

К Ю. ЛАППО-ДАНИЛЕВСКИЙ

**ОБ ИСТОЧНИКАХ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АКСИОЛОГИИ Н. А. ЛЬВОВА**

Если в более ранних статьях об «Итальянском дневнике» Н. А. Львова я ставил своей задачей реконструировать маршрут поездки 1781-го года, выяснить ее цель и сопутствовавшие обстоятельства, а также с учетом изменившихся атрибуций идентифицировать упомянутые произведения искусства,¹ то в данной работе хотелось бы остановиться на весьма недвусмысленно выраженной в «Итальянском дневнике» шкале ценностей и на ее истоках

Высокомерно отзываясь о готическом (ср., к примеру, отзыв о Кафедральном соборе во Флоренции «превеликая громада мраморная сборная готическая, славная, не знаю чем»,² л. 14, с. 52) и о барочном (ср. приводимые ниже отзывы о Рубенсе и его школе) искусстве, Н. А. Львов восторженно пишет обо всем, что связано с древностью. Это касается в первую очередь пластических изображений. Одобрительно отзываясь об увиденном во флорентийском Палаццо Веккьо «Гении победы» (1532–1534) Микеланджело («прекрасной групп»), русский путешественник спешит сравнить его со знаменитым Лаокооном «кажется ривалем Лаокоону, будучи, однако, далеко от онаго» (л. 24, с. 59). Сочувственно перечисляя античные скульптуры в Уффицих, он особенно

¹ См. Лаппо-Данилевский К. Ю. 1) Итальянский маршрут Н. А. Львова в 1781 году // XVIII век. СПб., 1995. Сб. 19. С. 102–113; 2) Итальянский дневник Н. А. Львова // Europa Orientalis (Salerno) 1995. Vol. XIV, № 1. P. 57–93.

² Здесь и далее ссылки на «Итальянский дневник» Н. А. Львова даются в тексте статьи по изд. *L'vov N. A. Italienisches Tagebuch. Ital'janskij dnevnik* / Hrsg. und kommentiert von K. Ju. Lappo-Danilevskij. Köln, Weimar, Wien, 1998.

выделяет «Венеру Медичи», «Точильщика» и «Борцов», а группе Ниобы посвящает четыре восторженных страницы

В центре внимания поэта и архитектора была, несомненно, живопись, и здесь оценочность его суждений бросается в глаза. Среди художников прошлого первенство принадлежало Рафаэлю, который назван «божественным», — вскользь упомянуты виденные в Риме росписи станц Ватиканского дворца, подробно описываются три картины в Уффицих, по мнению Н. А. Львова, наиболее совершенные и наилучшим образом объясняющие, как развивался гений итальянского художника (В действительности из них кисти Рафаэля бесспорно принадлежит только одна речь идет о «Мадонне со щегленком» (1506) Рафаэля, «Мадонне с младенцем Св. Иоанном» (первая четверть XVI века) Франчабиджо и «Иоанне Крестителе в пустыне» (1518–1520) школы Рафаэля).

Не меньшее восхищение вызывает Тициан, по количеству описанных картин он намного превосходит Рафаэля. Его произведения (или копии с них, выдававшиеся за оригиналы) Н. А. Львов видел и в частной коллекции Джона Удди, и в Уффицих, и в венском замке Бельведер. Картиной, которой потрясла воображение Н. А. Львова, была «Венера Урбинская» (1538). Он сравнивает ее с другим полотном Тициана («Венера и Купидон», 1548), донося до нас легенду, которую, видимо, рассказывали посетителям Уффици тогдашние чичероне. Согласно ей, первая картина изображает возлюбленную художника, вторая — его жену. Это предание становится причиной возникновения оригинального пассажа, где эстетическое сливается с чувственным.

«1-я Б[ольшая] к[артина] Тицианова, изображающая жену его в виде Венеры, которую за плечом сидящей Купидон ласкает, а в ногах собачка гонится за куропаткою»

Тело и лицо сей Венеры так же хорошо, как другой славной Венеры, изображающей любовницу его, но в нем есть та розница красот, какие в жене и в любовнице честной человек желать может, первой тело нестолько красивое, пропорции не так искусныя и нежныя, но видно тело крепкое, здоровое и такое, на коем не без причины можно оковать счастье, вторая Венера — красавица, части тела ея лехкие и нежныя, руки маленькия, груди островатя и ноги под икрами очень тонкия — словом все красоты, обе шающия хорошую утеху, которую одна беременность или другой какой болезни припадок совершенно в ничто обратить может» (л. 31–31 об., с. 61)

