Дрезденской галереи разрешалось входить только Меркурову¹, мне и реставраторам. Дрезденская галерея была переведена на положение “совершенно секретно”, чтобы ни одна душа даже не догадывалась, что она все еще находится в музее... О ней вспомнили только в 1956 году², когда Дрезденская галерея стала предметом дипломатической игры. Был сделан широкий жест: галерея была возвращена ГДР» [2. С. 161].

Перед возвращением картины Дрезденской галереи были показаны российской публике: экспозиция открылась накануне Дня Победы, 2 мая 1955 г. Неожиданно для многих, выставка вызвала глубокий и искренний отклик в сердцах простых людей, переживших трагедию Второй мировой войны. «Каждый день сюда приходят тысячи посетителей. Люди приезжают из других городов, чтобы посмотреть на полотна Тициана, Рембрандта, Дюрера, Вермеера, которые раньше они знали только по репродукциям... Долго стоят люди около бессмертной “Сикстинской мадонны” Рафаэля», – писал в репортаже о выставке журнал «Огонек» [3]. Почетный президент ГМИИ, а тогда научный сотрудник Музея и автор каталога выставки [4] И.А. Антонова так вспоминала эти события: «В Пушкинский музей шли как на праздник. Мы были открыты без выходных с 7.30 до 11 вечера. В общей сложности здесь побывали 1 200 000 человек, не считая прессы и специалистов. Ни на один час, и днем и ночью перед музеем не иссякала огромная очередь, в которой царил подлинный энтузиазм, ожидание встречи с великим искусством. Все были добры друг к другу, знакомились, делились принесенной едой и напитками. Каменная стена за музеем была исписана автографами: мы из Ленинграда, из Минска, из Свердловска, из Новосибирска, из Сталинграда» [5].

На этом историческом фоне возродился диспут о «Сикстинской Мадонне», который вела русская творческая интеллигенция XIX – начала XX в., от В.А. Жуковского, Ф.М. Достоевского до В.В. Розанова и о. Сергия Булгакова. В новых условиях его продолжением, а, возможно, и завершением стали размышления В.С. Гроссмана и В.Т. Шаламова, в которых трагический опыт войн и репрессий XX в. столкнулся с формами экфрасиса «Сикстинской Мадонны», выработанными национальной культурой [6–8].

Однако сначала следует сказать о литературной работе Л.Н. Рабиновича, лейтенанта, в мае 1945 г. обнаружившего в подвалах полуразрушенного здания Дрезденской академии художеств карту, по которой он смог найти тайники с картинами прославленной галереи. «Младший техник-лейтенант, художник из Киева, доброволец, окруженец, чудом прошедший фильтрацию после побега из нацистского лагеря военнопленных, вернувшийся в строй, откомандированный на передовую, оказавшийся в разрушенном Цвингере»

¹ С.Д. Меркуров – скульптор-монументалист, директор ГМИИ им. А.С. Пушкина в 1944–1950 гг.

² По другим сведениям: 4 ноября 1955 г. картины были доставлены в Дрезден.

[9. С. 68], после войны публиковался под литературным псевдонимом Л. Во-лынский. В 1955 г. он также был на выставке Дрезденской галереи в ГМИИ, а в 1956 г. написал повесть «Семь дней», в которой представил хронику поиска картин. Рассказанное и недоговоренное в этой книге в равной мере характеризуют непростое время и сложную послевоенную ситуацию, в которой определялась судьба галереи [9].

Вспоминая о «Сикстинской Мадонне», о том, как обнаружили и открыли ящик с картиной, Волынский особенно выделяет отношение к ней солдат своего батальона – ее первых послевоенных зрителей: «...почему неискушенные в искусстве люди, не проронившие ни звука в минуту встречи с ней и будто бы равнодушные к тому, что увидели, потом, преодолевая смущение, то и дело подходили и подолгу стояли перед ней и уходили на цыпочках, молча?» [1. С. 260]. В памяти писателя, как и тех соотечественников, кто видел картину Рафаэля в XIX – начале XX в. в Дрездене, остался взгляд Мадонны. В нем он почувствовал «доверие к будущему... доверие, побеждающее тревогу» [1. С. 262], а в качестве зрительского отклика сослуживцев запомнил слова: «...защитить ее хочется... как живую» [1. С. 262]. Однако вскоре Волынский был отстранен от какого-либо участия в судьбе картины и вновь увидел ее только на выставке в ГМИИ: «Через десять лет, поднимаясь по мраморной лестнице музея в Москве, я шел к ней с замирающим от нетерпения сердцем, как идут к живому и близкому после долгой разлуки» [1. С. 260].

