

# Русская литература

№ 2

Историко-литературный журнал

2002

*Издается с января 1958 года*

*Выходит 4 раза в год*

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
К. Ю. Лаппо-Данилевский. Шевырев и Винкельман (статья первая) . . . . .	3
О. В. Сливичкая. Об эффекте жизнеподобия в «Анне Карениной»: ритм композиции .	28
Л. А. Киселева (Украина). У истоков «Большого эпоса» Николая Ключева: «Песни из Заонежья» . . . . .	41
Г. А. Тиме. О «метафизике» любви: А. Шопенгауэр и Вл. Соловьев . . . . .	58
С. Г. Семенова. «Зачеловеческие сны» Велимира Хлебникова . . . . .	69
С. А. Шульц. Наблюдатель и творец истории (о «Северных элегиях» А. А. Ахматовой)	89

## ПОЛЕМИКА

Б. И. Яценко (Украина). В плену собственных мистификаций (по поводу статей Э. Ки- нана и Г. Грабовича) . . . . .	98
В. Д. Рак. В защиту памяти Б. В. Томашевского . . . . .	106

## ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

Л. Д. Громова-Опупьская. Текстология незавершенного (Л. Толстой) . . . . .	117
Л. А. Спиридонова. Текстология писем М. Горького . . . . .	122
Т. М. Вахитова. Проблемы текстологии Леонида Леонова . . . . .	127

## ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Н. П. Морозова. О последнем стихотворении Г. Р. Державина . . . . .	137
С. В. Березкина. «Она по-русски плохо знала...» (к портрету О. С. Павлицевой) . . .	169

Н. Ю. Заварзина. Оппозиция «свое»/«чужое» в рассказе Н. С. Лескова «На краю света» . . . . .	174
Из неизданной книги Ф. Д. Батюшкова «Около талантов». «Владимир Сергеевич Соловьев» (публикация П. Р. Заборова) . . . . .	185
М. Д. Эльзон. Новонайденное письмо Г. Е. Зиновьева М. Горькому . . . . .	197
Е. А. Романова. София Парнок и Владислав Ходасевич: к истории творческих переключек (на материале статьи С. Я. Парнок «Ходасевич») . . . . .	199
Б. К. Зайцев. Две рецензии (публикация и примечания А. В. Ярковой) . . . . .	216
Э. Б. Мекш ( <i>Латвия</i> ). Мифологический архетип в искусстве и в жизни (Всеволод Иванов и Варлам Шаламов) . . . . .	226
К. С. Корконосенко. Мигель де Унамуно — читатель русской литературы . . . . .	234

#### ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. Н. Запевалов. Шолохов в восприятии американского слависта . . . . .	242
Е. В. Балдина. Посвящено Гоголю (новое украинское периодическое издание) . . . . .	249

#### ХРОНИКА

А. Е. Смирнова. Научное заседание, посвященное памяти Л. А. и Р. П. Дмитриевых . . . . .	254
В. Ю. Вьюгин. XII Платоновский семинар «Творчество А. Платонова: философия истории, жанровая эволюция» . . . . .	256
В. В. Перхин. Научная конференция «Русский литературный портрет и рецензия в XX веке. Концепция и поэтика» . . . . .	261

Главный редактор *Н. Н. СКАТОВ*

#### Редакционная коллегия:

*Г. Я. ГАЛАГАН* (зам. главного редактора), *А. А. ГОРЕЛОВ*, *В. Я. ГРЕЧНЕВ*,  
*М. Д. КОНДРАТЬЕВ* (отв. секретарь редакции), *В. А. КОТЕЛЬНИКОВ*,  
*Н. Д. КОЧЕТКОВА*, *А. И. ПАВЛОВСКИЙ*, *А. М. ПАНЧЕНКО*, *Ю. М. ПРОЗОРОВ*,  
*В. А. ТУНИМАНОВ*, *С. А. ФОМИЧЕВ*

Адрес редакции: 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4. Тел. 328-16-01

## ШЕВЫРЕВ И ВИНКЕЛЬМАН

(СТАТЬЯ ПЕРВАЯ)

В истории русской литературы первой половины XIX века вряд ли можно найти фигуру, односторонняя оценка деятельности которой попросту исключена, фигуру столь противоречивую, разнообразно одаренную и яркую, как Степан Петрович Шевырев (1806—1864). Зачинатель романтического движения, активный участник литературной жизни на протяжении трех десятилетий, блестящий знаток древних и новых языков и литератур, поражающий друзей своим трудолюбием («Schreib-Denk und Dichtung-Maschine» (sic! — К. Л.-Д.), как выразился о нем С. А. Соболевский),<sup>1</sup> один из наиболее компетентных преподавателей Московского университета, с роковой неизбежностью оказавшийся вовлеченным в политическую борьбу своего времени и в двусмысленные отношения с властями предрезающими, один из наиболее европеизированных представителей русского общества, ставший убежденным проповедником славянофильства и популяризатором тезиса о разлагающемся Западе,<sup>2</sup> и т. д. — вот далеко не полный перечень граней этой личности, ждущей своего дальнейшего осмысления.

Тема, вынесенная в заглавие настоящей статьи, важна в нескольких отношениях: во-первых, ее рассмотрение не может не приблизить к пониманию истинного значения для русского поэта веймарской классики, вдохновителем которой был Винкельман; во-вторых, она входит как необходимая компонента в другую, значительно более объемную тему — «Шевырев и Германия», предполагающую анализ рецепции русским писателем идей и произведений столь разных авторов, как Лессинг,<sup>3</sup> Гете, Шиллер,<sup>4</sup> Гердер, братья Шлегель, Шеллинг, Ваккенродер, Баадер<sup>5</sup> и др.; в-третьих, без ее изучения невозможна оценка шевыревской италомании, ставшей у современников притчей во языцех.<sup>6</sup> Отдельные предварительные замечания об актуальности трудов немец-

<sup>1</sup> Ср. в письме С. А. Соболевского Шевыреву от 20 октября 1830 года: «...о мой паровой котел и Schreib-Denk und Dichtung-Maschine, называемый Степаном Шевыревым» (Русский архив. 1909. Кн. 2. № 7. С. 490).

<sup>2</sup> См.: *Струве П. Б.* С. П. Шевырев и западные внушения и источники теории-афоризма о «гнилом» или «гниющем» Западе. Изыскания, сопоставления и материалы // Записки Русского научного института в Белграде. Белград, 1940. Вып. 17. С. 201—263.

<sup>3</sup> Интерес Шевырева к Лессингу позволил А. М. Песков назвать поэта «русским Лессингом», что, на мой взгляд, вряд ли правомерно. Ср.: *Peskov A. M.* Ein «russischer Lessing» — Stepan Ševyrev // *Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II.* Hrsg. von D. Herrmann und A. L. Ospovat. München, 1998. S. 825—843.

<sup>4</sup> См.: *Danilevskij R. Ju.* Schiller in der russischen Literatur. Dresden, 1998. S. 189—200.

<sup>5</sup> См.: *Чижевский Д. И.* Баадер и Россия // Новый журнал. 1953. Кн. 35. С. 301—310.

<sup>6</sup> В книге Этторе Ло Гатто «Русские в Италии» находим всего страницу, посвященную Шевыреву (*Lo Gatto E.* Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi. Roma, 1971. P. 95—96), что до некоторой степени восполняется следующими публикациями итальянских коллег: *Rossi V.* Tre testi inediti di S. P. Ševyrev // *Russica Romana*. 1994. Vol. I. P. 183—188; *Gardzoni S.* Lettere di S. P. Ševyrev a corrispondenti italiani // *Russica Romana*. 1995. Vol. II. P. 255—260.

кого историка искусств для Шевырева были сделаны в монографии Л. Удольфа: о понимании русским литератором ключевой роли, сыгранной Винкельманом в интерпретации искусства древности, о заимствованных у него взглядах на предпосылки художественных и культурных взлетов и на идею прекрасного, на Рафаэля как вершинную фигуру в живописи Нового времени, на непреходящее значение античного наследия и т. д.<sup>7</sup> Можно лишь пожалеть, что исследователю ограничился обзорением литературной деятельности Шевырева 1820—1836 годов, в силу чего более поздние произведения не подверглись анализу.

Первое знакомство Шевырева с немецкой культурой относится, по-видимому, к четырем годам (с 1818-го по 1822-й), проведенным им в стенах университетского Благородного пансиона, куда сын предводителя дворянства Саратовской губернии был отдан в возрасте двенадцати лет. Во главе этого знаменитого учебного заведения стоял талантливый педагог А. А. Прокопович-Антонский, приглашавший для преподавания в старших классах профессоров Московского университета. О царившей в пансионе атмосфере и о своих наставниках поэт сохранил благодарную память на всю жизнь; здесь были заложены основания его многообразных знаний, окрепли интересы, появились первые литературные опыты. Сначала Шевырев учредил кружок для занятий словесностью, состоявший из его сверстников, а затем вступил в литературное общество высшего шестого класса, объединявшее более старших учеников.

О круге немецких авторов, прочтенных Шевыревым в это время, можно составить лишь примерное представление, основываясь на его собственных разрозненных указаниях: на одном из заседаний Собрания благородных воспитанников юный поэт читал «извлечения из Шиллерова рассуждения о высоком»;<sup>8</sup> преподаватель пансиона В. И. Оболенский ссудил его Гердером, Новалисом и Шиллером из своей библиотеки.<sup>9</sup> В автобиографии, написанной от третьего лица, Шевырев столь же обще охарактеризовал свои пристрастия в годы, последовавшие за окончанием пансиона: «Немецкая философия, особенно Шеллингова, сочинения немецких эстетиков и критиков, произведения немецкой словесности принадлежали к числу любимых его занятий».<sup>10</sup> Тогда же он стал посещать университетские лекции и углубленно штудировал античную литературу. В речи «О влиянии поэзии и красноречия на счастье гражданских обществ», произнесенной 14 апреля 1823 года по случаю выпуска из пансиона, Шевырев декларирует следующие положения (или, точнее, общие места), подтверждающие увлечения этих лет: «Истина, добродетель и, следовательно, изящество едины и нераздельны; ибо они проистекают от единого начала — от Бога», «Цель поэзии есть благородное удовольствие... Вообще изящное является нам в двух видах: в виде прекрасного и высокого», «Истинная, благородная поэзия есть наставница нравов»<sup>11</sup> и т. д.

После безуспешных попыток остаться при университете Шевырев определился 31 декабря 1823 года в Московский архив Коллегии иностранных дел,

<sup>7</sup> *Udolph L. S. P. Ševyrev. 1820—1836. Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Rußland. Köln; Wien, 1986. S. 98, 122, 134, 137, 140, 147—148, 154—155 etc.*

<sup>8</sup> *Шевырев С. П. А. А. Прокопович-Антонский (посвящается всем воспитанникам университетского пансиона) // Москвитянин. 1848. Ч. 4. № 8. С. 189—206.*

<sup>9</sup> Ср.: «Помню с благодарностью, как сей последний своею библиотекою и дружелюбными беседами способствовал нашему умственному развитию. Он ссудил меня Гердером, Новалисом, Шиллером» (Там же. С. 118).

<sup>10</sup> *Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Московского университета. М., 1855. Ч. 2. С. 605.*

<sup>11</sup> *Вестник Европы. 1823. Кн. 128. № 8. С. 250, 251, 252.*

где было положено начало его трудам над древними рукописями. Необременительная служба «архивного юноши» оставляла довольно времени для литературных встреч и занятий: для посещения вечеров С. Е. Раича, участия в кружке «любомудров», помощи М. П. Погодину в издании альманаха «Ура́ния» (1826) и т. п. Опубликованная в 1826 году книга «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком»,<sup>12</sup> определила до наших дней репутацию Шевырева как одного из столпов русского романтизма, нуждающуюся, на мой взгляд, в некоторых коррективах.

Как кажется, прав Ю. В. Манн, видящий в первой самостоятельной эстетической декларации Шевырева («Разговоре о возможности найти единый закон для изящного»)<sup>13</sup> полемику с незадолго до того переведенным сочинением: «Первая теоретическая работа Шевырева по существу направлена против главного тезиса Ваккенродера. Она посвящена „возможности найти единый закон для изящного“, то есть дебатировать проблему возможности или невозможности систематического знания об искусстве».<sup>14</sup>

Появление «Разговора» в первом номере «Московского вестника» — журнала, ставшего на несколько лет печатным органом Шевырева и его ближайших друзей, — побуждает отнести к этому краткому сочинению с особым вниманием. С одной стороны, это робкий дебют поэта, лишь нащупывающего свой путь в мире умозрений; с другой, убежденное отстаивание им рационалистической сущности эстетики<sup>15</sup> и умопостигаемости прекрасного. Любопытно поэтому отметить, что диалог Евгения с Лицинием происходит при заданной системе ценностей: оба собеседника-антипода изначально соглашаются в том, что следует признать прекрасным, принимая во внимание многообразие его форм, — это «и божественная Мадонна Рафаэля», и Психея Кановы, и «живые картины простодушного Тенирса», и словесные шедевры Софокла, Шекспира, Шиллера, Гете и т. п. Неудивительно поэтому, что Евгений (alter ego автора) без большого труда убеждает своего оппонента, что, несмотря на обилие форм красоты, существует некий ее «вечный закон», предполагающий наличие общих правил искусства, к познанию которых необходимо стремиться.

И Лициний, и Евгений эстетически искушены, им ведом момент наслаждения прекрасным, они сходятся в его описании и оживленно обмениваются впечатлениями: «это одно определенное, полное чувство, которое называют удовольствием, согласием, блаженством» (Евгений), «какая-то светлость, полнота; все желания удовлетворены, все чувства яснее», «ни одна страсть не говорит в душе, все земное ей чуждо», «это рай земной» (Лициний).

Финальный вывод о том, что «в познании самого себя надлежит искать закона для изящного» и что произойти это должно, «разумеется, при помощи

<sup>12</sup> Совместный с В. П. Титовым и Н. А. Мельгуновым перевод книги В. Г. Ваккенродера «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком» (М., 1826).

<sup>13</sup> Московский вестник. 1827. Ч. 1. № 1. С. 32—52.

<sup>14</sup> Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820—1830-е годы). М., 1969. С. 155.

<sup>15</sup> Эти рационалистические послышки приводят на память общие декларации Винкельмана, и в первую очередь, заключительные строки его «Мыслей о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» (1755): «Кисть, которою водит художник, должна быть пропитана разумом, как сказал кто-то о стилосе Аристотеля; она должна оставить для размышлений больше трюга, что показала глазу, и художник достигнет этого, если научится не прятаться за аллегориями, а облекать в них свои мысли» (Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подг. И. Е. Бабанов. СПб., 2000. С. 330). Ср. также идеи, высказанные в «Наставлении о том, как следует созерцать произведения искусства» (1756—1758; Там же. С. 383—390).

мудрых руководителей», слишком общ. Создается впечатление, будто Шевырев сделал лишь первый осторожный шаг, заложил камень в основание своих дальнейших эстетических построений, остановившись на том, что представлялось ему неоспоримым, не рискнув пока идти дальше. Идея «единого закона для изящного» неминуемо влекла за собой идею существования, а потому и необходимости правил и образцов, общую как для французского классицизма, так и для веймарской классики. Именно тяготение к идейному миру последней и обнаруживает, на мой взгляд, «Разговор» Шевырева.