«Венера Урбинская» столь взволновала русского поэта, что он возвращается еще раз к этому полотну, наибольшее внимание

уделяя приемам изображения и особенностям мастерства художника:

«Венера любовница Тицианова, известная карт[ина]; я ничего не видал совершеннее тела сей Венеры и ничего подобного кисти сего мастера. Все круглости ощутительныя, изображены одними полутенями; никакая грубая и сильная тень, прибежище обыкновенное посредственных живо[пи]сцов, не портит натуралнаго тела красавицы; но, не доволен еще сам ему толко одному извесным волшебством, хотел он доказать всю силу своей кисти, написал он тело сие на белой простыни, которая, однако, не портит своею белизною, и тело столко же выходит из картины, сколко бы могло выходить оно, будучи написано на темном цвете; я не говорю ничего ни о положении страдном, ни о рисунке, о лежких и красивых пропорциях, потому что все сие довольно видно в хороших и частях естампах сей картины» (л. 49 об.—50 об.; с. 72).

Для темы данной статьи особенно любопытны сделанные Н. А. Львовым в Вене описания четырех картин Тициана (всего он, по собственному признанию, видел пятьдесят, из них лишь шесть кратко охарактеризованы в дневнике: «Се человек», 1543; «Даная», 1554; «Нимфа и пастух», ок. 1570—1575; «Диана и Каллисто», 1568; «Положение во гроб», 1560; «Лукреция и ее супруг», ок. 1515):

1-я. Христос, представленный народу. Картина, исполненная жару, расположения прекраснаго и истинны извесной одному толко Тициану. Б[олшая] к[артина].

2-я. Данная того же расположения, как у гд. Удни, довольно хорошо сохраненная, но голова не имеет той души, как ливурнская, в прочем тело хорошо рисовано; но поправка много полутени повредила.

3. Ариядна и Бахус. Картина очень хоро[шая]; колера свежи, красивы; и болше тени, нежели в прочих картинах сего мастера; расположение приятное и умное.

4. Б. к. Калиста отчаянная, обличенная в преступлении своем Диянною, свежа, колори[ст]а, но что-то рисунок. . .» (л. 69, об.—70; с. 82—83).

Антонио Корреджо следует тоже отнести к пантеону русского путешественника. Джон Удни показал Н. А. Львову в Ливорно копию со знаменитой «Данай» (ок. 1530) итальянского художника, выдавая ее за подлинник. Рассказ английского дипломата о злоключениях этого и еще двух шедевров («Леда» и «Ио») вкратце зафиксирован в «Итальянском дневнике». Уже здесь Н. А. Львов

недвусмысленно выразил свою позицию — он сочувствует известным своей вольностью сюжетам Корреджо, неприязненные высказывания обращены против религиозного фанатизма и ханжества оппонентов художника. В Уффичах прилив энтузиазма у Н. А. Львова вызывает «Поклонение младенцу» (1518–1520), картина небольшого размера, отличающаяся совершенством композиции и удачным распределением света:

«Прекрасная маленькая богоматерь, стоящая на коленях над Христом, лежащим перед нею на земли, неподражаемого Корежа, живо[пи]сца разумного, приятного, верного и истинного» (л. 53 об.; с. 73).

Более сдержанны и весьма немногочисленны строки, посвященные двум полотнам Корреджо, увиденным в Вене («Похищение Ганимеда», ок. 1530, и «Юпитер и Ио», ок. 1530):

«1. Ганимед, несомый неестественно орлом.

2-я. Ио и Юпитер в облаке. Ио посажена в очень страдном положении, ползая тайным удовольствием, которое ей облако сообщает» (л. 71 об.; с. 83).

Не меньшей симпатией Н. А. Львова пользовался «приятной и неподражаемый» Андреа дель Сарто. В пизанском кафедральном соборе он отмечает вскользь красоту изображений святых (л. 9 об.; с. 49); во Флоренции он совершает паломничество на его могилу в церковь Св. Благовещения, где невдалеке от места погребения итальянского художника любуется его шедевром — фреской «Мадонна с мешком» (1525):

«Пизанские двери (работы А. Пизано.— К Л.-Д.) спрятались должны в церкви della Madonna del[la] Annunzia[ta], благовещения, где погребен приятной и неподражаемый Андрей дел Сарто и где виден над гробом бюст его работы Такка, [и где] есть кисти его божественное произведение ал фреско — богоматерь, держащая Христа, стремящегося к читающему книгу Иосифу, называемая Madonna del Sacco. Лицо богом[атери] преисполнено сей божественной красоты и невинности, которая с почтением нравится. Подле гроба его в углу пыльном и изодраном, суеверием обсеконом, есть еще две какие-то чудесныя картины сего художника; но они так запылены, что виден толко рисунок мастера, и волшебство кисти его проклято монашескою набожностю и осужденно на вечное запыление, паутину и копоть» (л. 14 об.—15; с. 52–54).