По-своему раскрывает и мифологизирует связь найденной и перемещенной в Россию Мадонны Рафаэля с национальной историей В.С. Гроссман: «Весной 1945 года Мадонна увидела северное небо. Она пришла к нам не гостьей, не путешествующей иностранкой, а с солдатами и шоферами по разбитым дорогам войны» [10. С. 399]. Это противоречит фактам, связанным с перемещением подготовленных трофейными комиссиями произведений в специальных эшелонах и размещению в закрытых хранилищах, но соответствует начинавшейся после смерти Сталина либерализации и переосмыслению победы над фашизмом как подвига всего народа.

Очерк «Сикстинская мадонна» был написан В.С. Гроссманом в 1955 г., сразу же после посещения выставки в ГМИИ. «И вот холодным утром 30 мая 1955 года, пройдя по Волхонке мимо кордонов московской милиции, регулировавшей движение тысячных толп, желавших видеть картины великих художников, я вошел в Музей имени Пушкина, поднялся на второй этаж и подошел к Сикстинской Мадонне» [10. С. 394] – такое начало позволяет писателю обозначить свою связь с событием и одновременно отделить себя от общего «движения тысячных толп», концентрируясь на собственном экзистенциальном опыте встречи с картиной Рафаэля.

Гроссман пишет о «Сикстинской Мадонне» так, будто он видит ее абсолютно впервые, никогда не видел никаких ее репродукций и не знает того контекста, который сложился вокруг картины в русской культуре. Точнее, он выделяет только один – обозначенный в романах Ф.М. Достоевского, в которых с «Сикстинская Мадонна» становится образом жертвенного страдания (в контексте романа «Идиот») и надежды на сохранение гуманитарных ценностей культуры (в романе «Бесы»).

Рассматривая картину, писатель, как и многие его предшественники, сконцентрировал свое восприятие на фигурах матери и младенца, развивая образ «скорбной юродивой» [11. Т. 3. С. 523], обозначенный Ф.М. Достоевским, усиливая нарочитую грубость, резкую жестокость ожидающего их страдания: «Их лица тихи и печальны. Может быть, они видят Голгофский холм, и пыльную, каменистую дорогу к нему, и безобразный, короткий, тяжелый, неотесанный крест...» [10. С. 396].

Писатель задавался вопросом, на который не находил ответа, стоя у картины: «Почему нет страха в лице матери и пальцы ее не сплелись вокруг тела сына с такой силой, чтобы смерть не смогла разжать их?..» [10. С. 396] Он мучительно усомнился в подлинности – не предмета искусства, а самого глубинного смысла картины, являющей образ материнской любви. Лишь после, размышляя о своих впечатлениях, В.С. Гроссман смог найти ответ: «Сикстинская Мадонна» открылась ему как воплощение «человеческого в человеке» [10. С. 397], которое способно выжить, выстоять при пограничных, трагических жизненных обстоятельствах.

Осмысление зрительского опыта привело к актуализации наиболее болезненных воспоминаний, связанных с концом войны, когда Гроссман, как военный корреспондент, посещал концлагеря на освобожденной от фашистов территории Европы. «После уж, когда я шел по улице, пораженный и смущенный мощью внезапного впечатления, я не старался разбираться в смешении своих чувств, мыслей... И я понял – не с книгой, не с музыкой сближало меня зрелище молодой матери с ребенком на руках... Треблинка...» [10. С. 397–398]. Образ «Сикстинской Мадонны» проступает сквозь события гуманитарной трагедии XX в: «Это она шла своими легкими босыми ножками по колеблющейся треблинской земле от места разгрузки эшелона к газовой камере. Я узнал ее по выражению лица и глаз... Такими были матери и дети, когда на фоне темной зелени сосен видели они белые стены треблинской газовой, такими были их души» [10. С. 398].