Не случайно поэтому обилие шевыревских переводов из Гете на страницах «Московского вестника» («Характер Гамлета (из Гетева романа «Вильгельм Мейстер»)), «Разговор об истине и правдоподобию в искусстве», «Отрывок из междудействия к „Фаусту“: „Елена“»),<sup>16</sup> его статей, в которых анализируются произведения немецкого патриарха и их русские переводы (разбор междудействия к «Фаусту», удостоенный благосклонного отзыва самого Гете,<sup>17</sup> рецензия на погодинские переводы «Гёца фон Берлихингена» и байроновского «Манфреда», отзывы о произведениях Гете в «Обзрении русской словесности за 1827-й год»,<sup>18</sup> и т. п.).

С. Н. Дурьлин в свое время так охарактеризовал эти публикации Шевырева: «Входя в еще более широкий круг гетеаны Веневитинова, Рожалина, Титова, Мальцова, Погодина и др., гетеана Шевырева занимает центральное место в этой гетеане „Московского вестника“». Шевырев всячески заинтересован Гете: и как поэт, и как критик, и как „теоретик изящного“. Гете для него — не только величайший поэт современности, он еще основоположник современной эстетики и властный творец новой культуры, каждое слово которого важно для строителей здания „русской культуры“, какими мнили себя любомудры. Шевырев старался раскрыть русскому читателю связь поэтического дела Гете с общим устремлением европейской культуры, как бы приучая их быть русскими европейцами и через то — гетеанцами».<sup>19</sup>

Он же впервые высказал предположение о принадлежности Шевыреву перевода отрывков из очерка Гете «Винкельман».<sup>20</sup> Так как составительница

<sup>16</sup> Не имея возможности каждый раз приводить выходные данные публикаций, адресую читателя к существующей росписи этого печатного органа: *Полкова Н. А.* Московский вестник. Журнал, издаваемый М. Погодиным, 1827—1830. Указатель содержания. Саратов, 1991. Однако следует сделать некоторые оговорки. Во-первых, несмотря на заверения составителя в предисловии, указатель не является «хронологической росписью всех опубликованных в журнале материалов»; так, за 1830 год расписана лишь часть первая (в общей сложности в этом году было опубликовано XXIV номера, объединенные в шесть частей). Во-вторых, данный библиографический опыт еще раз подтверждает аксиому о том, что создание подобных указателей без знакомства с исследовательской литературой не имеет смысла. Если бы составительница обратилась к трудам ученых, исследовавших «Московский вестник» под разными углами зрения (Н. П. Колюпанов, Н. П. Барсуков, В. В. Стратен, Ю. В. Манн и др.), то это уберегло бы ее от следующих и многих других ошибок: так, автором «Разговора об истине и правдоподобию в искусстве» является не Шевырев (он выступил в качестве переводчика), а Гете (№ 144); «Письмо к издателю» за подписью «р-» (№ 10) и анонимные «Обозрение русской словесности за 1827-й год» (№ 459), «Обозрение русских журналов в 1827 году. „Московский телеграф“» (№ 535) и «Обозрение русских журналов в 1827 году. „Северная пчела“» (№ 582) принадлежат Шевыреву и т. д. и т. п.

<sup>17</sup> Об этом лестном для истории русской литературы эпизоде см.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 130—135. Здесь же отдельная глава, посвященная Шевыреву (с. 140—150), которого Жирмунский называет «идейным руководителем» «Московского вестника».

<sup>18</sup> [Шевырев С. П.] Обозрение русской словесности за 1827-й год // Московский вестник. 1828. Ч. 1. № I. С. 59—84; Ч. 8. № V. С. 61—105.

<sup>19</sup> *Дурьлин С. Н.* Русские писатели у Гете в Веймаре // Лит. наследство. 1932. Т. 4—6. С. 454 (глава «С. П. Шевырев и Гете»).

<sup>20</sup> Там же. С. 473.

наиболее авторитетной библиографии русских переводов из Гете считает их анонимными,<sup>21</sup> хотелось бы остановиться на этом вопросе подробнее.<sup>22</sup>

Во второй части «Московского вестника» за 1827 год без указания имени переводчика были опубликованы «Мысли Гете о дружбе» и «Об изящном»,<sup>23</sup> т. е. главы третья («Freundschaft») и четвертая («Schönheit») из очерка Гете «Винкельман».<sup>24</sup> Первые две главы («Antikes» и «Heidnisches») под названиями «Древние» и «Идолопоклонство» появились в печати лишь три года спустя<sup>25</sup> в сопровождении анонимного сообщения «О выставке художественных произведений в Риме (Рим — 10 апреля н. с. 1830)»,<sup>26</sup> принадлежность которого Шевыреву не вызывает ни у кого сомнений. Эта дробная, с нарушением композиционной последовательности оригинала публикация (к тому же здесь опущены «Einleitung» и «Eintritt») создает впечатление начатого, но не завершеного перевода, часть которого была срочно помещена в журнале, а остаток по неясным причинам «заделался» в издательском портфеле (нельзя исключить, что присланный из Рима свежий материал Шевырева «подтолкнул» в печать часть исполненного им ранее перевода).

В любом случае важность появления этих четырех главок в «Московском вестнике» нельзя недооценивать: из них вполне можно было составить впечатление о концепции древнего искусства и эстетических вкусах Гете, о его трактовке личности Винкельмана как воплощения гармоничного античного мирозерцания («он является существом полным и самобытным, человеком характера совершенно древнего»), о вневременном значении как жизненного опыта немецкого историка искусств, так и его трудов, открывших Новому времени подлинную древность, о необходимости длительных образовательных усилий для достижения идеала «полноты бытия» и т. п.

Возможно, первоначальная публикация третьей и четвертой главок очерка Гете была вызвана желанием Погодина скорее познакомить читателей «Московского вестника» с эстетическими декларациями немецкого гения о сущности Прекрасного. Однако вынесение вперед «Мыслей Гете о дружбе» должно было шокировать тогдашнего российского читателя, ибо после общих деклараций («древние были людьми истинными и отличались полнотою жизни») Гете переходил к характеристике отношения к женщине, родственных связей и, наконец, мужских привязанностей у древних, весьма прозрачно намекая на гомосексуальность Винкельмана:

«Страстное исполнение обязанностей дружества, сладость неразлучности, взаимная готовность жертвовать собою для другого, решительная клятва на целую жизнь быть верным другу, умереть вместе, — все это удивляет во взаимной связи двух греческих юношей: краснеешь, когда в древних стихотворцах, бытописателях, философах, витиях находишь столько вымыслов,

<sup>21</sup> *Житомирская С. В.* И. В. Гете: Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке: 1780—1971. М., 1972. № 2118, 2119.

<sup>22</sup> Л. Удольф, как кажется, склонен разделить мнение Дурюлина, утверждая, что в четырех переведенных главах развиваются темы «Разговора об истине и правдоподобию в искусстве», который, в свою очередь, был переведен Шевыревым и опубликован в «Московском вестнике» несколько ранее (*Udolph L. S. P. Sevyrrev. 1820—1836. Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Rußland. S. 25*).

<sup>23</sup> Московский вестник. 1827. Ч. 2. № VII. С. 283—284, 284—286.

<sup>24</sup> Впервые опубликован в изданном Гете сборнике статей и документов «Винкельман и его столетие» (*Winkelmann und sein Jahrhundert. Tübingen, 1805*), на появление которого пространный рецензией своего главного редактора И. Г. Буле незамедлительно откликнулись «Московские ученые ведомости» (1805. 25 нояб. № 47. С. 369—375).

<sup>25</sup> Московский вестник. 1830. Ч. 3. № III. С. 256—260, 261—262.

<sup>26</sup> Там же. С. 262—273.

повествований, чувств, мыслей, посвященных единственно предмету пламенной дружбы». <sup>27</sup>

В главе «Об изящном» встречаем множество излюбленных суждений Гете: «Последнее произведение природы, непрерывно восходящей на высшие степени, есть прекрасный человек»; «...говоря собственно, прекрасный человек одну только минуту в жизни бывает прекрасен»; «Заключая природу, человек представляет самого себя особенно, целою природой, которой также нужен венец и крайняя степень». <sup>28</sup>

Но особенное значение для Шевырева, думаю, имел следующий пассаж, описывающий действие античной пластики на души древних: <sup>29</sup>

«Явившись раз в идеальной действительности пред глазами мира, оно имеет влияние продолжительное, сильнейшее: духовное чадо совокупных сил человеческих, оно дышит всем, что есть великого, почтенного, любезного; воплощаясь в образ человека, оно возносит человека над самим собою, замыкает круг его жизни и деятельности и обоготворяет смертного в настоящем, соединяя в сем последнем и прошедшее, и будущее. Такими чувствами поражались люди при виде Юпитера, как то доказывают описания, известия и свидетельства древних. Громовержец являлся человеком и возносил человека к Небу. Пред глазами являлась божественная величие, и окриленная душа парила к красоте высочайшей». <sup>30</sup>

Хотелось бы обратить внимание на то, что в заключительных строках русского текста употреблено в высшей степени характерное для Шевырева выражение «творения искусства образовательного» (буквальная и потому неуклюжая передача немецкого «bildende Künste»), что, на мой взгляд, является существенным аргументом в пользу атрибуции данного перевода Шевыреву. <sup>31</sup>

В двух абзацах, завершающих четвертую главку, Гете вновь заводит речь о «потребностях дружбы», имевшей такое значение для Винкельмана, о столь важных для него «отношениях с прекрасными юношами» («Verhältnis mit schönen Jünglingen») и т. п. Причиной их исключения из очерка при публикации в «Московском вестнике» явилось, по-видимому, нежелание привлечь излишнее внимание к этой теме или опасения цензурного вмешательства.

То, что первая и вторая главки «Винкельмана» появились в печати спустя три года после третьей и четвертой, несомненно повредило целостности восприятия текста: пространная характеристика мировоззрения древних и анализ равнодушия немецкого историка искусств к христианству были важны для Гете в качестве прелюдии к изложению собственных мыслей о сущности прекрасного, зависимость которых от идей Винкельмана классик немецкой литературы неизменно подчеркивал. Перевод начальной части очерка Гете в «Московском вестнике» следует признать стилистически выверенным и точ-

<sup>27</sup> Там же. 1827. Ч. 2. № VII. С. 283.

<sup>28</sup> Там же. С. 285.

<sup>29</sup> Именно этот отрывок, на мой взгляд, определил восприятие Шевыревым личности Гете и стал источником нарочитого уподобления его внешности произведениям греческого ваяния. Подробнее об этом речь пойдет ниже.

<sup>30</sup> Там же. С. 285—286.

<sup>31</sup> Ср. в других публикациях, принадлежность которых Шевыреву несомненна: «Теперь внимание всего Рима обращено на выставку современных произведений искусства образовательного...» ([Шевырев С. П.] О выставке художественных произведений в Риме (Рим — 10 апреля н. с. 1830) // Московский вестник. 1830. Ч. 3. № XI. С. 262); «Известно, что нагое тело есть торжество живописи и вообще искусств образовательных...» ([Шевырев С. П.] Письмо из Рима к издателю Л(итературной) г(азеты) // Литературная газета. 1830. 25 июня. Т. I. № 32. С. 291); ср. также: Шевырев С. П. История поэзии. СПб., 1892. С. 105.



ным, что вполне сообразуется с основательным знанием Шевыревым немецкого языка.

В начале 1829 года Шевырев принял предложение З. А. Волконской совершить заграничное путешествие в качестве воспитателя ее сына; три года, проведенные главным образом в Италии, имели огромное влияние на его личность, о чем поэт сам неоднократно писал.

Атмосфера этих лет так охарактеризована Погодиным: «Живучи в доме княгини З. А. Волконской, Шевырев имел богатые средства к усовершенствованию вкуса в искусствах образа и звука. Музыкальные вечера княгини и участие в них всех славных артистов, посещавших Рим, давали ему средство познакомиться ближе со всем тем, что славного произвела музыка Италии прежнего и нового времени. Беседа самой княгини, знаменитых друзей ее Торвальдсена, Камуччини, Гораса Вернета и славных художников русских Бруни, Брюллова и других составляла живую эстетическую школу для Шевырева. Отличная русская библиотека княгини предлагала возможность ему продолжать занятия русскою словесностью и историей».<sup>32</sup>

Трехлетнему пребыванию в Италии предшествовал столь важный эпизод, как визит З. А. Волконской, Н. М. Рожалина и С. П. Шевырева к Гете в Веймар, состоявшийся 12 мая 1829 года. И хотя этому событию уже неоднократно уделялось внимание,<sup>33</sup> в связи с рассматриваемой темой обращение к нему неизбежно.

Сам Шевырев в письме А. П. Елагиной из Флоренции от 29 мая 1829 года описал знаменательную встречу, во время которой был до такой степени скован стеснительностью, что даже не решился участвовать в общем разговоре (беседу вели Рожалин и Волконская<sup>34</sup>), следующим образом: «Если Гете нас робел, как же мы-то должны были его бояться? Мы все молчали и смотрели. (...) Гете очень добрый дедушка: когда вошел в комнату внук его, он весь устремился на него. Видно, что в бессмертии своем, как поэт, он слишком уверен: ему хочется жить и во внуках. Какие огненные глаза! Но они одни и живут в нем, а, впрочем, он только что бродит по земле. Он сидел на стуле, протянувши руки и беспреестанно сжимая пальцы. Уже все ему в тягость, а особенно незнакомые лица, — как будто ему уж нет времени видеть новое. Он редко теперь выходит из дома, однако все издает журнал свой. По-французски говорит он дурно. С большим участием слушал он, как княгиня говорила ему о том, как ценят его в России».<sup>35</sup>

В письме из Дрездена от 23 мая 1829 года к той же А. П. Елагиной Рожалин, еще находясь под свежим впечатлением от происшедшего, совсем

<sup>32</sup> Погодин М. П. Воспоминание о С. П. Шевыреве. СПб., 1869. С. 17.

<sup>33</sup> Так, детальный анализ всех свидетельств, касающихся посещения Гете Шевыревым и его спутниками, содержится в работе Дурылина (Дурьлин С. Н. Русские писатели у Гете в Веймаре. С. 432—440, 464—473).

<sup>34</sup> З. А. Волконская также оставила описание знаменательной встречи, впрочем, крайне субъективное и с налетом «художественности»; при этом немецкий классик был уподоблен некоему фантастическому городу: «Там (т. е. в Веймаре. — К. Л.-Д.) я посетила Гете. Я вижу в нем старинный, изящный, многолюдный город, где храмы светлого греческого стиля с простыми гармоническими линиями, с мраморными статуями идеальной формы красуются возле готических церквей...» (Волконская З. А. Отрывки из путевых записок. Веймар—Бавария—Тироль // Северные цветы на 1830 год. СПб., 1829. С. 216—227).

<sup>35</sup> Русский архив. 1879. Кн. I. С. 138. В этом же письме содержится следующая характеристика Н. М. Рожалина, в котором друзья видели надежду отечественного искусствознания: «В Веймаре я расстался с нашим другом, с улыбкой надежды на скорое свидание в Италии. (...) В Россию ему пока не хочется ни за что, и потому его место на два, на три года непременно чужие края. Теперь он весь живет в мире греческом и латинском, совершенно с любовью предан своему предмету и, судя по настоящим занятиям, обещает нам Винкельмана или Гейне русского» (Там же. С. 138—139).