В Уффицах русского путешественника пленило еще одно произведение Андреа дель Сарто (в действительности он видел копию с его картины «Мадонна с младенцем, Св. Елизаветой и Св. Иоанном», 1520-е):

«Андрея дел Сарто богоматерь, держащая Христа на коленях, играющего с Иоанном Крестителем, картина приятная, где веселые лица отвечают совершенно веселым колерам цветущаго сего флоре[н]тинской школы живописца, из изумрудов и рубинов, кажется, составляющаго свои колера и из легких зеленоватых туманов прозрачныя его тени» (л. 51 об.; с. 72).

Чуть выше, говоря о Рафаэле, он вспоминает «карактер прилизаной старинной школы флорентинской, из котораго не выходя, Андрей del Sarto умел его сделать plus piquant» (л. 47 об.; с. 71). Столь же сочувственны отзывы болонских (л. 61 об.; с. 79) и венских страниц дневника (л. 71; с. 83) об Андреа дель Сарто.

Сдержанным и настороженным (что не исключало высокой оценки отдельных скульптур) было восприятие произведений Микеланджело. Некоторой предвзятостью (о ее истоках ниже) оказалось предопределено непонимание Н. А. Львовым шедевра этого художника, знаменитого «Тондо Дони» (ок. 1506). Оригинальность композиции этой картины, ее высокое символическое значение, олицетворяющее начало нового, христианского, периода мировой истории, драматизм происходящего, подчеркнутый передачей Иосифом младенца в руки матери,— все это оставляет холодным русского путешественника, он даже сомневается в авторстве Микеланджело:

«Странная картина, изображающая на первом плане Св. фамилию, на другом множество голых мужских фигур в разных положениях, ея выдают за произведение кисти Michelange. Хотя голые сии фигуры изображают любителя и рисовалщика Академии, каков был действительно Мишель Анж; но как я все не верю, чтобы сей художник писал что-нибудь маленькое, по словам Меннса (т. е. А. Р. Менгса.— *К Л.-Д.*), не узнающаго нигде карандаш Michel Анжев в маленьких картинах, то и думаю, что сия картина ни что иное, как эскиз довольно окончинной для какой-нибудь болшо[й] картины, которую время не допустило его написать» (л. 52—52 об.; с. 73).

Отношение к другому титану эпохи Возрождения, Леонардо да Винчи, выражено лучше всего в описании картины, которую Н. А. Львов считал принадлежащей его кисти,— в действительно-

сти речь идет о «Мадонне с младенцем» (1510–1515) Джулиано Буджардини

«Богоматерь Леонарда da Vinci, питающая грудью младенца, картина, достойная внимания меньше красотами своими, нежели стилем простым и возвещающим уже сей истинный и большей вкус, которой скоро после сего художника доведен до возможного совершенства подражателем его Рафаилом урбинским, имевшим столко последователей, но не одного подражателя» (л 50 об–51, с 72)

Художественным установкам русского путешественника оказалось созвучно наследие Болонской школы³ Это особенно явственно при упоминаниях Гвидо Рени, о манере которого Н. А. Львов отозвался следующим образом «мягкая и цветущая кисть живописца красоты и прелестей» (л 56, с 75) Еще заметнее это при описании шедевра итальянского художника «Святые Петр и Павел» (1610–1611, ныне в миланской галерее Брера)

«11-я наконец картина божественная и лутче[е] неоспоримо произведение кисти Гвидовой по признанию всех знатоков и живописцов — отрицание Святаго Петра, коему Св. Павел, пришедший с книгою, делает упреки, в лице Св. Петра изображено состояние нечистой совести, а в движении рук и головы такое отрицание, какое делает человек, чувствуящий преступление свое и гнусность онаго. Впрочем такая истинна, такой волшебной свет и тень, что фигуры выходят из картины. Кажется, Св. Петр говорит с жаром и гневом Святому Павлу, кротко ему пеняющему „Да не правда, не правда, поди прочь, ето не правда“» (56 об–57, с 76)