Образ, представившийся мысленному взору писателя, в 1978 г. воплотил М.А. Савицкий – известный белорусский художник, мастер сурового стиля, во время Второй мировой войны – узник Бухенвальда под номером 32815. Его «Мадонна Биркенау» (1978, Музей истории г. Минска) изображает души погибших матери и сына, парящие, словно над крестом, над трубой крематория Освенцима.

«Чудная, спокойная сила этой картины и в том, что она говорит о радости быть живым существом на земле» [10. С. 401], – утверждал В. Гроссман, стремясь подытожить свое восприятие картины не как художественного произведения, но как воплощение этической идеи «силы жизни, силы человеческого в человеке» [10. С. 401]. В его представлении Мария Рафаэля превращается в русскую мать, пережившую не только войну, но и пору всеобщей коллективизации и репрессий 1937 г. Вопрос о соответствии собственного опыта восприятия картины и сложившейся вокруг нее гуманитарной традиции, который ранее задавали себе русские зрители, в этом контексте неизбежно заменяется другим, находящимся в плоскости нравственной ответственности: «И страшно, и стыдно и больно – почему так ужасна была жизнь, нет ли в этом моей и твоей вины? Почему мы живы?» [10. С. 401].

Другим зрителем в залах ГМИИ на выставке 1955 г. оказался В.Т. Шаламов – сын священника, писатель, в то время только вернувшийся после отбывания очередного срока в сталинских тюрьмах, лагерях и поселениях. Его речь, свободная от риторики, доносит до нас и обстоятельства организации выставки, и справедливые вопросы, которые возникали в связи с пребыванием картин в СССР. «Недоумение вызывает, что десять лет держали эти картины где-то в тайне и на три месяца выставили. Я пришел к музею в четыре часа утра и был записан в очереди 1287 номером. А люди стоят в переулках с вечера. Все заборы исписаны: “принес в жертву Аполлону жену, дачу и казенную автомашину”, “стояли насмерть”, “был в Дрезденке, видел Сикстинку, иду снова” и т.д.» [12].

Шаламов не отделяет себя от толпы людей, он записан в нее «1287 номером»; он, как и все упорно выстаивающие в очереди в музей, пришел сюда не ради праздного любопытства. И если многие прошлые и последующие поколения, по едкому замечанию Ф.М. Достоевского, «бросаются на Сикстинскую Мадонну и стоят перед ней с тупым ожиданием: вот-вот случится что-то, кто-нибудь вылезет из-под пола и рассеет их беспредметную тоску и усталость» [13. С. 392], то военное поколение не обременено ни потребностями в зрелище, свойственными пресыщенной цивилизации, ни ожиданием чудесного видения, которое распознали в картине немецкие и русские романтики [8. С. 85–87]. Оно склонно задавать себе, другим и старым мастерам европейской живописи простые, но взыскующие вопросы.

По отрывочным свидетельствам в переписке писателя становится понятно, насколько неожиданным для самого Шаламова, тяжелый жизненный опыт которого защищал от какой-либо сентиментальности, оказалось сильное чувство, охватившее его перед «Сикстинской Мадонной». Показательно также, что в выражении своего чувства он опровергает возможность репродукции в какой-либо мере передать выразительность подлинника. В этом смысле, не вспоминая размышлений Жуковского: «...надо быть или безрассудным, или просто механическим маляром без души... один раз душе человеческой было подобное откровение; дважды случиться оно не может» [14. С. 311], он приходит к аналогичным выводам: «...после моего конфуза с Рафаэлем на Дрезденской выставке потерял всякую веру в репродукции...» [15].