в ином стиле и не без некоторого напускного пренебрежения к происшедшему повествовал о тех же событиях. Позволю себе пространную цитату из него, необходимую как параллель к позднему описанию Шевырева: «Волконские с Шевыревым были у Гете. Что ж, был ли я? — спросите вы с досадою. Мне не хотелось представляться ему, но, будучи в Веймаре, жаль было и не видеть его; я просил княгиню взять меня с собою в виде лакея, но она заупрямилась и потащила меня в качестве несчастного переводчика Вертера. В этой крайности трусость Шевырева придала мне духу: я отчаянно вооружился наглостью и смело влетел к старику. Он стоял посреди своей гостиной с важным министерским видом, но, увидя нашу гурьбу, сам испугался, и нужно было все искусство княгини, чтобы посадить его в свою тарелку. Впрочем, на этот счет ее предупредили: он всегда бывает очень робок с иностранцами. Мы сидели у него с лишком час. Я мог вдоволь насмотреться на него, ибо меня посадили с ним рядом. Его черты врезались у меня в памяти. Профиль при маленьком особенном издании Вертера чрезвычайно похож, но не выражает и не мог выразить живости его физиогномии; портрет Кипренского также похож, только, думаю, в эдаком положении едва ли кто-нибудь видел голову Гете. Он очень важен, и тотчас можно заметить, что необыкновенно раздражителен. Взгляд его невыносим и даже неприятен, может быть оттого, что темные глаза его обведены какими-то странными светло-серыми кругами и кажутся птичьими. Я видел три бюста его, сделанные в разные времена: один, когда Гете был в Италии, лет тридцати, неописанно хорош. Как идет к нему этот убор кудрей, бывший тогда в моде!»<sup>36</sup>

Девять лет спустя, описывая второе посещение Веймара в путевом очерке, предназначенном для русского журнала, Шевырев живописует знаменательную встречу иначе, стилизуя ее в духе идей, развитых Гете в очерке о Винкельмане, — немецкий классик предстает воплощением античного пластического идеала, совершенной личностью, сознательно развившей свои способности в духе древности; вплетение в текст таких слов, как «величие», «величавость», «спокойный», не могло не актуализировать в памяти образованного русского читателя знаменитую формулу Винкельмана «благородная простота, спокойное величие» (подобно Рожалину, его более всего приводит в восторг бюст 38-летнего Гете работы Александра Триппеля, однако упоминание этого скульптурного произведения несет у Шевырева несколько иную смысловую нагрузку): «Я помню, с каким благоговением и трепетом я восходил по изящной лестнице Гетева дома, убранной копиями прекрасных статуй. Я понимал здесь впечатление Миньоны, гуляющей по галереям Ватикана. Мне также казалось, что все эти статуи смотрели на меня, входящего к великому Гете. (...) Эти минуты ожидания могу я сравнить только с теми, когда в первый раз подъезжал к морю, к Риму, к храму св. Петра, Мон-Блану... То же самое ощущение, когда приближаешься ко всякому земному величию. Роковые шаги были сделаны. Я стоял в дверях гостиной — и величаясь фигура Гете медленно и спокойно двигалась к нам навстречу. Всего прежде поражало в нем, как в бюсте Юпитера, высокое чело, надрезанное морщинами; под ним юношески сверкали черные глаза, живости чудной на лице старца; след правильного греческого профиля еще обрисовывался ясно; могучие плечи и стан дивно прямо поддерживали эту древнюю пластическую голову. Когда Гете сел в кресла, он принял положение сидящего Юпитера: руки его со сжатыми кулаками спускались по коленям — и в пальцах заметно было движение когтей орла или льва, который то вбирает их в себя, то выпускает. (...) Гете любил показывать произведения искусства, которы-

<sup>36</sup> Русский архив. 1909. № 8. С. 585—586.

ми изобиловал дом его. Провожая, он повел нас в комнату, где стояли мраморы и гипсовые копии. Здесь я помню особенно бюст тридцатилетнего Гете: красота мужа необыкновенная, — это был помолодевший Юпитер Ватикана».<sup>37</sup>

Уподобление Гете Юпитеру особенно знаменательно — созерцание статуй именно этого бога возвышало, по мнению Гете, души древних.

Но вернемся к пребыванию Шевырева в Италии в 1829—1831 годах. Исследователи располагают несколькими группами источников информации о нем: это, во-первых, дневники поэта; во-вторых, уцелевшая часть его переписки с друзьями; в-третьих, очерки итальянских впечатлений, публиковавшиеся Шевыревым в русской периодике.<sup>38</sup>

Дневники С. П. Шевырева 1829—1832 годов, хранящиеся в Российской национальной библиотеке,<sup>39</sup> являются уникальным памятником русской культуры, ценным во многих отношениях. Это и важнейший источник для биографии писателя и его круга (З. А. Волконская, С. А. Соболевский, Н. М. Рожалин, М. П. Погодин и пр.), и глубоко личное свидетельство о восприятии им памятников античного и новоевропейского искусства, и поденные записи, фиксирующие как ход внешних событий, так и внутренние переживания их автора, и журнал, позволяющий восстановить круг чтения Шевырева и его интеллектуальную жизнь этих лет. Тысячу нитей текст этот связан с перепиской поэта, его очерками об Италии, печатавшимися в периодике, позднейшими статьями и книгами, геополитическими построениями. Дневники нашпигованы выписками, цитатами и просто речениями на древнегреческом, латинском, французском, итальянском и немецком языках. Видимо, сложность и комплексный характер этого документа предопределили то, что он до сих пор не опубликован в полном объеме. Крайне неудачная попытка напечатать дневники Шевырева в купированном виде была недавно предпринята М. И. Медовым.<sup>40</sup> Эта публикация неудовлетворительна во всех отношениях: во-первых, она не содержит должного описания публикуемых

<sup>37</sup> Шевырев С. П. Дорожные эскизы на пути из Франкфурта в Берлин // Отечественные записки. 1839. Т. 3. С. 109.

<sup>38</sup> Шевырев С. П. 1) Отрывки из дневника. Прогулка русского путешественника по Помпее в 1829 году. Письмо 1 // Московский вестник. 1830. Ч. 1. № 1. С. 91—110; № 2. С. 192—205; 2) Отрывки из писем русского путешественника по Италии. Письмо 2 // Там же. 1830. Ч. 2. № VI. С. 77—88; № VII. С. 193—205; 3) Итальянские театры (Письмо из Рима) [Письмо 3] // Телескоп. 1831. Ч. 1. № 1. С. 133—144; 4) Римский карнавал в 1830. Письмо 4-е. // Московский вестник. 1830. Ч. 2. № VIII. С. 361—381; 5) О выставке художественных произведений в Риме (Рим — 10 апреля н.с. 1830) // Там же. 1830. Ч. 3. № XI. С. 262—273; 6) Письмо из Рима к издателю Л(итературной) г(азеты) // Литературная газета. 1830. 25 июня. Т. I. № 32. С. 288—292 [дата в конце: Рим, 1830, июня 5 н.с.]; 7) Прогулка по Аппенинам в окрестностях Рима в 1830 году // На новый год. Альманах в подарок читателям «Москвитянина». М., 1850. С. 84—131; 8) Римские праздники (письмо из Рима) // Телескоп. 1831. Ч. II. № 7. С. 402—419; 9) Отрывок из путевых записок по Италии (1831). Водопад Терни // Телескоп. 1834. Ч. XVI. С. 243—250; 10) Болонская школа // Комета Белы. М., 1833. С. 217—245; 11) Отголосок из Италии 1833 года // Телескоп. 1834. Ч. XIX. С. 31—38.

<sup>39</sup> Шевырев С. П. 1) Дневник 1829—1830 гг. // РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 1—134; 2) Дневник. 1/13 июля 1830 — нояб. 1831 г. // РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 17. Л. I, 1—100; 3) Дневник. 11 нояб. 1831 — 18 фев. 1839 г. // РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 18. Л. I, 1—152. Ср. описание последней архивной единицы, включающей и позднейшие записи: «...на первых 52 листах содержится его дневник за время пребывания в Италии с 30 октября (11 ноября) 1831 года по 4 сентября 1832 года; на л. 53—76 имеется несколько записей, сделанных Шевыревым в Москве в 1833, 1835 и 1838 гг., наконец, с л. 77-го до конца тома идут заметки Шевырева во время путешествия его из Москвы (через Петербург) за границу, с 22 мая 1838 по 18 февраля 1839 года» (Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1892 год. СПб., 1895. С. 193).

<sup>40</sup> Шевырев С. П. Дневник / Подг. текста, публ. и примеч. М. И. Медового // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. 2000. Т. 3. № 3. С. 132—236. Этой публикации предпослана следующая статья: Медовой М. И. «Вечно обзаван Риму». Искания С. П. Шевырева (1829—1831) // Там же. С. 102—131.

источников;<sup>41</sup> во-вторых, текст Шевырева подвергнут здесь значительным неоговоренным купюрам;<sup>42</sup> в-третьих, искажено подавляющее число иноязычных цитат. Столь недобросовестное воспроизведение самого текста делает, на мой взгляд, излишним критику комментариев и сопроводительной статьи Медового и исключает полноценное использование данной публикации, так как при цитировании исследователям все равно придется обращаться к рукописи.

Первой датированной записи дневника от 2 марта 1829 года предшествует краткое предупреждение: «В Петерб(ург) я приехал февр(аля) 16 в субб(оту), из Москвы выехал февр(аля) 13 в среду. Из Петерб(урга) выехали мы февр(аля) 28-го 1828 в четверг в 2 часа пополудни».<sup>43</sup> Из других источников известно, что Шевырев выехал из Москвы вслед за княгиней Волконской,<sup>44</sup> а двенадцать дней в Петербурге провел в интенсивном общении со столичными литераторами, почасту встречаясь с Пушкиным.<sup>45</sup>

Медовой не описал в своей публикации маршрута, отразившегося в дневниках Шевырева, так как, по-видимому, полагал подобную информацию излишней, явствующей из самого текста. Однако несостоятельность подобной точки зрения станет ясна, если принять во внимание, что записи велись Шевыревым порой *post factum*, поспешно, для себя, с выпуском очевидных для него сведений. Так, неподготовленный читатель вряд ли поймет, что в

<sup>41</sup> Читая текст Шевырева, напечатанный Медовым вопреки всем правилам публикации архивных документов, нельзя понять, какие его части из какой архивной единицы почерпнуты. Еще более запутывает дело тот факт, что опубликованные шевыревские записи разделены на четыре части со следующими заголовками: 1) Дневник. 1829; 2) Журнал первый. 1830; 3) Выписки из чтения; 4) Журнал второй. После обращения к использованным Медовым документам (РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14 и 17) выясняется, что первые три отдела заимствованы из ед. хр. 14, а последний — из ед. хр. 17. Все заглавия, кроме третьего, даны публикатором, что никак не оговорено.

<sup>42</sup> Хотя Медовой и объявляет, что «купюры означаются отточиями» (*Шевырев С. П.* Дневник. С. 125), на деле эти отточия помещаются в угловые скобки. Перечислю случаи, когда купюры из первого дневника (РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14) публикатором не отмечены (если по объему они не превышают страницы, в скобках мной указывается число выброшенных строк): 1) с. 147 — записи от 16 и 17 июня (л. 24, об.—28); 2) с. 147 — записи от 28, 29 и 30 июня (л. 29—30); 3) с. 156 — запись от 11 июля (л. 43—44, об.); 4) с. 160 — запись от 31 июля (три строки, л. 49, об.); 5) с. 162 — записи от 1, 2, 3, 5, 7, 8 авг. (л. 52, об.—53, об.); 6) с. 165 — запись от 13 авг. (три строки, л. 57, об.); 7) с. 166 — окончание записи от 23 авг. (две строки, л. 58); 8) с. 166 — запись от 26 авг. (четыре строки, л. 58); 9) с. 167 — запись от 2 сент. (девять строк, л. 59); 10) с. 169 — записи от 17 и 22 сент., 1, 2, 3 окт. (л. 60, об.—61); 11) с. 173 — окончание записи от 19 нояб., записи от 8, 12, 22 дек. 1829 г., от 2 и 11 янв. 1830 г. (л. 66, об.—67); 12) с. 174 — запись от 27 февр. (три строки, л. 67, об.); 13) с. 175 — запись от 2 апр. (двадцать две строки, л. 68); 14) с. 179 — недатированные три и шесть строк (л. 72); 15) с. 180 — три недатированные строки (л. 73, об.); 16) с. 180 — список книг на латыни и итальянском по истории России (л. 73—78); 17) с. 186 — запись от 16 сент. (л. 84, об.); 18) с. 190 — недатированные двадцать семь строк (л. 94); 19) с. 190 — около тридцати недатированных строк (л. 94, об.); 20) с. 190 — многочисленные недатированные записи, а также от 29 апр., 23, 25, 26 мая, 11, 16, 29 июня (л. 96—134, т. е. около трети всего дневника!!!). В двух случаях купюры действительно отмечены отточиями без угловых скобок, что абсолютно не воспринимается на общем фоне использования в данной функции иных значков: 1) с. 149 — запись от 3 июля (с середины л. 32 — по середину л. 32, об.); 2) с. 189 — окончание записи от 3 нояб. (л. 91—93).

<sup>43</sup> *Шевырев С. П.* 1) Дневник. С. 125; 2) Дневник 1829—1830 гг. // РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 1.

<sup>44</sup> З. А. Волконская покинула Москву 30 января 1829 года, как явствует из письма И. В. Киреевского С. А. Соболевскому от 29 января 1829 года (см.: *Сайкина Н.* Из истории взаимоотношений З. А. Волконской и «архивных юношей» // Новое литературное обозрение. 1996. № 20. С. 220; ср.: *Теребенина Р. Е.* Пушкин и З. А. Волконская // Русская литература. 1975. № 2. С. 144).

<sup>45</sup> О своих литературных встречах в Петербурге Шевырев подробно поведал в письме Погодину от 25 февраля 1829 года (см.: Пушкин по документам архива М. П. Погодина / Публ. М. Цявловского // Лит. наследство. 1934. Т. 16/18. С. 703—704; ср.: *Шевырев С. П.* Рассказы о Пушкине // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 2. С. 52).

записи, помеченной «5 апр(еля) — 24 апр(еля)» и подвергнутой Медовым неоправданному сокращению, речь идет поначалу о пребывании в Берлине, посещении здесь театра, диорамы Гропиуса и египетского кабинета («Моя лихорадка — зубная боль — „Роялисты” Раупаха» и т. д.).<sup>46</sup>

Дневник Шевырева позволяет установить маршрут русских путешественников и время их прибытия в различные европейские города: путь Шевырева, сопровождавшего З. А. Волконскую и ее сына, пролегал через Нарву, Дерпт, Ригу, Митаву, Доблен, Паланген, Мемель, Кёнигсберг, Мариенбург, Эльбинг и Кониц в Берлин, откуда через Виттенберг, Лейпциг, Веймар, Йену, Регенсбург, Мюнхен, Инсбрук, австрийский Тироль, долину реки Эйзак, Бассано, Винченцу, Падуя,<sup>47</sup> Феррару,<sup>48</sup> Болонью<sup>49</sup> они отправились во Флоренцию. В столице Тосканы они провели две недели, о которых можно лишь догадываться. Думаю, эти четырнадцать дней были столь насыщены впечатлениями, что Шевырев предпочел оставить для позднейшего заполнения полторы чистые страницы, к которым так никогда и не вернулся.<sup>50</sup>

Из Флоренции была совершена краткая поездка в Пизу и Ливорно; дальнейший путь лежал через Сиену, мимо озера Больсена в Рим. Ночью 15 июня 1829 года путешественники достигли Вечного города.

Уже через двадцать дней, 5 июля, они отправились через Альбано, Веллетри, Террачину, Фонди, Газу и Капуя в Неаполь, где бегло осмотрели некоторые окрестности (поднялись на Везувий, совершили экскурсии в Байю и Поццуоли).