Жанровая камерная живопись, как видно из дневника, живо интересовала Н. А. Львова. Примечателен сам характер ее описания — очень часто это не только констатация изображенного, но и примысливание некоего сюжета, как, например, в случае с тремя картинами голландца Франца ван Миериса Старшего («Живописец и его семья», 1675, «Голландский шарлатан», 1650–1655, «Голландская куртизанка», 1669)

«Франческа Миериса 3 карт[ины] м[алыя]

³ Приведем en pendente отзыв Н. А. Львова о венецианских художниках, высказанный при описании «Возвращения блудного сына» (1773) Помпео Батони «Желалось бы побольше экспрессии, сей недостаток и цветная приятная блестящая Венеция [и] некая школа не может волшебством заменить в своих картинах» (л 71, с 83)

Одна, представляющая его самого и семью его.

Другая, представляющая в виде шарлатана перед его семьей.

Третья, представ[ляющая], просто сказать, блять в желтом платье, спящую, и старую ея девку, принимающую денги от закутанного в епанчу мущины, пришедшаго воспользоваться и сном, и открытою грудью госпожи ея. Очень приятное расположение» (л. 35; с. 63).

Нидерландские художники ценятся русским путешественником, как видно из порой весьма кратких, иногда более подробных описаний и упоминаний картин Питера Брейгеля Младшего, Дирка Бергена, Адриаэна ван дер Верфа и др.

Был все же один художник, манера которого вызывала раздражение и неприязнь Н. А. Львова. Видя картины Рубенса, он неизменно осыпал их насмешками, ерничал и язвил. Еще во Флоренции он обрушился на полотно, которое считал принадлежащим кисти фламандского живописца, — в действительности речь шла о картине его подражателя и ученика Яна ван ден Хукке «Геркулес между пороком и добродетелью» (1647–1651). Русский путешественник называет Рубенса «дородным и фиглеватым», аллегорическая фигура порочности кажется ему никоим образом не соблазнительной, он видит в ней не пышную красавицу, а «пьяную голую толстую купчиху в виде Венеры безстыдно обнажающую отвислыя свои прелести, толстыя ляшки и красную кожу» (л. 53; с. 73).

Нелюбовь к Рубенсу, неприятие его художественного мира, проявившиеся еще во Флоренции, становятся в Вене центральной темой дневника — в общей сложности это описание восьми картин: «Чудо Св. Игнатия Лойолы», ок. 1617; «Чудо Св. Франца Ксаверия», 1617–1618; «Кимон и Эфигения», 1717; «Сад любви» (в действительности речь идет о копии неизвестного художника с этого полотна, находящегося в Прадо, 1632–1634); «Встреча перед битвой у Нордлингена», 1634–1635; «Празднество Венеры», 1635–1638; «Св. Амвросий и император Феодосий», 1615–1616; «Шубка» (изображение второй жены Рубенса Елены Фурман, 1636–1638):

«Рубенс здесь безчисленной. Важной, блестящей, поразительно до первого размышления картин его множество; но я, смотря их так, как их, кажется, смотреть должно, помню толко следующие:

1. Свят[ой] [Игнатий Лойола], изгоняющий бесов из прокаженных, женщина одна вся диявольскою силою, кажется, наполнена, весь ад в ней.

2-я. Св[той] Франциск, проповедующий в Лидии, перед прекрасным архитектуры европейской портиком, где стояли идола в нишах, упاداющия теперь от силы словеси божия, блеск коле-

ров тоже почти производит пад зрителя, не позабудьте, что на минуту и то на минуту забвения

3-я Три грация предродная, титки прекрутлая, фунтов по 6, спят покойно, но тела их, кажется, падучею болезнею переломаны, мущина, пришедший к сему зрелищу, дивится более, кажется, их уродливым пропорциям, нежели красотам кисти

4 Сад любви — м[алая] к[артина], куда Купидон препровождает Рубенса и жену его — за напрасно

5 Встреча, коей эскиз у Силли.