Более подробно своими впечатлениями о выставке и картине Рафаэля Шаламов поделился в письме А.З. Добровольскому: «... за всю жизнь по репродукциям, по книгам я составил себе какое-то представление о гениях Ренессанса. Тонкий и точный рисунок Леонардо, ускользающая улыбка его женщин, в нем мне виделся всегда исследователь, открыватель необычайных глубин в обычном, но исследователь – наблюдатель прежде всего. В Микеланджело я видел мятущуюся душу человека, раздавленного страстями, перепутавшего рай и ад, увлеченного новыми необычайными задачами поэта, бросающего начатое, чтобы начать новое, еще более великое и дерзновенное... Этими двумя титанами исчерпывался для меня, по сути дела, список великих. Рафаэль представлялся мне гораздо менее волнующим и интересным. Талантливый художник, любимец судьбы, поставщик заказных портретов на вкус очередного папы, придворный богомаз – вот представление мое о Рафаэле, подкрепленное репродукциями. И я не понимал – почему Рафа-

эль?..» [12]. Представление о наследии, воплотившемся в хрестоматийных репродукциях, столкнулось с живым опытом восприятия, проходящим через пограничный жизненный опыт.

«И вот я в Дрезденской галерее перед Сикстинской Мадонной. Я ошалел. Перед Мадонной я понял, кем был Рафаэль, что он знал и что он мог. Ничего в жизни мне не приходилось видеть в живописи, волнующего так сильно, убедительно. Женщина, идущая твердо, с затаенной тревогой в глазах, сомнениями, уже преодоленными, с принятым решением, несмотря на ясное прозрение своего тяжелого пути – идти до конца и нести в жизнь сына, больного ребенка на груди, у которого в глазах застыла такая тревога, такое неосознанное прозрение своего будущего – не Бога, не Иисуса, не Богоматери, а обыкновенной женщины, знающей цену жизни, все ее многочисленные страдания и редкие радости, и все же исполняющей свой долг – жить и страдать, жить и отдать жизнь своего сына... Мне было стыдно за себя и радостно за Рафаэля» [12].

Монументальный образ «женщины... идущей твердо», вновь заставляет вспомнить В.А. Жуковского, его описание Мадонны Рафаэля как «небесной, мимоидущей Девы» [14. С. 309] и согласиться с мнением С.С. Аверницева: «...переживания сурового лагерника Шаламова... словно замыкают цикл, открытый Жуковским» [7].

Образ «Сикстинской Мадонны» в интерпретации В.А. Жуковского обнаруживает очевидную близость византийской иконографии Богоматери Одигитрии [16. С. 27]: «...руки ее смиренно и свободно служат ему престолом... эта Богоматерь есть не иное что, как одушевленный престол Божий... И он, как царь земли и неба, сидит на этом престоле» [14. С. 310]. Это описание можно было бы соотнести с одним из самых важных образов византийского искусства – Богоматерью Панахрантас из Св. Софии Константинопольской, созданной после победы над иконоборчеством мастером Лазарем. [17. С. 314–315].

Образ, который распознал в картине Рафаэля Варлам Шаламов, ближе другому памятнику – монументальной Богоматери Оранте «Нерушимая стена» из конхи апсиды Софии Киевской, ставшей панагией русской культуры. Этот памятник близок шаламовской «женщине... исполняющей свой долг», вызывает «зримые ассоциации с потиром – причастной чашей» [18. С. 92]. И в то же время он имеет достаточно парадоксальную параллель в немецкой философии – в написанном в том же 1955 г. эссе М. Хайдеггера, описавшего Сикстинскую Мадонну как образ, в котором «совершается явление вочеловечения Господня – совершается то самое превращение, которое на алтаре совершается как самое центральное событие литургии, как пресуществление» [19. С. 421].

Находясь в зале перед Сикстинской Мадонной, Варлам Шаламов, как зритель, обременен всем коконом смыслов, сформированных русской культурой, так же как трагичным историческим опытом XX в. Все это смущает его, вызывает недоверие и отторгает от картины, в связи с чем можно вспомнить другое замечание С.С. Аверинцева: «Шаламов перед Сикстинской Мадонной – не ответ ли на вопрос Адорно о ситуации поэзии «после Освенцима»?» [20]. И все же благодаря этому трагическому опыту встреча с картиной

становится проверкой, преодолением и завершением всего ранее о ней сказанного, отмечая в нем все неважное, экзальтированное и второстепенное. И это позволяет перевести диалог с Рафаэлем в новую, невербальную область, в которой шедевр итальянского мастера, когда-то покинувший монастырскую церковь св. Сикста в Пьяченце, «блуждает на чужбине» [19. С. 420], обретая новый смысл и значение.