С 12 июля по 12 августа 1829 года они отдыхали на Искии. И с этого острова, по мнению Шевырева, «соединяющего в себе прелести Швейцарии с красотами Неаполя», вновь вернулись в Неаполь, чтобы продолжить систематическое знакомство с местными достопримечательностями (экскурсии в Кастелламаре, Сорренто, Салерно, Пестум и т. п.). Тщательнейшему обследованию подверглись Помпеи, где Шевырев побывал 19, 23, 25, 26, 27 августа и 7 сентября. Во время последнего посещения на месте было проверено (и найдено «не совсем правильным») описание античного театра в третьей лекции книги А. Шлегеля «О драматическом искусстве и литературе».<sup>51</sup>

11 сентября Волконские и Шевырев вернулись в Рим, чтобы провести в нем безвыездно более двух лет. Это время стало для поэта порой напряженного чтения и самообразования. Въезду в Рим он посвятил две прочувствованные фразы, в которых различим отблеск винкельмановой формулы «*edle Einfalt, stille Größe*»: «Утром, часов в 10, мы приехали в Рим. Как величествен, благороден и тих представляется он после Неаполя».<sup>52</sup>

1 ноября 1831 года была предпринята еще одна продолжительная поездка: через Терни, Сполето, Перуджию и Ареццо до Флоренции, вновь тщательно осмотренной. Дальнейший путь вел через Болонью, Феррару, Падуя, Местр, Венецию, Верону, Брешию и Милан в Женеву, где Шевырев провел зиму.

<sup>46</sup> Шевырев С. П. Дневник. С. 137; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 8—8, об.

<sup>47</sup> Специальной экскурсии, предпринятой отсюда, удостоился домик Петрарки в Аркуа.

<sup>48</sup> Здесь была осмотрена темница Торквато Тассо.

<sup>49</sup> В Болонье в дневник были занесены впечатления от картинной галереи; особого внимания удостоилась «Св. Цецилия» (1514) Рафаэля, играющая столь важную роль в книге Ваккенродера, которая незадолго до того была переведена Шевыревым совместно с Титовым и Мельгуновым.

<sup>50</sup> Ср. в письме Шевырева к М. П. Погодину от 29 мая 1829 года: «Мельгунова обнимай также. Ему напишу с будущей провизией писем — о Венере Медицейской и Гермафродите. Я растерялся во впечатлениях» (ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 21).

<sup>51</sup> Schlegel A. W. von. Ueber dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg, 1809. Th. I. S. 76—91.

<sup>52</sup> Шевырев С. П. Дневник. С. 169; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 60, об.

(Планировавшееся посещение Парижа из-за политических событий не состоялось.) Летом следующего, 1832 года через австрийский Тироль (Болцено) и Флоренцию русские путешественники вернулись в Рим. Окончательно передав своего ученика попечению Н. М. Рожалина, Шевырев отправился на родину и в конце сентября 1832 года был уже в Москве.

На важность чтения сочинений Винкельмана для пребывания в Италии в 1829—1832 годах Шевырев указал в автобиографии 1855 года, написанной для «Биографического словаря профессоров и преподавателей Императорского Московского университета»: «Здесь прочел Винкельмана с комментариями, „Лаокоона” Лессингова и увидел, как бесплодны одни эстетические умозрения».<sup>53</sup> Было бы неосторожно заключить по этой извлеченной из общего контекста цитате, что русский поэт под «бесплодными эстетическими умозрениями» подразумевал взгляды Винкельмана и Лессинга. Думаю, были правы оба биографа Шевырева, полагавшие, что именно созерцаемые им в Италии произведения искусства, сопровождаемые чтением трудов двух его классических толкователей, противопоставлены здесь неким позднейшим «умозрениям»<sup>54</sup> (возможно, Гегеля, Шевыревым недолюбливавшегося).<sup>55</sup>

В фонде Шевырева в Российской национальной библиотеке сохранился также довольно подробный недатированный конспект «Истории искусства древности»,<sup>56</sup> сделанный, как можно заключить по франкоязычным вставкам в русский текст, по знаменитому изданию Хендрика Янсена;<sup>57</sup> в примечаниях к нему были сведены данные из комментариев к различным изданиям главного труда Винкельмана. Уже это наводит на мысль, что чтение производилось по экземпляру, принадлежавшему З. А. Волконской (Шевырев, на мой взгляд, изначально предпочел бы немецкий текст). Однако окончательный ответ на данный вопрос и на вопрос о том, когда происходило углубленное чтение «Истории искусства древности», можно дать лишь обратившись к поденным записям Шевырева и к его письмам к М. П. Погодину, ближайшему из оставшихся в Москве друзей. При этом нельзя не учитывать, что ряд тезисов и идей Винкельмана был воспринят Шевыревым до этого углубленного чтения, при беглом знакомстве с сочинениями немецкого эстетика и историка искусств и его последователей.

В дневниках, которые нередко обращаются в журнал прочтенного, Шевырев довольно подробно документирует историю своих интеллектуальных исканий, вводя цитаты, конспекты и разнообразные перечни книг. Один из таких списков (опущенный Медовым) находится на обороте л. 84 первого из дневников.<sup>58</sup> Он сопровождается пометой: «Книги, которые мне надо выписать», т. е. издания, которые Шевырев собирался заказать для себя. Хотя дата отсутствует, из соседних записей можно заключить, что список составлен в

<sup>53</sup> Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Московского университета. С. 608.

<sup>54</sup> Отмечу, что данный пассаж был процитирован и Погодиным, и Н. Д. Чечулиным, внесшими, впрочем, некоторые изменения в формулировку Шевырева. Ср.: «...здесь прочел Винкельмана с комментариями, Лессингова „Лаокоона” и увидел, как бесплодны одни эстетические умозрения отвлеченных теоретиков Германии» (*Погодин М. П.* Воспоминания о С. П. Шевыреве. С. 17); «Италия, чтение Винкельмана и Лессинга привели Шевырева к убеждению в бесплодности одних теоретических эстетических воззрений и к сознанию необходимости ставить эстетику на прочную историческую основу» (*Чечулин Н. Д.* С. П. Шевырев // *Русский биографический словарь.* СПб., 1911. Т. «Шебанов—Шютц». С. 22).

<sup>55</sup> О в высшей степени отрицательном отношении Шевырева к Гегелю см.: Переписка Н. В. Станкевича. 1830—1840 / Ред. и изд. А. Станкевича. М., 1914. С. 464, 688, 705, 715.

<sup>56</sup> РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 43.

<sup>57</sup> *Winkelmann J. J.* Histoire de l'art chez les anciens, traduit [par Hendrik Jansen], avec des notes historiques et critiques de différens auteurs... Paris, [1794]—1803. Т. 1—3.

<sup>58</sup> РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 84, об.

сентябре 1829 года. Помимо греческой грамматики Ф. Тирша, Гомера и комедий Плавта в подлиннике, Шевырев собирался заказать сочинения Винкельмана, Гердера, Лессинга, Шеллинга, перевод Данте на немецкий язык, исполненный Р. Штрекфусом, «Хариномос» К. Зейделя, «Историю живописи» В. фон Людемана, второй том «Римской истории» Б. Нибура, книги А. Г. Л. Герена и некоторые другие издания. На обороте обложки второго дневника<sup>59</sup> помещен своеобразный краткий отчет перед самим собой о прочитанном (три столбца мелким убористым почерком): названия книг на древних и новых языках, прочтенных целиком или частично во время итальянского «сидения». В третьем столбце, где зафиксировано полностью прочитанное, первая запись гласит: «Винкельман с извлеч(ениями), Ист(ория) др(евнего) иск(усства)».

В том же дневнике находится «Каталог книг, отправленных морем», благодаря которому возможна частичная реконструкция итальянских пополнений библиотеки Шевырева. Из сочинений немецких писателей, имеющих прямое отношение к теме данной статьи, это «Winckelmanns Werke»,<sup>60</sup> «Schillers und Goethes Briefwechsel», «Jean Pauls Aesthetik», «Herders Ansichten des klassischen Alterthums», «Kritische Schriften von A. W. Schlegel», «Laokoon von Lessing», «Fr. Schlegels Geschichte der alten und neuen Literatur», «Creuzers Römische Antiquitäten», «Ueber das Verhältnis der bild(enden) Künste zu der Natur v(on) Sch(elling)», «Deutsche Literatur v(on) Menzel», «Niebuhrs Römische Geschichte», «Schillers Gedichte», «Geschichte der Malerei von Lüdemann», «Vorlesungen von Schlegel über Theorie und Geschichte der bild(enden) Künste» etc.<sup>61</sup>

Итак, вряд ли стоит сомневаться в том, что, начав свое знакомство с наследием Винкельмана по французскому переводу «Истории искусства древности», Шевырев пожелал иметь наиболее авторитетное и полное немецкое издание его трудов для дальнейшего пользования.

Шевыревские дневники редко отклоняются от шкалы приоритетов, заданной немецким историком искусств и усердно насаждавшей его последователями в течение более чем ста лет после смерти Винкельмана: он боготворит Рафаэля,<sup>62</sup> настороженно относится к Микеланджело, хотя и воздаст ему должное, презрительно третирует Бернини, увиденное (в первую очередь живописные или пластические произведения) поверяет сравнением с образцовыми античными статуями, вознесенными Винкельманом на недостижимую высоту и объявленными воплощением истинно прекрасного и идеального (Аполлон Бельведерский, Лаокоон, Бельведерский торс, Венера Медичи, группа Ниобы, Борцы и т. д.).<sup>63</sup> Неотъемлемыми качествами прекрасного являются для него величие, благородство, спокойствие, простота и т. п. Подтвердим это некоторыми примерами.

Нельзя отказать в правоте Е. А. Маймину, отметившему изначальный «эстетический уклон» в дневниковых записях Шевырева.<sup>64</sup> В Италии русского

<sup>59</sup> РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 17.

<sup>60</sup> Дополнительное указание «в 8 частях» позволяет без труда идентифицировать издание: *Winckelmann J. J. Werke*. Hrsg. von C. L. Fernow (Bd. 3—8 hrsg. von H. Meyer und J. Schulze). Dresden, 1808—1820. Bd. 1—8.

<sup>61</sup> РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 17. Л. 86—86, об.

<sup>62</sup> О вкладе Винкельмана в европейский культ Рафаэля см.: *Ebbardt M. Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik*. Göttingen, 1969. S. 14—17.

<sup>63</sup> Об истоках воззрений Винкельмана см.: *Пановски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма* / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. СПб., 1999. С. 86, 133, 181, 184.

<sup>64</sup> *Маймин Е. А. Еще о Пушкине и «Московском вестнике» // Пушкинский сборник*. Псков, 1968. С. 174.

поэта прежде всего потрясает глубина проникновения высокого искусства в повседневность, неотторжимость от бытового обихода простонародья: «В стране, где Апол(лон) Бельвед(ерский) и Вен(ера) Мед(ичи), все лучшие произведения древности и новых времен, как у нас Казанская и Иверская, — там и на произвед(ениях) мелочного изделия, на утвари житейской видите следы форм изящных, великими художниками усвоенных народу. Какой выигрыш для жизни эстетической! Здесь за чашкою чаю, за обедом можно учиться форм(ам) изящным! Здесь у простого народа можно найти слепки с Аполлона и Венеры! Что же сказать о том народе, который не умеет пользоваться таким сокровищем! Как он переродился!» (запись от 11 июля 1829 года).<sup>65</sup>

Как можно заключить из описания болонского собрания, Шевырев еще в России внутренне готовился к встрече с картинами Рафаэля, предчувствовал ее. Уже тогда для него не было сомнений, что «Преображение» (1519—1520) — величайший из шедевров ренессансного мастера. Созерцание «Преображения» должно было многое «подтвердить» в его собственных историко-художественных построениях: «Помню картину школы Рафаэля: „Архистратига Михаила“, попирающего сатану. Архистратиг соединяет красоту с величием. В „Мадонне“ Перуджино ясно виден учитель ученика божественного. Круглота форм, свежесть колорита, вообще материал искусства принадлежит предшественникам Рафаэля; но душа искусства — божественному. В Джиотто видим уже изящество линий. В живописи то же, что в поэзии: сколько поэтов сначала работают для того только, чтоб выделывать язык, явится гений — и соберет все материалы воедино. Синеватость Гвидо Рени, желтоватость Доминикина, резкость колорита Перуджина, ангелы которого похожи на пряничных — все это исчезло в божественно-небесном свете „Преображения“. Эту мысль подтвердит мне последнее произведение Рафаэля в Ватикане Римском» (запись от 26 мая 1829 года).<sup>66</sup>

Однако увидев 16 июня в Ватикане последний шедевр Рафаэля, русский поэт был, скорее, разочарован: «„Преображение“ не произвело на меня большого действия». <sup>67</sup> Новый этап увлечения Рафаэлем падает на осень 1829 года, когда Шевырев ходил в Ватиканские музеи, как на работу, систематически изучая их сокровища. Тогда же он пишет стихотворение «Преображение». <sup>68</sup> К шедевр Рафаэля Шевырев неоднократно обращался и позднее.<sup>69</sup>

Если собственные чувства при созерцании храма Св. Петра, созданного гением Микеланджело, Шевырев определил в своей первой римской записи от 16 июня 1829 года как «какое-то безотчетное удивление», то осмотренные 3 июля фрески «Страшного суда» принял отнюдь не безоговорочно: «Как Микель Анджело оригинален в выборе положений телесных и как разнообразен! Как смело изобразил он Христа en gassourci; он и рукой и стопою

<sup>65</sup> РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 44—44, об. (в публикации Медового по неясным причинам и без необходимого обозначения опущено).

<sup>66</sup> Шевырев С. П. Дневник. С. 142—143; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 16, об.

<sup>67</sup> Шевырев С. П. Дневник. С. 145; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 21, об.

<sup>68</sup> См. автограф с датой «Рим. 3 декабря 1829», вложенный в письмо к Погодину от 24 нояб. (6 дек.) 1829 года (ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 69).

<sup>69</sup> Ср. в лекции «Изящные искусства в XVI веке», прочитанной Шевыревым в связи с соисканием степени адъюнкта в Московском университете: «Рафаэль увековечивает фресками залы Ватикана. Он живописует нам все предания библии в ложах Ватиканских. Он завещает нам портреты славнейших Пап своего времени. Он создает „Преображение“, в котором кистью изображена вся лестница состояний человечества, от человека, одержимого бесом, до божественного просветления его в Бого-человеке» (Ученые записки Императорского Московского университета. 1833. Ч. 2. С. 105). Ср. также: Шевырев С. П. Очерк истории живописи итальянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях. Четыре публичных лекции // Публичные лекции о(рдинарных) профессоров Геймана, Рулье, Соловьева, Грановского и Шевырева. М., 1852. С. 124—127 (раздельная пагинация).