6 Остров Цитера — торговая фламандская баня, исполненная непристойности, там иной сатир сажает себе нимфу не на стул, другой ухватил ее за то место, где никакой хватки нет, спасибо, что без движения, и на дурной рисунок сей картины смотреть нельзя

7 Не помню, какой-то папа какому-то императору делает, не знаю, запрещение, не знаю разрешение, не знаю, входить, не знаю, не входить в церковь Карт[ина] б[олшая], лодка из лучче рисованных в сей коллекции, потому что мало фигур голых

8 Если кто хочет полюбоваться на жену Рубенсову, то несмотря на то, что она вся голая, гляди толко голову, кажется, что ревнивая кисть ее супруга для того собрала все пороки тела женского (особливо ниже пояса), чтобы и в картине никто им не воспользовался» (л 73—75 об, с 84—85)

Суждения Н А Львова о фламандском художнике весьма любопытны тем, что они обнаруживают связь с европейской традицией споров об изобразительной манере Рубенса и о том, какая роль в живописи отведена рисунку и какая — цвету. В общих чертах эти теоретические проблемы были сформулированы в трактате Федерико Дзуккари «Об идее живописцев, скульпторов и архитекторов» (1607).⁴ Спустя более полувека дискуссия вспыхнула с новой силой во французской Королевской академии живописи и скульптуры, разделившейся на поклонников Пуссена (пуссенистов) и Рубенса (рубенсистов).⁵ Первую возглавил Шарль ле Брен (1619—1690), провозгласивший в 1672 г. первенствующее значе-

⁴ *Zuccari F.* L'idea de' pittori, scultori et architetti. Tonno, 1607.

⁵ Наиболее детально проблематика знаменитого спора рассмотрена в кн. *Fontaine A.* Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot. Paris, 1909; *Teyssière B.* Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV. Paris, 1957. Из новейшей литературы в первую очередь следует указать *Puttfarcken Th.* Roger de Piles' Theory of Art. New Haven, London, 1985; *Imdahl M.* Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich. München, 1987.

ние рисунка, ибо, согласно его представлениям, именно очертания предметов определяют пропорции и форму, призванные выразить идею произведения, цвет при этом играет роль второстепенную и подчиненную⁶

Противоположную точку зрения наиболее последовательно защищал Роже де Пиль (1635–1709), опиравшийся на идеи самого Рубенса. В одном из своих сочинений он уподобил цвет душе, оживотворяющей тело,⁷ и разработал подробное учение о воздействии различных цветов на зрителя. В более позднем курсе по теории живописи Роже де Пиль писал о четырех аспектах, которые необходимо учитывать при оценке произведений живописи: композиция, рисунок, цвет, выразительность (*composition, dessein, coloris, expression*)⁸. В выстроенной таблице он в соответствии с этими критериями пытался оценить полотна наиболее значительных художников (Тициана, Рафаэля, Пуссена, Рубенса, Рембрандта и др.)

В «Итальянском дневнике» нет указаний на прямое знакомство Н. А. Львова с сочинениями Ш. Ле Брена, Р. де Пилля или других французских теоретиков конца XVII — начала XVIII вв. С проблематикой спора пуссенистов и рубенсисстов он мог быть знаком из вторых рук. Из приведенных ранее цитат нетрудно заметить, что Н. А. Львов отдавал приоритет рисунку, а не цвету, — Пуссен был упомянут в «Итальянском дневнике» всего один раз (л. 34, с. 62) и хотя сочувственно, но слишком кратко, чтобы можно было сколько бы то ни было серьезно говорить о непосредственном влиянии его идей на русского путешественника. При оценке живописи Н. А. Львов оперировал главным образом понятиями, рекомендованными к анализу Р. де Пиллем и широко использовавшимися во французской художественной критике XVII–XVIII веков⁹. Для них Н. А. Львовым избираются следующие эквиваленты: 1) расположение, композиция, 2) рисунок, штрих, черты, линии, абрис, 3) цвет, колера, краски, 4) экспрессия, страсть, живность. Его терминологический арсенал отнюдь не исчерпывается четырьмя стержневыми понятиями, он в большой степени дифференцирован и обширен.

⁶ *Fontaine A.* Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Paris, s. a. [1903]. P. 35.

⁷ *Piles R. de* Dialogue sur le Coloris (1673) // Œuvres diverses de M. de Piles. Amsterdam, Leipzig, Paris, 1977. Bd IV. P. 194.

⁸ *Piles R. de* Cours de peinture par principes. Paris, 1708. P. 489.

⁹ См. об этом подробнее *Knabe P.-E.* Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung. Dusseldorf, 1972. S. 123–140, 165–173, 374–376.