Литература

1. *Волынский Л.* Дрезденские тетради: (Главы из повести «Семь дней») // Волынский Л. Сквозь ночь. М., 2005. С. 217–318.
2. *Чегодаев А.Д.* О трофейных ценностях // Чегодаев А.Д. Моя жизнь и люди, которых я знал: воспоминания. М., 2006. С. 159–161.
3. 60 лет назад «Огонек» писал об уникальном событии: в Москве открылась выставка картин Дрезденской галереи // *Ъ-Огонек-Коммерсантъ*. 2012. № 20 (5380) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2721409> (дата обращения: 25.05.2015).
4. *Выставка картин Дрезденской галереи* : каталог / сост. И. Антонова, А. Замятина. М. : ГМИИ, 1955. 128 с.
5. *Мирошкин А.* Спасенный Рафаэль: В ГМИИ им. Пушкина вспоминают выставку картин Дрезденской галереи 1955 года // *Московская перспектива*. 11 мая 2015. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mperspektiva.ru/topics/6422> (дата обращения: 25.05.2015).
6. *Данилова И.Е.* Картины итальянских мастеров в Дрезденской галерее в оценке русских писателей и художников XIX века // Данилова И.Е. Искусство Средних веков и Возрождения. М., 1984. С. 227–256.
7. *Аверинцев С.С.* «Две встречи» о. Сергия Булгакова в историко-культурном контексте // С.Н. Булгаков: религиозно-философский путь. Междунар. науч. конференция, посвященная 130-летию со дня рождения. М., 2003 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rp-net.ru/book/articles/materialy/bulgakov/averincev.php> (дата обращения: 25.05.2015).
8. *Токарев Д.В.* Дескриптивный и нарративный аспекты экфрасиса («Мертвый Христос» Гольбейна – Достоевского и «Сикстинская мадонна» Рафаэля – Жуковского) // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте, 2013. С. 44–60.
9. *Костюкович Е.* Цвингер : роман. М. : АСТ-CORPUS, 2014. 752 с.
10. *Гроссман В.С.* Сикстинская мадонна // Гроссман В.С. Несколько печальных дней. М., 1989. С. 394–402.
11. *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений : в 9 т. М. : Астрель, АСТ, 2004. Т. 3 : Преступление и наказание. 716 с.
12. *Шаламов В.Т.* переписка с А.З. Добровольским [Электронный ресурс]. URL: <http://shalamov.ru/library/24/3.html> (дата обращения: 25.05.2015).
13. *Достоевский Ф.М.* Зимние заметки о летних впечатлениях // Достоевский Ф.М. Дядюшкин сон; Село Степанчиково и его обитатели; Скверный анекдот; Зимние заметки о летних впечатлениях. Л., 1982. С. 372–454.
14. *Жуковский В.А.* Рафаэлева «Мадонна» // Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 307–311.
15. *Шаламов В.Т.* Переписка с Н.А. Кастальской [Электронный ресурс]. URL: <http://shalamov.ru/library/24/5.html> (дата обращения: 25.05.2015).
16. *Граценков В.Н.* Об искусстве Рафаэля // Рафаэль и его время. М., 1986. С. 7–45.
17. *Колтакова Г.С.* Искусство Византии: Ранний и средний периоды. СПб. : Азбука-классика, 2005. 528 с.
18. *Колтакова Г.С.* Искусство Древней Руси: Домонгольский период. СПб. : Азбука-классика, 2007. 600 с.
19. *Хайдеггер М.* О «Сикстинской Мадонне» // Хайдеггер М. Исток художественного творчества: Избранные работы разных лет. М., 2008. С. 419–421.
20. *Аверинцев С.С.* «Цветики милые братца Франциска»: итальянский католицизм – русскими глазами // *Православная община*. 1997. № 38. С. 97–105 [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/aver/cvet_mil.php (дата обращения: 25.05.2015).