отталкивает грешников! Наверху праведники несут символы страстей Христовых; в их положениях заметны усилия даже неприличные их небесному сану. Внизу Харон перевозит души мертвых. Все тела голые — и какое разнообразие. Это целый мир людей. В Микель Анджеле много сходства с Шакеспиrom: та же возвышенность идей, та же отчаянная смелость в изображении и исполнении».<sup>70</sup>

Увидев в картинной галерее Неаполя уменьшенную копию знаменитой фрески, Шевырев поверяет ее сравнением с Аполлоном Бельведерским: «Здесь я заметил также копию со „Страшного суда” Микель Анджело. Здесь я уверился еще более, что эта картина написана с желанием выказать оригинальность свою и знание анатомии. Положения все натянутые, трудные, художник сам нарочно создавал эти трудности. Иисус Христос en raccourci, положение самое натянутое и совсем не похож на стройного и свободного Аполлона! Но какая мощь в этой кисти! Какое освобождающее искусство! Если сравним такие явления в живописи с такими же явлениями в поэзии, то и в Шакспире найдем иногда подобные неестественные положения, знаменующие то же своенравие драматика» (запись от 11 июля 1829 года).<sup>71</sup>

Свои представления о живописи Нового времени Шевырев суммировал во внесенной в дневник хронологической таблице, которая разделена на две части: первая — «Италия. Идеальное изящное искусство» (пять столбцов, чьи заглавия снабжены характеристиками: «Неаполь», «Флорент(ийская). Рисунок», «Венец(ианская). Колорит», «Римская. Рис(унок), колор(ит), гений», «Ломб(ардская), болонская, эклектицизм»), и вторая, неозаглавленная часть, посвященная европейскому искусству (шесть столбцов: «манерная Франция», «влияние Италии: Испания», под общим заглавием «подражание природе»: «Германия», «Нидерланды», «Англия»; и наконец: «прочие государства не произвели ничего особенного»). И общее италофильство, и антифранцузские настроения<sup>72</sup> — все это как ничто иное соотносится с системой ценностей, насаждавшейся Винкельманом и его последователями и благодаря их усилиям надолго восторжествовавшей в умах.

При созерцании «Аполлона и Дафны» Бернини<sup>73</sup> на Вилле Боргезе, не смотря на «красоту форм», Шевырев все же отказал этому мастеру в понимании сущности скульптуры и умения драпировать статуи (аспект, которому Винкельман придавал особое значение): «Формами понравились мне „Аполлон и Дафна” Бернини, но, видно, что он не постигал совершенно своего искусства. Нехороша идея<sup>74</sup> изуродовать пальцы в лавры и волосы превратить в ветви. Аполлон воздушен, но холоден. Открытый рот Дафны не хорош. Статуя не должна кричать, потому что не может. Драпировка Бернини обык-

<sup>70</sup> Шевырев С. П. Дневник. С. 148; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 31.

<sup>71</sup> РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 43, об.—44 (в публикации Медового по неясным причинам и без необходимого обозначения опущено).

<sup>72</sup> Еще более явственно эти представления сформулированы в находящемся здесь же примечании: «Все школы под конец приходили к эклектицизму, а Болонская школа, позднее всех образованная, с него и началась, и избрала его своим характером. В Нов(ое) время впади в подражание французской, которая совершенно удаляется от природы» (РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 100, об.).

<sup>73</sup> Эта скульптурная группа, по мнению Винкельмана, была единственной, заслуживавшей одобрительного отзыва, однако явившей неосуществленные надежды: «На восемнадцатом году жизни он создал „Аполлона и Дафну”, поразительное для такого возраста произведение, которое сулило, что благодаря ему скульптура достигнет своего высочайшего совершенства» (Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения. С. 381). По поводу позднейших произведений барочного скульптора он обычно разражался бранью (ср.: Там же. С. 110, 386, 450).

<sup>74</sup> «Нехороша идея» вписано позднее карандашом над первоначальным «идея хороша». Более поздний вариант, на мой взгляд, лучше отражает авторскую волю.

новенно тяжела. Он, кажется, не постигал красоты мокрых одежд, которые употреблялись древними» (16 июня 1829 года).<sup>75</sup>

На последующих страницах первого из шевыревских дневников найдем и другие разрозненные упоминания имени Винкельмана,<sup>76</sup> которые, однако, не позволяют датировать чтение «Истории искусства древности». Эти сведения предоставляют неопубликованные письма Шевырева к Погодину, документ, предполагавший реципиента и потому принципиально иной по своему характеру.<sup>77</sup>

Уже первое письмо Погодину из Рима от 22 июня 1829 года содержит строки, посвященные любимой статуе Винкельмана (стихотворное описание Аполлона Бельведерского, которое, впрочем, Шевыревым так и не было завершено):

«Сегодня ходил в Ватикан в 1-ый раз: устал поначалу и глазами, и душою. Это целое государство статуй. И надо годы, чтобы это изучить. Картин еще не видал. Аполлон... но об нем после... Вот два стиха в задаток:

На утихающем челе  
Дрожит струна негодованья».<sup>78</sup>

Первое упоминание Винкельмана в письмах Шевырева к Погодину весьма характерно, он почти уподобляет себя немецкому историку искусства, утверждая, что истинное изучение древностей возможно только в Вечном городе: «Главное то только, что учиться древностям греч(еским) и рим(ским) здесь только можно, а там это учение мертвое и скучное. Винкельман ведь жил здесь в вилле Альбани. Я принимаюсь снова за греч(еский) язык, за Гомера и трагиков» (17 сентября н. с. 1829 года).<sup>79</sup>

В письме от 18 октября 1829 года Шевырев сообщил Погодину о начале чтения «Истории искусства древности»: «Прочел Крейцера<sup>80</sup> об этрусках и древней Италии: он слишком систематик, но дал много мыслей. Наконец и Нибур<sup>81</sup> со мною. Теперь в него вопьюсь. Тит Ливий и поэты составят мое постоянное чтение. Принялся за Винкельмана».<sup>82</sup>

<sup>75</sup> Шевырев С. П. Дневник. С. 147; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 24.

<sup>76</sup> «Это оправдывает мнение Винкельмана, что Апол(лон) Бельвед(ерский) мог принадлежать к богатому числу статуй, вывезенных при Нероне из Греции...» (РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 71); «Винкельман говорит, что этруски не любили царей...» (Там же. Л. 93); «...надобны винкельманы, гердеры и лессинги, чтобы очищать засоренные источники...» (Там же. Л. 97, об.); «...когда вспоминаю статую Папирия и матери (по Винк(ельману), Электры и Ореста)» (Там же. Л. 126) и т. п.

<sup>77</sup> При дальнейшем изложении я буду опираться главным образом на письма Шевырева Погодину, сознавая, что послания, отправлявшиеся им из Италии к другим корреспондентам, возможно, содержат важные сведения, относящиеся к рассматриваемой теме (их выявление и анализ — отдельная задача). Отмечу также, что московские друзья были благодарной аудиторией и сообщаемое им, видимо, широко обсуждалось, как можно заключить из письма С. Т. Аксакова Шевыреву от 25 октября 1829 года: «Всякой день переношусь воображением к вам: вижу, как вы осматриваете Помпею, глядите на Тибр, на гробницу Адрианову; сердцем постигаю ваши чувства и угадываю, что думает и о чем мечтает ваша умная, пылкая головушка. В присланных вами письмах много нахожу истинно-высокого и прекрасного, не без примеси иногда темного мечтательного» (Из бумаг Шевырева // Русский архив. 1878. № 5. С. 51).

<sup>78</sup> ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 30—30, об. Несмотря на краткость приведенной цитаты и неудачность выражения «струна негодованья», тот факт, что двустилище Шевырева восходит в конечном счете к знаменитому описанию Аполлона Бельведерского в «Истории искусства древности», вряд ли может вызывать сомнения.

<sup>79</sup> Там же. Л. 37, об.

<sup>80</sup> *Creuzer G. F. Abriss der römischen Antiquitäten, zum Gebrauch bei Vorlesungen.* Darmstadt, 1824 (2. Aufl. 1829).

<sup>81</sup> *Niebuhr B. G. Römische Geschichte.* Berlin, 1811—1812. Th. 1—2.

<sup>82</sup> ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 60.

Чтение «Истории искусства древности», сопровождавшееся изучением античных образцов, привело Шевырева в состояние некоей эйфории. Он начинает мечтать о создании эстетического музея в Москве, одна из задач которого — «усовершенствовать формы» русской жизни. В нем должны быть выставлены слепки с античных скульптур и копии наиболее знаменитых полотен. Шевырев вовлекает в обсуждение своих планов княгиню З. А. Волконскую и заручается ее поддержкой: «По понедельникам и четвергам я теперь аккуратно хожу в Ватикан. Что это за богатство! Вникаю в типы статуи и научаюсь отличать физиогномии богов и богинь.<sup>83</sup> Читаю Винкельмана. Таким образом составлю у себя в голове галерею древней мифологии из лучших произведений скульптуры. У нас с княгиней большие проекты для Москвы. Скоро вам придется план хронологического музеума скульптуры, живописи и древностей. Чур об этом еще не говорить, пока не услышите подробностей. Мы всю подвижимую Италию хотим перенести к вам: рады ли вы будете колонии мраморного народа? Чудная, чудная вещь, если б исполнилось. У княгини же средств куча! Торвальдсены и все художники под рукою. Какая бы была польза для университета и для театра, и вообще для жизни! Надо усовершенствовать ее формы! Пройдя по этой галерее, существующей пока в нашем воображении, можно будет видеть, как постепенно развивалось искусство, доходило до совершенства, падало и опять возникало. Такая мысль не исполнена еще ни в одном музеуме. Здесь от Анубисов египетских пошли бы мы к вазам и гробницам этрусским, к мраморам египетским, к барельефам Парфенона, потом мимо Паллады, Меркурия, Антиноя, Мелеагра, Ниобы, Торсо, Лаокоона к Венере Медицейской и Аполлону Бельведерскому, потом мимо исковерканных статуй манерного Бернини к Христу, Моисею Микель Анжело и потом дошли бы до Кановы, до его Персея и Флоры и наконец до Христа Торвальдсена, который, по моему мнению, составляет эпоху в живописи. Разохотив вас, мы переслали бы вам и маленькую Помпею, и театр древний, и храм, и Колизей, и храм Пестума и Св. Петра. Все бы у вас было в миниатюре. Древностям учились бы не в мертвых книгах, а в игрушках, во всем. О планы, планы! Когда вы исполнитесь! (...) Италия есть единственная страна, которая для всех народов предложит материалы к эстетическому воспитанию человека. Здесь типы Венеры и Аполлона так же часты, как у нас мыши, кота погребаящие».<sup>84</sup>

Приведенная цитата важна, в первую очередь, как еще одно неопровержимое подтверждение генетической связи шевыревского проекта и общей концепции «Истории искусства древности» Винкельмана. Во-вторых, как свидетельство, позволяющее наконец поставить точку в спорах вокруг авторства «Проекта эстетического музея при Императорском Московском университете», напечатанного в № 11 журнала «Телескоп» за 1831 год с подписью «Княгиня Зинаида Волконская». И хотя этот проект не был осуществлен, его значение для истории русской культуры как прямого предшественника концепции Цветаевского Музея изящных искусств в Москве (ныне Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) трудно переоценить.

<sup>83</sup> Ср. также запись в дневнике Шевырева от 12 ноября 1829 года: «Ныне кончил музеум египетским и смотрю Аполлона и Лаокоона. Я уже начинаю вникать в разные типы статуи, и вот результат моих наблюдений: все греческие скульпторы имели в голове своей издревле изобретенные типы богов и богинь, ими изображавшихся, и эти типы не в символах и вообще в наружной одежде заключались, но в чертах лица и физиогномии статуи» (*Шевырев С. П. Дневник. С. 172; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 65, об.*).

<sup>84</sup> ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14, 63—63, об.

Итог спорам о принадлежности «Проекта» недавно попыталась подвести А. Н. Балаш, отстаивающая авторство Волконской вслед за Л. З. Иткиной,<sup>85</sup> (сам Шевырев в автобиографии недвусмысленно внес «Проект» в число собственных трудов, назвав его «Планом учреждения скульптурной исторической галереи для Московского университета»<sup>86</sup>). К сожалению, данная атетеза опирается на слишком общие соображения, шаткость которых в этой работе исследовательницы, думаю, очевидна: «...знания в области визуальных искусств были распространены в узком кругу знатоков-эрудитов и просвещенных любителей искусства. Княгиня З. А. Волконская принадлежала к этому кругу, с детства ее окружали памятники изобразительного искусства и художники, обстановка знаточества и меценатства. Тогда как ее молодому спутнику С. П. Шевыреву мир искусства был незнаком и требовалось время для его постижения».<sup>87</sup> Если невозможно согласиться с выводом А. Н. Балаш об авторе «Проекта» и с аргументацией, призванной его обосновать, то нельзя не оценить ее наблюдений относительно культурного контекста этого начинания и ее обращения к неопубликованным материалам (прежде всего дневникам Шевырева и его конспекту «Истории искусства древности» Винкельмана, хранящимся в Российской национальной библиотеке). Отмечу попутно, что определенное сходство между рядом положений «Проекта» и университетскими лекциями Н. И. Надеждина, справедливо констатируемое А. Н. Балаш, объясняется, на мой взгляд, тем, что тот, как и Шевырев, активно штудировал Винкельмана в эти годы.

В последующих письмах Шевырев продолжал информировать Погодина о чтении Винкельмана.<sup>88</sup> В приписке от 1 января 1830 года к письму от 29 декабря (по новому стилю) 1829 года он наконец сообщил следующее: «Я кончил Винк(ельмана) и принялся за Гомера. Не можешь вообразить, как приятно читать его здесь, имея под рукою природу итальянскую и Ватикан. Как его здесь понимаешь, как чувствуешь всю простоту его!»<sup>89</sup>

Напряженное почти двухмесячное изучение Шевыревым «Истории искусства древности» можно лучше всего представить по его конспекту «Из Винкельмановой истории искусства»<sup>90</sup> (в общей сложности это 11 листов, покрытых с двух сторон убористым почерком; лишь л. 6 заполнен на треть, а его оборот оставлен чистым). Это собрание опорных слов и кратких фраз, отражающих общий ход мысли Винкельмана и структуру его труда, а также краткие пометы самого Шевырева, большей частью критические (нередки указания «ошибка Винкельмана»), отражающие знакомство с комментариями, сведенными Хендриком Янсенем из различных изданий.

<sup>85</sup> См.: *Иткина Л. З.* Княгиня Зинаида Волконская как автор «Проекта эстетического музея при Императорском Московском университете» // Государственная Третьяковская галерея. Вопросы русского и советского искусства. М., 1971. Вып. 1. С. 82—97; *Балаш А. Н.* «Проект эстетического музея при Императорском Московском университете» (к проблеме авторства и культурного контекста) // Российская культура глазами молодых ученых. СПб., 1998. С. 243—256. Что инициатива создания Эстетического музея принадлежала именно Волконской, утверждает также Б. Арутюнова: «During 1830—31, Volkonskaya became actively involved in a project which she herself had initiated: the establishment of a fine arts museum at the University of Moscow» (*Aroutnova B.* Lives in letters. Princess Zinaida Volkonskaya and her correspondence. Columbus. 1994. P. 29).

<sup>86</sup> Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Московского университета. С. 609.

<sup>87</sup> *Балаш А. Н.* «Проект эстетического музея при Императорском Московском университете» (к проблеме авторства и культурного контекста). С. 245.

<sup>88</sup> Ср. в письме от 31 ноября (12 декабря) 1829: «Читаю Винкельмана и Вазари: из последнего хочу сделать несколько сцен для „Вестника“. (...) Спешу окончить Винкельмана для проекта нашего: тебе статья, а там предамся Ромулу» (ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 71, об.).

<sup>89</sup> Там же. Л. 77.

<sup>90</sup> РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 43.

Открывающий книгу Винкельмана абзац, посвященный трем этапам, при- сущим истории всякого искусства, предстал у Шевырева в крайне сжатом виде: «Необходимость — красота — преувеличение: три степени в истории искусства».<sup>91</sup>

Из вступительной части его особое внимание привлек вопрос о происхождении искусств:

«М(нение) Винк(ельмана): греки не от египтян переняли искусство, ибо до Псаммет(иха) запрещен был въезд иностранцам, а уж греки занимались искусством. Ошибка грубая. — В(инкельман) предполаг(ал), скорее, сношение греков с финик(ийцами). — Египт(яне) остались при своей форме. — Этруски и греки стали разнообразить положения фигур. — Правильность рисунка. — Грубость стиля этрусков в сравнении с стилем греческим.