(*аттитюды, вкус, эскиз, манер, натура, позиции, полутени, пропорции, перспектива, стиль* и т. д.); он всегда отмечает знание или незнание анатомии и правдоподобие изображений («вероподобность»). И все же в центре внимания рисунок и цвет, доказательством чему служит богатство отнесенных к ним оценочных эпитетов:

1) *О рисунке*: *сух* (л. 3 об., 65 об.), *прилизан* (л. 6), *мастерский* (л. 15), *выработан* (л. 32), *хорош* (л. 36 об., 58 об., 61 об., 67 об., 69 об.), *жив* (л. 37), *слаб* (л. 37 об.), *дороден* (л. 41 об.), *смел и верен* (л. 46 об.), *смел* (л. 49), *вял* (л. 56), *прекрасен* (л. 58 об.), *совершенен* (л. 59 об.), *исправен* (л. 60 об.), *недурен* (л. 60 об., л. 72), *incorrecte* (л. 68), *хорош, несколько отягощен тенями* (л. 69), *дурен* (л. 75)

2) *О красках*: *не худы* (л. 36 об.), *живы* (л. 37), *прекрасны* (40 об.), *не цветны* (л. 41), *рыжеваты, стушеванны* (л. 47), *тучны и теплы* (л. 49), *истинны* (л. 51), *веселы* (л. 51 об.), *rei harmoniques* (л. 52), *несколько сыроваты* (л. 58 об.), *волшебны* (л. 59 об.), *хороши* (61 об.), *сыры ярки и несогласны* (л. 65 об.), *ярки, хотя довольно живы* (л. 66), *жестки* (л. 66), *двулишневые, зарны* (л. 66 об.), *ярки* (л. 67), *истинны и довольно мягки* (л. 67 об.), *свежи и красивы* (л. 70), *блестящи* (л. 74).

Помимо сочинений, повлиявших на Н. А. Львова опосредованно, была также одна весьма важная для темы этой статьи книга, выписку из которой сделал он незадолго до отъезда, 9 марта 1781 года, в одной из своих черновых тетрадей.¹⁰ Речь идет об «Истории искусства древности» И. И. Винкельмана, сопровождавшей, по всей видимости, Н. А. Львова в путешествии. Зависимость его суждений от воззрений этого автора наиболее ощутима, когда речь заходит о греческой пластике, она проявляется и в высказываниях общего характера, и в оценке отдельных статуй. Особенно явственно это в описаниях и упоминаниях групп Ниобы и Лаокоона, которым Винкельман посвящает отдельную главку первого тома, называя их наивысшими достижениями античного искусства.

«On peut se convaincre de la justesse de ces observations par deux

¹⁰ См. *Львов Н. А.* Путевая тетрадь // ИРЛИ, 16 470 / CIV620, л. 63 об. Выписка сделана из *Histoire de l'art chez les anciens / Par Mr J. Winckelmann Ouvrage traduit de l'allemand [par G. Sellius et rédigé par J. B. R. Robinet]. Amsterdam (в действительности — Paris), 1766* Т. 1. Р. 18

des plus beaux monumens de l'Antiquité, dont l'un est l'image de la terreur de la mort, & l'autre de la douleur poussé au dernier degré etc»¹¹

И ниже

«Niobé & ses filles sont & seront toujours des plus parfaits modèles du vrai beau

Laocoon est l'image de la douleur la plus vive & la plus sensible qui puisse agir sur les muscles, les nerfs & les veines»¹²

Ср у Н А Львова

«Групп Ниобеи и семьи ея, кроющихся от стрел Д[ианы] и А[поллона], коих они прогневали

Сей групп, пример совершенства греческой резьбы, есть один из тех редких остатков, где виден высочайший стиль греч[еских] худож[ников], до Праксителя и Фидияса употребляемый» (л 43(1), с 68)

Ниже, при описании Ниобы-матери, Н А Львов вспомнил рассуждения Винкельмана об искусстве драпирования скульптур, его спор с французской барочной школой

«1-я Мать колосальной пропорции, защищающая в своих объятиях маленькую дочь, какое великодушное в лице ея страдание, печаль, однако, не безобразит нимало величественной красоты ея, драпери прекрасное, гд Фалконет его не хвалит в своем сочинении, [что] не удивительно, потому что простота онаго совсем противна французским резчикам школы Берниниевой, у коих во всех складках надут ветер и кои позабыли совсем сие правило одного несравненного их сочинителя,¹³ что складки должны следовать по телу — обогащать его, украшать, одевать, а не закрывать красоты онаго » (л 43(1) об—43(2), с 68)

Эти строки отсылают к завершению первого тома «Истории искусства древности», где Винкельман критиковал «Размышления о скульптуре» (1761) Этьена Мориса Фальконе и ставил ему в пример группу Ниобы как образец совершенства драпирования статуи, что положило начало нащумевшей полемике¹⁴