Balash Alexandra N. Saint-Petersburg State Institute of Culture (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: alexandrabalash@gmail.com

DOI: 10.17223/22220836/30/1

«THE IMAGE WANDERS IN THE FOREIGN LAND»: RAPHAEL'S "SISTINE MADONNA" IN RUSSIAN CULTURE OF XX CENTURY

Key words: Raphael, "Sistine Madonna", Dresden Old Masters Picture Gallery, L. Volynsky, V. Grossman, V. Shalamov, painting discourse, cultural heritage.

Exhibition of displaced and returned to Germany paintings of the Dresden Gallery in the Pushkin Museum, which opened on the eve of the Victory decades May 2, 1955, caused an extraordinary resonance among the wider population that demonstrated a significant social need in an address to the universal cultural values in the postwar era.

Against this historical background has revived debate about the "Sistine Madonna", which led the Russian intellectuals XIX-early twentieth century, from the V. Zhukovsky, F. Dostoevsky to V. Rozanov and S. Bulgakov. In the new conditions of the continuation of steel reflections V. Grossman and V. Shalamova where the tragic experience of war and repression of the twentieth century faced with forms ekphrasis "Sistine Madonna" develop national culture.

Direct search party paintings of the Dresden Gallery in May 1945 L. Rabinovich (pen name L. Volynsky) after the exhibition in the Pushkin Museum was able to publicize his story in the novel "Seven Days" (1956).

V. Grossman in his essay "The Sistine Madonna" (1955) sees a work within the tradition of Raphael, scheduled F. Dostoevsky, as the experience of sacrifice and suffering, enduring question in the field of ethical issues. Rethink their perception of Raphael and his own military experience, Grossman commensurate with the image of the victims of Nazi concentration camps, as well as victims of Soviet history - collectivization and political repressions.

V. Shalamov, whose fate was marked by the tragic experience of Stalin's camps, despite the prejudice to the prevailing narrative traditions, and to his own surprise, was deeply shaken by the meeting with the "Sistine Madonna". The visual experience of the writer enters into a dialogue with the perception of the painting by V. Zhukovsky as a unique work of art, the essence of which can not be reproducing, and on the level of its symbolic perception. At the same time the experience of V. Shalamov is the answer to the question of T. Adorno about the possible existence of humanitarian action "after Auschwitz".

References

1. Volynskiy, L. (2005) *Skvoz' noch'* [Through the night]. Moscow. P. 217–318.
2. Chegodaev, A.D. (2006) *Moya zhizn' i lyudi, kotorykh ya znal: vospominaniya* [My life and the people I knew: Memories]. Moscow: Zakharov. pp. 159-161.
3. Kommersant.ru. (2012) 60 let nazad "Ogonek" pisal ob unikal'nom sobytii: v Moskve otkrylas' vystavka kartin Drezdenskoy galerei [60 years ago "Ogonyok" wrote about the unique event: Moscow hosted an exhibition of paintings from the Dresden Gallery]. *Ogonek-Kommersant*. 20(5380). [Online] Available from: <http://www.kommersant.ru/doc/2721409>. (Accessed: 25th May 2015).
4. Antonova, I. & Zamyatina, A. (1955) *Vystavka kartin Drezdenskoy galerei* [The exhibition of paintings from the Dresden Gallery]. Moscow: State Museum of Fine Arts.
5. Miroshkin, A. (1955) Spasennyi Rafael: V GMII im. Pushkina vspominayut vystavku kartin Drezdenskoy galerei 1955 goda [The saved Raphael: The State Museum of Fine Arts recalls the exhibition of paintings from the Dresden Gallery, 1955]. *Moskovskaya perspektiva*. 11th May. [Online] Available from: <http://www.mperspektiva.ru/topics/6422>. (Accessed: 25th May 2015).
6. Danilova, I.E. (1984) *Iskusstvo Srednikh vekov i Vozrozhdeniya* [The Art of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. pp. 227-256.
7. Averintsev, C.S. (2003) "Dve vstrechi" o Sergiya Bulgakova v istoriko-kul'turnom kontekste ["Two meetings" of Father Sergiy Bulgakov in the historical and cultural context]. *S.N. Bulgakov: religiozno-filosofskiy put'* [S.N. Bulgakov: his religious and philosophical way]. International Research Conference. Moscow. [Online] Available from: <http://www.rp-net.ru/book/articles/materialy/bulgakov/averincev.php> (Accessed: 25th May 2015).
8. Tokarev, D.V. (2013) Deskriptivnyy i narrativnyy aspekty ekfrasisa ("Mertvyi Khristos" Gol'beyna – Dostoevskogo i "Sikstinskaya Madonna" Rafaelya – Zhukovskogo) [Descriptive and narrative aspects of ekphrasis ("Dead Christ" by Holbein – Dostoevsky and "The Sistine Madonna" by Raphael – Zhukovsky)]. In: Tokarev, D.V. (ed.) *"Nevyrazimo vyrazimoe": ekfrasis i problemy*