Менгс думает, что первое искус(ство) — рисованье. Винк(ельман) — лепное. Три стиля древних: первый — угловатый, но правильный и сухой (знание пропорций); второй — более округленный, но еще тяжелый; третий — гармоническое сочетание всех линий, как в природе — волнистые очертания».<sup>92</sup>

Из общих постулатов Винкельмана Шевыреву в наибольшей степени близки климатологические рассуждения, которые последний вполне серьезно снабжает собственными наблюдениями (все вместе, с современной точки зрения, выглядит весьма комично). Он вполне разделяет и убеждение о красоте южных народов:

«Влияние климата на искусство. — Различие диалектов от климата может происходить, ибо нервы языка от холода сжимаются и теряют гибкость: потому-то у гренланд(цев), кит(айцев) и японц(ев) недостает многих букв. К этому прибавить можно замечание, что у нас в России часто встречаются люди, не выговаривающие „л” и „р” или других букв: в Италии это редко встречается. — Преимущества в сложении южных людей; волосы густые. — Артисты древ(ние) изображали галлов и кельтов скудволосыми. — В Итал(ии) младенцы рождаются с кудряв(ыми) волосами. — Искусство приняло формы своей земли. Египтяне и греки изменились, однако греки менее. — Красота итал(ьянцев), особенно к югу, в Неаполе и Сицилии».<sup>93</sup>

Далее конспект Шевырева разбит на главы, каждая из которых посвящена истории одного из древних народов: египтян (л. 2—3); финикиян (л. 3, одна строка); евреев (л. 3, две строки); персов (л. 3, две строки);<sup>94</sup> этрусков (л. 3—4, об.); самнитов, вольсков и кампанцев (л. 4, об.—5);<sup>95</sup> греков (л. 7—11, об.).

<sup>91</sup> Там же. Л. 1.

<sup>92</sup> Там же.

<sup>93</sup> Там же. Л. 1, об. Здесь и далее слова, подчеркнутые в рукописи, обозначены нами курсивом.

<sup>94</sup> Эта часть конспекта, посвященная древним народам Востока, заключается следующим общим выводом, вплотную подводящим к идее о предпочтительности республиканского правления для процветания искусств, развитой Винкельманом в применении к грекам: «Сложение сих народов и климат благоприятствовали искусству, судя по пред(аниям) древним; но правление деспотическое мешало развитию. На искусство смотрели как на средство для религии и жизни; а гражд(анская) жизнь не поощряла оно. Статуи никогда не воздвиг(али) в честь артист(ов) или вели(ких) муж(ей). (...) Персы мало успели. Египтяне заботились о величине форм. Финикияне — об красоте отделки с видами торговыми» (Там же. Л. 3).

<sup>95</sup> На л. 5—6 находится обширное примечание Шевырева об альтернативной хронологии этрусского искусства, предложенной Кристианом Готлобом Гейне (1729—1812). Приведем лишь его начало: «По Гейне пять классов в истор(ии) этр(усского) иск(усства): 1) первонач(альная) грубость искусства; 2) влияние греков или пеласгов; 3) влияние египтян; 4) большее совершенствование, не удаляющееся от первой мифологии греческой и 5) совершенство под влиянием идеального иск(усства) греческого и мифологии» (Там же. Л. 5). Сведения о хронологии Гейне почерпнуты Шевыревым также из издания Хендрика Янсена (*Heyne Ch. G. Des étrusques et des époques de l'art chez ce peuple // Winkelmann J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit [par Hendrik Jansen], avec des notes historiques et critiques de différens auteurs... Paris, [1794]. T. 1. P. 633—668.*

Раздел, посвященный греческому искусству, как нетрудно заметить, самый обширный. Он начинается с тщательной фиксации общих положений Винкельмана, из которых особый интерес представляет рецепция «идеальной красоты» — одного из центральных понятий в системе эстетических воззрений немецкого мыслителя:

«Влияние климата — телесная красота греков. — Доброта их нравствен(ного) характера в сравнении с римским — свобода — гимнастич(еские) упражн(ения) и статуи вм(есто) наград — воспитание не ученое, но дельное — уважен(ие) к артистам — имена худож(ников)-мастеров сохранились в сочин(ениях) писателей. — Скульптура, живопись — предшеств(овали) архитектуре, а скульпт(ура) — живописи. — Отрицат(ельное) опред(еление) красоты — разные частные замечания о красоте лица и проч. — Положит(ельное) опред(еление) красоты: единство и простота. — Красота в страсти и действии называется красою в выражении. — (Винкельман вообще определял красоту более в пластическом отношении). — Начат(ие) красоты по В(инкельману) в подражании красоте индивидуальной — согласов(ание) многих частей в одно целое есть идеал — вещь может быть идеальной, но не прекрасною. — Красота каноническая есть красота высшая — круглоту оной труднее постигнуть воображением, ибо она легко ускользает, тогда как мускуловатость старости сама собою выразительна — части красоты — в природе; целое, идеал — в искусстве. — Эвнухи и эрмафродиты. — Красота идеальная. — В(инкельман) оправдыв(ал) сказание о Зевскисове созвании 5 нагих дев, ибо, по его мнению, художники из природы берут части и состав(ляют) идеал в голове — потом худож(ники) наблюдали формы животных и брали их для крас(оты) человек(еской); так в Юпит(ере) волосы и глаза львиные, у Геркул(еса) пропорц(ии) головы и шеи взяты у быка как у живот(ного) сильнейшего. — Идея молодости вечной есть идея высш(его) блаженства у древних и идеал совершенства».<sup>96</sup>

Мысли немецкого историка искусств о сущности красоты, о выражении и пропорциях и далее удостаиваются здесь наиболее связного изложения, опорные слова вытесняются законченными предложениями, а к излагаемому порой добавляется и нечто свое, ибо, по мнению Шевырева, Винкельман, как и древние, мировоззрение которых он себе усвоил, не был чужд односторонности: «О выражении и пропорциях: красота тиха и спокойна, как море в минуту тишины, но необходимо действие и выражение, нарушающее покой (Винкельман смотрел односторонне, как древние). Согласование красоты спокойной с выражением действия есть высший идеал. (...) Спокойствие — главная черта в изображении богов. — Негодование Аполлона выражено в носу, седалище гнева, по древним поэтам, вздутыми ноздрями, а презрение возвышением нижней губы, что причиняет то же движение в подбородке. — (Поступь Аполлона самая легкая)».<sup>97</sup>

Дальнейший конспект содержит подзаголовки: «Красота тела человеческого» (л. 8—8, об.), «Глава V. О драпировании» (8, об.—9, об.), «О четырех эпохах или четырех стилях искусства греческого» (л. 9, об.—10), «Некоторые замечания о механизме работы» (л. 10, об.; двенадцать строк); «О живописи древних» (л. 10, об.; двенадцать строк); «История искусства греческого» (л. 10, об.—11, об.; здесь два подраздела: «До Фидиаса» и «От Фидиаса до времен Александра»). Конспект, таким образом, не охватывает третьей, четвертой, пятой, шестой, седьмой и восьмой глав из заключительной шестой книги второго тома «Истории искусства древности». Не исключено, впрочем,

<sup>96</sup> Там же. Л. 7.

<sup>97</sup> Там же. Л. 7, об.

что окончание конспекта было попросту позднее утрачено, ибо писался он на разрозненных листах.

Особое внимание уделено здесь периодизации античного искусства. При чем каждому из периодов сопутствует краткая, но содержательная характеристика:

«1) Древний стиль до Фидиаса (...) — характер: грубость и натянутость в положениях, но отделка (*fini*) подробностей — то же самое и в живописцах, предшествовав(ших) М(икель) Анжело и Рафаэлю — характер др(евнего) стиля: рисунок выразительный, но грубый, не грациозный; сила выражения вредит красоте, но в этом уже был зародыш величия (...).

2) Стиль высокой — смелость и идеальность — образцы, взятые из природы, идеализированы — положения спокойнее — более круглоты — красота и величие (...).

3) Прекрасной стиль — Пракситель, Лисипп, Апеллес — грация — два рода грации, первая возвышенная, дочь гармонии (под(обна) Венере небесной); вторая, дочь Дионеи, дочь времени — высокое и прекрасное. — Артисты сего века хотели соединить обе или дать Юноне пояс Венеры (...).

4) Упадок искусства — подражание — отделка мелкая частей — кудрявые волосы — множество бюстов, портретов, — типы выражены резко (...)».<sup>98</sup>

Шевырев снабжает хронологию Винкельмана, которую он, как кажется, находит наиболее убедительной, следующим примечанием, призванным представить и оценить позднейшие точки зрения: «Гейне, как сказано выше, опроверг сие разделение В(инкельмана), но не заменил его ничем постоянным, утвержденным. После В(инкельмана) в Греции открыто было много произведений, как то: эгинские мраморы, парфенонские барельефы и другие. — Шлегель полагает три периода искусства: 1) Долгое пребывание на одной степени до начала в(ойны) Персидской; 2) Быстрое развитие к совершенству, от начала Перс(идской) в(ойны) до Перикла заметно влияние древ(него) стиля; 3) Долгое пребывание на степ(ени) совершенства. От Пер(икла) до Алекс(андра), начинается Фидиасом, творцом скульптуры и величия пластического, и кончается Лизиппом, творцом портрета героя времени, давшим жизнь и грацию искусству».<sup>99</sup>

Хотя Шевырев не цитирует в своем конспекте знаменитых описаний античных скульптур из труда Винкельмана (иным был характер выписок; вышеприведенный пассаж об Аполлоне Бельведерском составляет исключение), заметно, что он цепко фиксировал все, связанное с ними. Приведу только один пассаж с последнего листа конспекта, тем более что некоторые формулировки перекочевали и в «Проект эстетического музея», и в дневники:

«Поликлет, красота и легкость форм. Юнона Аргосская, Канефоры — Скопас — По мнению Винк(ельмана), *Ниоба его* или копия с оной верная (по друг(им), она Праксителя, но Винк(ельмана) мнение вернее) — *Борцы в галер(ее)* Флорент(ийской) суть два сына Ниобы — Пифагор из Региума обращает внимание на отделку волос — (В Ниобе волосы не отличаются этим) — Ктезилай — *Его умирающий Гладиатор* в М(узее) Капитол(ийском) — Большие споры: гладиатор ли? Мнение Винк(ельмана): Вестник».<sup>100</sup>

<sup>98</sup> Там же.

<sup>99</sup> Там же. Л. 10.

<sup>100</sup> Там же. Л. 10, об. Ср. также следующую дневниковую запись от 11 августа 1831 года при посещении Коллегио Романо: «Тут же должен быть барельеф, доказывающий мнение Винкельмана, что гладиатор Капитолийский не есть гладиатор, а вестник, ибо есть надпись, показывающая, что вестники носили веревки на шее (чтобы не лопнули шеи от крику), а на этом именно есть такой ошейник» (РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 17. Л. 68).

Как видим, конспект отразил пристальное, критичное изучение Шевыревым главного труда немецкого историка искусств, в результате чего произошло усвоение общих философско-эстетических установок и обильного фактического материала.

Если систематическое чтение «Истории искусства древности» и ее конспектирование были закончены Шевыревым в конце 1829 года, то ocasionальное обращение к этому труду в течение последовавших месяцев несомненно проделалось, так как шла интенсивная работа над «Проектом эстетического музея». Наконец, с припиской от 6 марта (видимо, по старому стилю) 1830 года Шевырев выслал его первую редакцию<sup>101</sup> в Москву.<sup>102</sup> Погодину было разрешено править «Проект» для пользы дела («Тогда ты в проекте сделаешь нужные перемены и, по утверждению, напечатаешь его в „Вестнике” и всюду, т. е. в „Пчеле”, „Телеграфе”, „Галатее”, „Моск(овских) ведомостях” и проч.»).<sup>103</sup> Кроме того, он был также обильно снабжен инструкциями по претворению «Проекта» в жизнь. Еще в большем количестве они содержались в письме от 26 (по новому стилю) июня 1830 года, посвященном поправкам, которые Шевырев просил внести в текст в связи с полученным им списком цен на изготовление копий и с пересмотром нескольких положений.<sup>104</sup> Здесь же содержится недвусмысленное указание на авторство проекта: «Надо написать письма к разн(ым) лицам в Петербург и Москву с проек(том), а переписывать мне его 10 раз невозможно, то вот средство: ты велишь переписать его, поправив его по нижеозначенным переменам и с письмами, которые княгиня доставит на имя Зубкова, запечатаешь и перешлешь, куда следует. Перед проек(том) в Унив(ерситете) есть предложение вводное, в коем упомянуто, что я его писал. Так хотела княгиня, не желая присваивать себе моего труда».<sup>105</sup> Появление текста в печати за подписью княгини, думаю, объясняется возникшими по ходу дела стратегическими резонами и тем, что З. А. Волконская брала на себя значительные издержки, связанные с финансированием «Проекта». Несомненно и то, что его замысел неоднократно обсуждался Шевыревым с княгиней.

В течение всего 1830 года Шевырев всячески напоминал Погодину о важности проекта, побуждал друга не отступаться, продолжать хлопоты, а в письме от 9 декабря (видимо, по новому стилю), наполненном сведениями о ценах на изготовление разного рода копий и о книгах, необходимых, по его мнению, Московскому университету, не без максимализма заявлял: «Не забывайте проекта. Без этого надо уничтожить кафедру эстетики!»<sup>106</sup>

<sup>101</sup> См. первоначальный текст «Проекта», написанный Шевыревым (Там же. Л. 90—91, об.). От опубликованного позднее в «Телескопе» он отличается несущественно. Как я уже указывал, Погодин de facto был литературным агентом Шевырева в Москве; среди этого комплекса писем находим автографы почти всех шевыревских статей и стихотворений того времени, опубликованных в «Московском вестнике», «Телеграфе» и т. д.

<sup>102</sup> О получении «Проекта» Погодин сообщил Шевыреву в письме от 10 апреля 1830 года: «Третьего дня получил от тебя проект „Эстетического музея” и в восторге. Да здравствует княгиня! Она алмазными буквами вписывает свое имя в летопись Москвы, или лучше, всей России. Ее подарок дороже, значительнее ценой области с народонаселением» (Письма М. П. Погодина к С. П. Шевыреву / С предисл. и объяснениями Н. П. Барсукова // Русский архив. 1882. № 6. С. 141—142). Погодин сразу же вынес проект на дружеское обсуждение. Это явствует из приписки П. А. Муханова к пасхальному письму Погодина от 29 апреля 1830 года (в общей сложности поздравительные приписки сделали шестнадцать человек, в том числе и Пушкин): «С восторгом читал ваше письмо из Рима. Проект „Эстетического музея” в Москве — мысль счастливейшая!» (Там же. С. 145).

<sup>103</sup> ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 91, об. (письмо от 9 марта (по новому стилю) 1830 года).

<sup>104</sup> Предлагавшиеся поправки значительно приближали первоначальный текст проекта к его окончательному варианту, опубликованному в «Телескопе». При этом, отмечу, дело шло о частностях: структура экспозиции была задана изначально.

<sup>105</sup> Там же. Л. 118.

<sup>106</sup> Там же. Л. 132, об.