¹¹ Histoire de l'art chez les anciens Т 1 Р 288

¹² Ibid Р 289 Ср Т 2 Р 212—217

¹³ Имеется в виду Ж-Б Мольер, цитата из поэмы которого «Купол Валь-де-Граса» («La Gloire du dôme du Val de Grâce», 1669) приведена Н А Львовым ниже

¹⁴ Histoire de l'art chez les anciens Т 1 Р 348—349 См также ответ Винкельману Э М Фальконе в брошюре, написанной в Петербурге в мае 1770 г *Falconet E M Observations sur la statue de Marc-Aurele*

Хотя Н А Львов специально не описывает группу Лаокоона (дневник был начат в Ливорно и о римских впечатлениях можно только догадываться), он неоднократно упоминает ее, сравнивает с ней, а в общей интерпретации следует Винкельману («Laocoön est l'image de la douleur la plus vive »),¹⁵ что явствует из описания виденных в Уффицих «Борцов» (эллинистическая копия с оригинала Пергамской школы, III или II в до н э).

«Групп др[угой], изображающий двух голых атлетов борющихся, кроме атитюд трудных, но с великою истинною изображенных, я не знаю ни одного группа, ни одной статуи, толь хорошо напряженными мускулами изображающих силу и усилие, как здесь, можно сказать, что как в Лаоконе изображена болезнь, так здесь сила, в лице пораженного много экспрессии» (л 45, с 70)

Не менее важны были для русского путешественника суждения о художниках нового времени, рассеянные на страницах принадлежавшей ему книги Аксиология Винкельмана оказывается в высшей степени близка шкале ценностей Н А Львова. Немецкий историк искусства боготворит Рафаэля и его учеников («les meilleurs Artistes Romains, Raphael & son école»¹⁶), наиболее одаренными из художников нового времени он объявляет Рафаэля, Корреджо и Тициана, ибо они учились у древних,¹⁷ весьма сдержанно пишет о Микеланджело¹⁸ и пренебрежительно отзываясь, о том, как Рубенс очерчивал человеческие фигуры¹⁹

С присущим ему энтузиазмом Винкельман объявляет самым талантливым художником всех времен и народов своего друга Антона Рафаэля Менгса («le premier Artiste de son temps & peut-être des siècles futures»),²⁰ этой оценке следует и Н А Львов, описывая увиденного в Уффицих «Иоанна Крестителя» школы Рафаэля

(1771) // Œuvres d'Etienne Falconet, statuaire, contenant plusieurs écrits relatifs aux Beaux Arts Lausanne, 1781 Т 1 Р 233–348 В защиту Винкельмана выступил А. Р. Менгс, письмо которого от 25 июля 1776 г Фальконе опубликовал в собрании собственных сочинений, сопроводив опровержением,— см Œuvres d'Etienne Falconet Т 2 Р 195–207, 208–224

¹⁵ Как известно, эта интерпретация была еще в 1766 г оспорена Лессингом, который утверждал, что древнегреческий скульптор в соответствии с античными представлениями о прекрасном умерил боль Лаокоона,— см *Лессинг Г Э* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии М., 1957 С 87

¹⁶ Histoire de l'art chez les anciens Т 1 Р 190

¹⁷ Ibid Р 47

¹⁸ Ibid Р 246

¹⁹ Ibid Р 31–32

²⁰ Histoire de l'art chez les anciens Т 1 Р 312, см здесь же главку «Eloge de Mr Antoine-Raphael Mengs» (р 312–313)

От анализа достоинств и недостатков Рафаэля Урбинского он, следуя логике ассоциаций, переходит к похвалам по адресу Антона Рафаэля Менгса

«Что касается до анатомии, то не в осуждение бож[ественному] Рафаилу можно, кажется, заметить, что в теле 17-лет[няго] или 18-лет[няго] Иоанна К[рестителя] не могли быть мускулы толь решительно и силно означены, но сия трудная часть в сем трудном возрасте, видно, оставлена была на совершение другому Рафаилу нашего века, превзошедшему в юношеских телах всех художников, даже самих греков Гиний добродетели dans la maison du Prince в Ескурияле, другой в плафоне в Ватикане превосходят все древния статуи, кои мы в юношеском возрасте имеем» (л 49—49 об, с 71—72)