reprezentatsii vizual'nogo v khudozhestvennom tekste [Describing the indescribable: ecphrasis and problems of visual representation in a literary text]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 44–60.

9. Kostyukovich, E. (2014) *Tsvinger* [Zwinger]. Moscow: AST-CORPUS.

10. Grossman, V.S. (1989) *Neskol'ko pechal'nykh dney* [A few sad days]. Moscow: Sovremennik. pp. 394–402.

11. Dostoevski, F.M. (2004) *Sobranie sochineniy: v 9 t.* [Collected Works. In 9 vols]. Vol. 3. Moscow: Astrel', AST.

12. Shalamov, V.T. (n.d.) *Perepiska s A.Z. Dobrovolskim* [Correspondence with A.Z. Dobrovolsky]. [Online]. Available from: <http://shalamov.ru/library/24/3.html> (Accessed: 25th May 2015).

13. Dostoevskiy, F.M. (1982) *Dyadyushkin son; Selo Stepanchikovo i ego obitateli; Skvernyy anekdot; Zimnie zametki o letnikh vpechatleniyakh* [Uncle's Dream; The Village of Stepanchikovo; A Nasty Story; Winter Notes on Summer Impressions]. Leningrad: Lenizdat. pp. 372–454.

14. Zhukovskiy, V.A. (1985) *Estetika i kritika* [Aesthetics and criticism]. Moscow: Iskusstvo. pp. 307–311.

15. Shalamov, V.T. (n.d.) *Perepiska s N.A. Kastal'skoy* [Correspondence with N. Kastal'skaya]. [Online] Available from: <http://shalamov.ru/library/24/5.html>. (Accessed: 25th May 2015).

16. Grashchenkov, V.N. (1986) *Ob iskusstve Rafaelya* [On Raphael's art]. In: Chikolini, L.S. (ed.) *Rafael' i ego vremya* [Rafael and his time]. Moscow: Nauka. pp. 7-45.

17. Kolpakova, G.S. (2005) *Iskusstvo Vizantii: Ranniy i sredniy periody* [The Byzantine art: early and middle periods]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.

18. Kolpakova, G.S. (2007) *Iskusstvo Drevney Rusi: Domongol'skiy period* [The Art of Ancient Russia: the pre-Mongol period]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.

19. Heidegger, M. (2008) *Istok khudozhestvennogo tvoreniya. Izbrannye raboty raznykh let* [The source of artistic creation. Selected works of different years]. Translated from German by A.V. Mikhailov. Moscow: Akademicheskii Proekt. pp. 419-421.

20. Averintsev, S.S. (1997) “Tsvetiki milye brattsa Frantsiska”: ital'yanskiy katolitsizm – russkimi glazami [“Brother Francis' cute flowers”: Italian Catholicism through the Russian eyes]. *Pra-voslav'naya obshchina*. 38. pp. 97–105. [Online] Available from: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/aver/cvet_mil.php. (Accessed: 25th May 2015).