Не ставя перед собой задачи всестороннего искусствоведческого исследования «Проекта эстетического музея», остановимся лишь на теме Винкельмана в нем.<sup>107</sup> Л. Удольф справедливо указал на немецкие истоки замысла «Проекта»<sup>108</sup> и его связь с общей концепцией «Истории искусства древности», претендовавшей на систематическое изложение определенного учения («*Ver-such eines Lehrgebäudes*», по выражению Винкельмана).<sup>109</sup>

Солидаризация с общей концепцией «Истории искусства древности» декларировалась Шевыревым как следование историческим принципам: «Желательно бы было в распределении оных следовать историческому порядку так, чтобы прогулка по галерее статуй живо олицетворила для нас историю ваяния от начала до наших времен. Всякой, кто хотя поверхностно глядел на сей предмет, знает, сколько здесь разногласия во мнениях на счет стилей, времени статуй и проч. Бессмертный Винкельман испытал множество опровержений от опытного Гейне, от гениального скептика в истории искусств Рафаэля Менгса и от множества антиквариев Италии. Несмотря на то, сколько можно, соблюдаем исторический порядок в распределении произведений ваяния».<sup>110</sup>

Первое отделение Музея должно было стать «преддверием к блистательному искусству греческому» и дать представление о египетской и этрусской пластике: «Вход в сие преддверие украсится бюстом Винкельмана как первого истолкователя искусства, отверзшего нам сокровенный доколе храм его».<sup>111</sup> Второе, третье, четвертое и пятое отделения представляли развитие греческого искусства в соответствии с делением на четыре стиля, содержащимся в «Истории искусства древности». Шестое отделение должно было представить «христианское искусство, воскресшее под чудесным резцом Микель-Анджело»; седьмое — изобразить «уклонение искусства от простоты греческого и от пути, показанного Микель-Анжем, к формам насильственным, искривленным, и олицетворить век Бернини и его последователей». Восьмое отделение предстояло составить из копий созданий Кановы и Торвальдсена, означивших, по мнению Шевырева (да и подавляющего числа его современников), «не только совершенное возвращение к простоте искусства древнего, но и преобразование оно при влинии религии христианской». Стили обоих были описаны в терминах вполне Винкельмановых: «В произведениях первого увидим совершенство Праксителевой грации, угаданной великим художником; в произведениях второго — высоту стиля Фидиева, освященную резцом христианским».<sup>112</sup> Собрание живописи предполагалось открыть копиями с пяти полотен христианской тематики («Страшный суд» Микеланджело, «Успение Богоматери» Тициана, «Преображение» и «Сикстинская мадонна» Рафаэля, «Страсти Св. Агнессы» Доменикино).

В двух других дневниках итальянского периода, охватывающих время после июля 1830 года, имя Винкельмана упоминается нечасто, хотя излюб-

<sup>107</sup> Видимо, уже зимой 1830 года Шевырев получил в свое распоряжение труды Винкельмана на немецком языке в восьми частях, ибо в тексте «Проекта» упоминается «издание Фернова». Здесь же содержатся ссылки на «Историю искусства во франц. издании Феа, 1801 г.», что не должно смущать, так как первый и второй тома в издании Хендрика Янсена снабжены предисловиями из итальянской публикации «Истории искусства древности» под редакцией Карло Феа 1783—1784 годов, а на титуле первого тома указан год второй революционного календаря, понятый Шевыревым как второй год нового века.

<sup>108</sup> С начала XVIII столетия при дворах немецких властителей появляются собрания гипсовых слепков с античных статуй — сначала в Дюссельдорфе, затем в Мангейме, Дрездене и т. д.

<sup>109</sup> *Udolph L. S. P. Sevyrev. 1820—1836. Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Rußland.* S. 154—155.

<sup>110</sup> Телескоп. 1831. № 11. С. 387.

<sup>111</sup> Там же.

<sup>112</sup> Там же. С. 395.

ленные им статуи — объект постоянных раздумий Шевырева, нередко и сопоставления произведений вербальных и изобразительных искусств. Это очевидно при знакомстве со страницами, посвященными вторичному посещению Флоренции в ноябре 1831 года, скульптурным сокровищам тосканской столицы: «В этот раз я видел Венеру Кановы:<sup>113</sup> она прекрасно поставлена; окружена зеркалами и умножается бесчисленно; однако от этого происходит, что на оригинал не смотришь, а на отражение — и двойтся внимание; голова мне не столько нравится, как тело, особливо рука хороша и ножки, но одна щиколка, кажется, слишком выдалась; выражение лица не богини. Впечатление ее изгладилось при взгляде на Венеру Медицейскую. Как входишь в Трибуну, она первая предстает, налево Борцы и Фавн, направо Точильщик и Аполлино. В Точильщике я узнал знакомого римского умирающего Глadiatorа, что в Капитолии, или просто Скифа: чисто то же лицо скифское, те же наросты на пальцах, одним словом, тот же стиль: это должно быть начало того же сюжета. Мнение Винкельмана не может быть справедливо».<sup>114</sup>

Пространный пассаж посвящен группе Ниобы, что вполне сообразуется с тем вниманием, которым одарил ее Винкельман в «Истории искусства древности»:

«Мы видели Ниобу. Лучшие фигуры: Ниоба сама с дочерью меньшою, она закрывает ее мантиею. Скульптура сама в себе холодна: так ли бы живопись выразила страх и любовь матери? Но таковы ее средства. Далее: фигура бегущей дочери прекрасна, особливо драпировкой, свиваемой ветром; фигура сына, стоящего на колене и протянувшего другую ногу, с головою, поднятою вверх, как бы в знак презрения к грозе небесной (сия фигура повторена); фигура пораженного стрелою, долженствовавшая лежать во фронтоне перед одною из сестер, коей положение к сему относится; замечательны две фигуры мальчика, ставшего на скалу коленом (...).

Глядя на Ниобу, я совершенно соглашаюсь со мнением Рафаэля Менгса, что большая часть монументов, до нас дошедших, суть римские копии с оригиналов греческих. Многие фигуры заметно потеряли под резцом копииста их первое выражение, которое более отгадываешь, нежели видишь: это особенно заметно на сыне коленопреклоненном: есть такая же точно фигура в Капитолии — и, вероятно, обе суть копии, охладившие оригинал. Весьма замечательно, что колено его ушло в камень: зайдешь сзади, ноги нет: важное замечание, еще объясняющее искусство в природе и понятия древних об оном. Винкельман, приписывавший сие произведение Скопасу (не помню, когда он существовал?), говорит, что Ниоба есть один из древнейших памятников греческого ваяния; но мне кажется, что Ниоба должна занимать то же место в истории ваяния, какое Эврипидова трагедия в истории драматического искусства: при том же не совсем простые положения сыновей (tours de forces), особливо линия вытянувшегося, то же свидетельствуют».<sup>115</sup>

Если обратиться к очеркам Шевырева, написанным во время пребывания в Италии и опубликованным в русских журналах, то сравнительно с дневниками и «Проектом эстетического музея» винкельмановская тема будет занимать в них несравнимо меньшее место. Еще Ю. В. Манн справедливо отметил исключительное влияние климатической теории немецкого ученого

<sup>113</sup> Речь идет о так называемой *Venus italica* Антонио Кановы, заказанной скульптору Наполеоном и призванной занять в «Трибуне» место Венеры Медици, перемещенной императором из Уффици в Париж. После возвращения античной скульптуры во Флоренцию создание Кановы длительное время выставлялось в Уффици; ныне — в Палаццо Питти.

<sup>114</sup> РНБ. Ф. 870. Ед. хр. 18. Л. 9. В последней фразе Шевырев вновь возвращается к мнению Винкельмана о том, что капитолийская статуя раба в действительности представляет бирюка.

<sup>115</sup> Там же. Л. 9, об.

на русского поэта,<sup>116</sup> опираясь на следующий пассаж в письме втором «Отрывков из писем русского путешественника в Италии»: «Здесь следуют доказательства, взятые как из важных, так и из мелочных предметов. Все они, большею частью, убеждают в давно известной мысли, что, несмотря на духовную природу человека, климат имеет решительное и постоянное на нее влияние так, что обычаи, в течение веков сохраняющиеся и устоявшие против всего и даже против религии, не иначе могут объясниться, как сим влиянием. Вот почему великий Винкельман в своей истории искусства всегда начинает наблюдением климата у всех народов».<sup>117</sup>

Большинство очерков действительно проникнуто восхищением красотой южных наций и убежденностью, что именно Юг — подлинное отечество и обитель искусств. Однако описывая древности Помпеи, достопримечательности Рима и Неаполя, картинные собрания Болоньи и т. п., Шевырев редко касался скульптурных произведений и не ставил перед собой задачи систематически изложить свои взгляды на историю развития искусств, чем и объясняется редкость упоминания имени немецкого историка искусств.

Один раз он, впрочем, дает общую характеристику вклада Винкельмана и Лессинга, эрудиции и критицизму которых противопоставлены скромные дарования неаполитанских хранителей: «Сокровища Помпеи находятся в руках почтенных неаполитанских ученых; но, кажется, им не достаёт той многосторонности, того критицизма, который, как светоч в руках Винкельмана и Лессинга, осветил темную историю искусства так, что уже перестали бродить по ней ощупью».<sup>118</sup>

Подводя некоторый итог данной статье, несколько перегруженной необходимыми и потому неизбежными, на мой взгляд, цитатами из неопубликованных документов, думаю, вполне уместно заметить, что углубленное чтение Винкельмана несомненно стало одним из значительнейших событий итальянского пребывания Шевырева. Оно завершило формирование общей концепции истории искусств, на длительный срок определив систему художественных ценностей и предпочтений поэта. «Проект эстетического музея», возникший из чтения «Истории искусства древности», связан с ней теснейшими родственными узами. Как никакой другой текст Шевырева итальянских лет он был призван утверждать в русских умах общую концепцию развития искусств, базировавшуюся на трудах Винкельмана и претендовавшую на всеобщность и незыблемость.

Особого внимания, разумеется, заслуживает вопрос о том, сколь релевантным оказалось чтение Винкельмана для позднейших литературных и искусствоведческих трудов Шевырева и сколь велико было значение посредничества поэта при знакомстве его ближайших друзей с трудами и идеями немецкого историка искусств. Именно этот круг тем будет рассмотрен во второй статье, посвященной Шевыреву и Винкельману.

<sup>116</sup> Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820—1830-е годы). С. 171.

<sup>117</sup> Московский вестник. 1830. Ч. 2. № I. С. 84. Ср. также в «Римских праздниках (письмо из Рима)» Шевырева (Телескоп. 1831. Ч. II. № 7. С. 417).

<sup>118</sup> Там же. С. 76.

## ШЕВЫРЕВ И ВИНКЕЛЬМАН

(СТАТЬЯ ВТОРАЯ)\*

В конце сентября 1832 года, вернувшись в Москву после трехлетнего пребывания в Италии, Шевырев окончательно пришел к решению посвятить себя университетской деятельности. Погодин оказал ему деятельную поддержку и способствовал знакомству с С. С. Уваровым, тогда товарищем министра народного просвещения, как раз инспектировавшим Московский университет. Отсутствие ученой степени делало невозможной для Шевырева профессию по кафедре русской словесности, и лишь благодаря благоволению Уварова ему было предложено место адъюнкта на этой кафедре при условии скорейшего представления диссертации. 27 сентября 1833 года Шевырев был утвержден адъюнктом по словесному отделению сверх штата и без жалования. В последующие годы он развил необычайно активную научную деятельность, многие из его лекций по истории и теории поэзии появились на страницах «Ученых записок Императорского Московского университета» и «Журнала министерства народного просвещения». Вскоре эти курсы были переработаны Шевыревым и затем опубликованы в виде монографий.<sup>1</sup> Не менее активно поэт участвовал и в текущем литературном процессе: в 1830-е годы он регулярно печатал статьи, очерки и рецензии в периодике.

Истории искусств Шевырев посвятил две статьи этого времени: «Изящные искусства в XVI веке» и «Болонская школа», появившиеся в 1833 году.<sup>2</sup> В первой он пытается понять причины исключительного расцвета художеств в Италии XVI века, «Италии разрозненной, бессильной, жертве чужого ига». И хотя Шевырев не дает прямого ответа на свой вопрос, он без труда вычитывается из самой статьи: новообретенные шедевры античной пластики способствовали утверждению подлинных ценностей и распространению в тогдашнем итальянском обществе исключительной любви к искусству, появлению большого числа меценатов, поддерживавших великих творцов и их учеников. Далее Шевырев обращается к обзору ренессансной живописи, а также ваяния и зодчества. Причины успехов первого из этих родов искусства интерпретируются им следующим образом: «Но изучение древнего соединяется с изучением природы и, образуя вкус художников к созданию высоких идеалов, не стесняет их духа. Живописцы своими очами смотрят на древнее ваяние. Они в картинах не срисовывают статуй, как то делали художники в начале сего века, а только изучают их, как вторую, идеальную природу».<sup>3</sup>

\* Статью первую см.: Русская литература. 2002. № 2. С. 3—27.

<sup>1</sup> Шевырев С. П. 1) История поэзии. М., 1835. Т. 1 (2-е изд.: СПб., 1887); СПб., 1892. Т. 2; 2) Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836.

<sup>2</sup> Шевырев С. П. 1) Изящные искусства в XVI веке // Учен. зап. Императорского Московского ун-та. 1833. Ч. 2. № 4. С. 77—133; 2) Болонская школа // Комета Белы. М., 1833. С. 217—245.

<sup>3</sup> Шевырев С. П. Изящные искусства в XVI веке. С. 96.

Подобно Винкельману, Шевырев противопоставляет Рафаэля Микеланджело. Причем результаты сравнения двух итальянских художников оказываются сходными: первому из них отдается предпочтение; второму воздается должное, хотя и с большими оговорками. Это становится очевидным, когда Шевырев переходит к характеристике Микеланджело-скульптора. Центральной категорией, которой оперирует русский поэт, является здесь «величаявая простота» в терминологии немецкого историка искусства: «Вообще ваяние христианское можно справедливо назвать живописным. Оно и служило как бы вспомогательным искусством для живописи. Никогда не могло оно стать наравне с произведениями древнего ваяния, хотя современники М. Анжело и уверяли, что его статуи выше образцов древности. Сии самые уверения и дерзость художников, дополнявших своим резцом неполные статуи древности, показывают, что они смотрели на них со своей точки и не постигали вполне величаявой простоты сего искусства». <sup>4</sup>

Столь важная для Винкельмана категория «покоя» оказывается востребованной при общей характеристике вклада Микеланджело в историю скульптуры: «Христианское ваяние, еще грубое под резцом Донателли, созрело в произведениях М. Анжело. При его взорах открыли Геркулеса Фарнезского, Торсо и Лаокоона. Сии произведения отвечали исполинскому духу художника и дали печать высокого стиля<sup>5</sup> его произведениям. Но положения статуй М. Анжело не имеют пластического покоя, а какое-то живописное напряжение. Моисей его недостойно отзывается древним сатиром, как заметил еще Милиция. Его „Pietà“, несмотря на превосходство бездыханного Спасителя, показывает, что Св. Дева недоступна резцу ваятеля». <sup>6</sup>

Влиятельность творческой манеры Микеланджело имела, по Шевыреву, пагубные последствия для истории ваяния (и тут он почти дословно повторяет мнение, неоднократно высказывавшееся Винкельманом): «Последовавшие художники, отклоняясь совершенно от древних, изучали более М. Анжело. Под конец века ваяние впало в крайность того свойства, которое ему вредило, в насильственность и сложность. Иоанн Болонский, фламанец, образовавшийся в Италии, есть представитель сего направления. Его лучшие произведения: „Летающий Меркурий“ и группа „Похищение Сабинки“, как ни отличаются эффектом и ученостью художественною, но суть насилия в искусстве (tours de force). Сии очертания предзнаменуют уже нам те кривые линии, которыми Бернини в последующем веке исказил ваяние. Сие искусство не могло после упадка возникнуть, как живопись в Болонской школе, ибо оно имело ложное направление». <sup>7</sup>

Анализ суждений о зодчестве и о поэзии, высказанных далее Шевыревым, отвлеч бы от рассматриваемой темы. Весьма немного для ее понимания дает и статья поэта о столь ценимой им Болонской школе живописи — она основывается на собственных дневниковых записях о посещении картинной галереи в Болонье и не содержит общих теоретических положений.