Из других сочинений Винкельмана Н А Львову, думаю, была известна статья «О грации в произведениях искусства» (1759), содержащаяся в ней критика Микеланджело, по-видимому, повлияла на прохладное отношение Львова к этому художнику и на то, как была описана усыпальница Медичи во Флоренции²¹ Существенно и то, что Винкельман был поклонником Пуссена и неоднократно подчеркивал значение «благородного контура», более важного в произведениях живописи, чем цвет или распределение света Есть также все основания предполагать, что в Италии Н А Львов купил вышедшее в свет за год до его поездки двухтомное собрание сочинений Менгса²² Иерархия ценностей Винкельмана и его друга нашла здесь еще более полное отражение Достоверно известно также о встрече Н А Львова во время путешествия 1781 г с двумя довольно близкими знакомыми Винкельмана Ими были немецкий дипломат на русской службе Иоганн Фридрих Рейфенштейн (1719—1793) и гравер и каталогизатор собраний Габсбургов Кристиан фон Мехель (1737—1815) Беседы с ними, обмен мнениями, апелляция к соответствующим сочинениям незадолго до того умерших Винкель-

²¹ Ср в статье Винкельмана «О грации в произведениях искусства» (1759) «In der Bildhauerey hat die Nachahmung eines einzigen großen Mannes, des Michael Angelo, die Künstler von dem Alterthume und von der Kenntniß der Grazie entfernt» (*Winckelmann J J Von der Grazie in Werken der Kunst // Bibliothek der schonen Wissenschaften und der freyen Kunste Funften Bandes erstes Stuck Leipzig, 1759 S 20*) Далее находим критику французских скульпторов школы Жана Лоренцо Бернини, против которых ополчился и Н А Львов (см выше цитату с л 43(2))

²² Opere di A R Mengs primo pittore della Maesta di Carlo III, Re di Spagna Pubblicate da G N dAzara Parma, 1780 T 1—2

мана и Менгса могли лишь укрепить Н А Львова в избранной системе взглядов на историю европейского искусства. В дневнике вскользь упомянуты банкир-антиквар Томас Дженкинс (ок 1720–1798) и художник Кристоф Унтербергер (1732–1798), принадлежавшие к тому же кругу, однако неясно, познакомился ли русский путешественник с ними лично или знал о них лишь понаслышке.

До недавнего времени об интересе к идеям Винкельмана в России XVIII столетия было известно очень мало — речь шла главным образом о влиянии его идей на вкусы пенсионеров петербургской Академии художеств, посылавшей своих питомцев на выучку в Рим и Париж начиная с 1758 г (при крайней скудости источников следует в первую очередь упомянуть журналы-донесения М И Козловского и А П Лосенко)²³ Одинокими вехами были компиляции И И Виена (1789), П П Чекалевского (1792) и опубликованный в 1792 г перевод статьи «О грации в произведениях искусства» (он был сделан с французского языка, и его исполнитель скрыл свое имя за литерой «С»)²⁴ Но даже если новые находки расширят круг лиц, знакомых с сочинениями немецкого археолога и ценителя искусств,²⁵ исключительное положение «Итальянского дневника» Н А Львова в череде текстов, отразивших восприятие идей Винкельмана, вряд ли будет поколеблено. Эти идеи были жадно усвоены и стремительно осмыслены, они оказались необычайно убедительны и поэтому влиятельны, они вошли в плоть и кровь спонтанно созданного «Итальянского дневника», они изначально установили определенную систему ценностей, в прихотливое взаимодействие с которой вступали чарующе пестрые впечатления поездки 1781 года

²³ История русского искусства / Ред. И Э Грабарь М., 1961. Т. VI. С. 13, 387–388, 404–405, Т. VII. С. 172–174 (здесь же литература вопроса), Wulff O. Die neurussische Kunst im Rahmen der Kulturentwicklung Rußlands von Peter dem Großen bis zur Revolution. Textband Augsburg, 1932. S. 84–95.

²⁴ Замечания о прелести в произведениях искусства, по руководству аббата Винкельмана // Чтение для вкуса, разума и чувствований 1792. Ч. V. С. 261–272.

²⁵ Ср. указание на приобретение С. Р. Воронцовым в 1778 году двухтомника Винкельмана Шлыкova М. Э. Итальянское путешествие графа С. Р. Воронцова (1775–1776) // Воронцовы — два века в истории России. Материалы пятых Воронцовских чтений, посвященных 190-летию со дня смерти А. Р. Воронцова, 1–12 октября 1995 г., г. Владимир) / Сост. и ред. В. Н. Алексеев Петушки, 1996. Вып. 2. С. 63. Речь шла о кн. *Winckelmann G. Monumenti antichii inediti*. Roma, 1767. Vol. I–II.