Имя Винкельмана (на первый взгляд, неожиданно) появляется в статье Шевырева «О критике вообще и у нас в России», <sup>8</sup> примечательной, на мой взгляд, не столько своей полемической частью, обращенной против «Библиотеки для чтения» и ей подобных изданий, сколько общими историко-литературными построениями и рассуждениями о том, какова роль критики при

<sup>4</sup> Там же. С. 109.

<sup>5</sup> Ср. цитированный в статье первой шевыревский конспект «Истории искусства древности»:

«2) Стиль высокой — смелость и идеальность...» (РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 43. Л. 7, об.).

<sup>6</sup> Шевырев С. П. Изыщные искусства в XVI веке. С. 109—110.

<sup>7</sup> Там же. С. 111.

<sup>8</sup> Московский наблюдатель, журнал энциклопедический. 1835. Ч. I. С. 493—525.

создании совершенных литературных произведений (вопрос, волновавший в эти годы и Пушкина). Шевырев настаивает на исключительной важности немецкого опыта для русских собратий по перу («Пример Германии бесконечно важен для нас»), ибо Россия, как и Германия, — страна позднего литературного развития.<sup>9</sup> Такие обычно начинают с подражания литературам иноземным, и именно критика должна вывести их на верный путь:<sup>10</sup> «Образованная национальная словесность в Германии, словесность, восшедшая на ступень высокого искусства, началась с блистательного развития критики ученой и глубокомысленной. Лессинг, Винкельман и Гердер предшествовали в Германии Шиллеру, Гете и Жан-Полю. До Лессинга словесность немецкая образовывала только язык, а высокие произведения искусства в немецкой словесности явились после критики и даже были плодом ее усилий. Вся словесность немецкая, можно сказать, вышла из критической школы. Гений Шиллера и Гете исполнил то в Германии, о чем мечтала, что до них предчувствовала критика. Это явление, представляемое нам словесностью Германии, имеет всемирную важность, которой значение я постараюсь объяснить далее, но имеет сверх того важность относительную к нашей отечественной литературе, которая по месту своему представляет многие сходства с литературою Германии».<sup>11</sup>

История словесности рассматривается Шевыревым как поле боя трех сил: свободного духа литературы, противящегося любому контролю и любым предписаниям; науки, выступающей единым фронтом с преданием и стремящейся «умертвить всякую живую силу»; критики, которой суждена примиряющая роль, чья задача — «согласить закон и жизнь». В XVIII столетии, по мнению русского поэта, Франция была оплотом науки и мертвящего предания и «производила стеснительное влияние на словесность всех народов Европы»: «В чем заключался вред этого господства? В свершенном торжестве науки и предания над творческою деятельностью. Вне правил Аристотеля, комментованных Буало, Лагарпом и Баттё, не было спасения для искусства. Образцы древних, неправильно поняты французами, служили Геркулесовыми столбами для его (т. е. искусства. — К. Л.-Д.) порывов. Это влияние древности имело начало свое в XVI-м столетии и еще ранее, но крайность этого влияния принадлежит в Франции XVII веку, а во всей Европе XVIII-му».<sup>12</sup>

Далее Шевырев поясняет, в чем заключались заслуги Лессинга, Винкельмана и Гердера перед всей Европой: «Какую роль сыграла тогда критика, когда наука и предание своими строгими схоластическими формами сковали жизнь словесности производящей? Она явилась в стране, которая искони была страной глубокой философской думы, явилась со всеми сокровищами учености, с пламенником новой мысли, осветила им непонятую древность, воздала ей свое, объяснила ее, показала точку зрения, с какой должно на

<sup>9</sup> Иной случай, согласно Шевыреву, — страны раннего литературного развития (например, Древняя Греция), где сначала происходит создание образцовых произведений словесного искусства и лишь затем появляется критика, осмысляющая их достоинство.

<sup>10</sup> Шевырев развивает здесь одну из своих любимых идей, сформулированную впервые в недатированной дневниковой записи осени 1830 года: «Литература греческая имела *естественное* развитие, так что история греческой поэзии, означенная именами Гомера, Пиндара, Эсхила, Софокла, Эврипида и Аристофана, есть олицетворенный живой курс пнитики. Литературы новейших народов, напротив, имеют искусственное развитие: надобны Винкельманы, Гердеры и Лессинг, чтобы очистить засоренные источники национального направления. Критика предшествует национальным произведениям. Так и наша литература должна иметь искусственное развитие с сознанием, вследствие умственного убеждения, которому и поможет инстинкт гения» (РНБ. Ф. 650. Ед. хр. 14. Л. 97, об.).

<sup>11</sup> Московский наблюдатель, журнал энциклопедический. 1835. Ч. I. С. 495—496.

<sup>12</sup> Там же. С. 505.

нее смотреть, — и высвободила новое искусство, признала права его наравне с правами древнего и дала ему свежую и сильную жизнь. Вот услуги, которые критика в Германии оказала всей литературе Европы. Вот то всемирное значение, которое отличает германскую словесность...»<sup>13</sup>

По мнению поэта, ситуация в России 1830-х годов противоположна: «...фантазия творческая объявляет совершенное уничтожение всех законов временного, всех правил — и общих, и частных, всех условий, и вечных, и временных, умерщвляет науку, презирает ее указаниями и хочет водворить совершенное безначалие».<sup>14</sup> Задача критики, соответственно, состоит в том, чтобы реабилитировать науку и предание в глазах художников, произвести умеряющее действие на стихию искусства и т. п. После этих деклараций, которые, на мой взгляд, вряд ли можно рассматривать как чисто романтические, Шевырев переходит к анализу критических нравов русских литераторов.

Итак, Винкельман для него один из тех, кто дал Новому времени «подлинную античность», указал верные ориентиры дальнейшему развитию искусств не только у себя на родине, предложил образцы истинной критики, базирующейся на философском знании.<sup>15</sup>

Значительным событием в интеллектуальной жизни Московского университета, как известно из свидетельств мемуаристов, стали лекции по истории и теории поэзии, читанные Шевыревым в 1834—1837 годах, и созданные на их основании научные труды.

Первый том «Истории поэзии», посвященный главным образом поэзии египтян и евреев, был напечатан в 1835 году и вызвал шквал откликов.<sup>16</sup> Благожелательно отнеслись к нему Пушкин<sup>17</sup> и Гоголь,<sup>18</sup> резкой критике подверг Надеждин.<sup>19</sup> В связи с темой данной статьи наибольший интерес представляет второй том, хотя и появившийся из печати посмертно, в 1892 году, но целиком связанный с шевыревскими исканиями 1830-х годов и созданный именно в это время. Нельзя также полностью исключить и влияние высказанных здесь идей Шевырева на современников, ибо его университетские лекции имели широкий общественный резонанс.

Второй том «Истории поэзии» почти целиком посвящен древней греческой литературе и завершается обзором литературы римской. Открывающее его «Чтение двенадцатое» содержит пространную общую характеристику древнегреческой культуры. Подобно Винкельману в «Истории искусства древности», Шевырев подчеркивает принципиальное отличие азиатского типа

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же. С. 506.

<sup>15</sup> Стоит, думаю, отметить, что еще в 1827 году М. П. Погодин в рецензии на «Речь в память историографу Российской империи» Н. Д. Иванчина-Писарева (весьма возможно, что уже тогда не без влияния Шевырева) употребил имена Лессинга и Винкельмана в качестве нарицательных: «Как же удивится он, услышав, что в продолжение пятнадцати лет не произнесено ни одного общего положительного суждения об истории Карамзина, ни справедливого, ни несправедливого. С нашей изящной статуи стерли несколько пыльных пятен, — но какие лессинги и винкельманы определили ее достоинство?» (Московский вестник. 1827. Ч. 3. № 10. С. 174).

<sup>16</sup> Взаимодополняющий перечень рецензий см.: Межов В. И. Систематический каталог русским книгам, продающимся в книжном магазине А. Ф. Базунова... с указанием критических статей, рецензий и библиографических заметок... с 1825 до 1869 года. СПб., 1869. № 9647; Udolph L. S. P. Ševyrev, 1820—1836. Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Rußland. Köln; Wien, 1986. S. 386.

<sup>17</sup> Ср. его незавершенную рецензию «История поэзии Шевырева», набросанную в первой половине 1836 года (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. XII. С. 65—66).

<sup>18</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1952. Т. VII: Статьи. С. 199.

<sup>19</sup> См. его критические статьи, печатавшиеся в 31, 32 и 33 томах «Телескопа» за 1836 год. Шевырев выступил против них в части 6 и 7 «Московского наблюдателя» за 1836 год.

общества («В Азии свободная воля человека уничтожена или общественными кастами, или идеею религиозного фанатизма»)<sup>20</sup> от европейского, впервые явленного полисами Древней Греции. Если на Востоке человек находится «в вечных пеленах», то его жизнь на Западе «ознаменована печатью свободного развития». В духе идей веймарской классики Шевырев утверждает далее, что именно искусство Греции в силу благоприятных общественных и климатических предпосылок оказалось способным образовать новый тип личности, тип европейского человека: «Художественная Греция первая создала из человека как телесного существа высокий образец идеальной красоты. Она довела воспитание этого телесного человека до возможной степени совершенства, высвободила и образовала все его силы и все это материальное воспитание человека облагородила изящным художественным направлением: ибо одно *изящное искусство* только может одухотворить плоть, победить грубость и закоснелость чувственности; на тело, на материя нет другого орудия, кроме искусства, дабы их выработать достойно духовной природе человека: сие-то орудие употребила Греция. Но образуя личность человека чувственного, она вместе с тем образовала в нем и гражданина, и человека общественного».<sup>21</sup>

Затем Шевырев дает еще одну характеристику значения Греции «в отношении к европейскому образованию» (последнее слово употребляется им, скорее, в более обширном, чем это принято в русском языке, значении, безусловно, под влиянием немецкого «Bildung»): «На нее мы должны смотреть как на первую колыбель этого образования, где человек всеми своими нравственными и физическими силами начинает свободно развивать свою личность, — и в этом-то развитии заключается неудержимая стремительность его к совершенствованию».<sup>22</sup>

Переходя к характеристике греческой мифологии, Шевырев опирается главным образом на монографии Ф. Крейцера, И. Г. Фосса, Э. Р. Ланге, А. Г. Л. Герена и А. Вендта, знакомство с трудами которых он начал еще во время пребывания в Италии и, по-видимому, продолжил в Москве. В полном согласии с имевшим место ранее увлечением климатологическими построениями Винкельмана русский поэт подробно характеризует ландшафты и климатические условия Греции, подготавливая один из своих наиболее важных постулатов о «художественности» южных наций («Греки в древнем мире Европы были таким же народом художественным, как итальянцы в новом»).

Все это приводит его к еще одному выводу в духе Винкельмана и вовлечению в дискурс примеров из истории ваяния — природные условия и телесная красота древних греков способствовали скорейшему постижению ими высшей, идеальной красоты, созданию образов, максимально приближенных к трансцендентным архетипам: «Самые боги их, рассмотрите их у Гомера и в мраморе, не греки; нет, они возвышены на степень идеальных человеческих лиц, хотя моделями и служили им лица греческие. Искусство греков, по свидетельству всех исследователей, тогда упало, когда сошло до портрета».<sup>23</sup>

Выводы, сделанные Винкельманом на основании изучения античной пластики, переносятся Шевыревым, как это делалось и в трудах братьев Шлегелей, на область поэзии: «Из-за этого-то характера оригинальности, соединенной с идеальным совершенством, простирается в поэзии греческой самое ес-

<sup>20</sup> Шевырев С. П. История поэзии. Т. 2. С. 2.

<sup>21</sup> Там же. С. 3. Ср. также приведенные в статье первой цитаты из очерка Гете о Винкельмане, четыре главки которого были переведены для «Московского вестника», по моему мнению, Шевыревым.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же. С. 22.



тественное развитие всех родов поэзии в типах, представляющих образцы совершенно идеальные».<sup>24</sup>

В чтениях семнадцатом и восемнадцатом, посвященных греческой драме, эта зависимость литературных построений Шевырева от винкельмановского понимания античности становится еще более явственной. Русский поэт неоднократно ссылается здесь на лекции А. Шлегеля «О драматическом искусстве и литературе»<sup>25</sup> и делает это весьма сочувственно, в силу чего, естественным образом, встает вопрос о его самостоятельности. Сравнение «Истории поэзии» с книгой Шлегеля показывает, что общность объекта рассмотрения (трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида) побуждала Шевырева к неоднократному цитированию, к небольшим заимствованиям фактического характера и постоянному критическому осмыслению сочинения немецкого эстетика. С известными оговорками перенимает Шевырев и уподобление трех великих трагиков трем великим ваятелям древности, и многочисленные параллели между драматическими и скульптурными произведениями. При этом русский поэт делает оригинальные частные наблюдения, иначе группирует материал, его чтения — результат глубокого и самостоятельного изучения античной словесности. Хотя оба литератора при анализе наследия великих трагиков древности опираются на наследие Винкельмана в общем осмыслении античности, категории немецкого историка искусств имеют для Шевырева куда большее значение, чем для его собрата по перу. Попытаюсь проиллюстрировать это положение.

В своей третьей лекции Шлегель уделяет внимание прежде всего устройству греческого театра (как я уже писал выше, Шевырев поверил его «на местности» во время посещения Помпеев 7 сентября 1829 года и нашел «не совсем правильным»),<sup>26</sup> затем он переходит к характеристике античного искусства, высказывает несколько соображений о сущности древнегреческой трагедии в сравнении с пластическими произведениями, ибо и Эсхил, и Софокл создали трагедии о Ниобе, а второй из них также и о Лаокооне («Die Vergleichung mit der alten Tragödie liegt hier um so näher, da wir wissen, daß sowohl Aeschylus als Sophokles eine Niobe, der letzte auch einen Laokoon gedichtet»).<sup>27</sup> Сущность скульптуры понимается им вполне по-винкельмановски: «Красота — цель ваяния, и покой — ее преимущественное состояние» («Schönheit ist der Zweck der Skulptur, und für die Schönheit ist Ruhe die vortheilhafteste Verfassung»),<sup>28</sup> а сочинения немецкого историка искусств удостоиваются восторженной характеристики («Winckelmann spricht darüber unubertrefflich» etc.). Завершают главу восторженные описания групп Лаокоона и Ниобы, которые, как и греческая трагедия, по мнению Шлегеля, побуждают зрителя к размышлениям о смысле человеческого существования.

Параллель с пластическими искусствами проводится и в чтении четвертом: Эсхил уподобляется Фидию, Софокл — Поликлету, Еврипид — Лиссиппу. Стиль первого — «величествен, строг и нередко суров» («groß, strenge und nicht selten hart»); манера второго заключается в «совершенном равновесии и гармонической грации» («im Styl des Sophokles ist vollendetes Ebenmaß und harmonische Anmuth»); стиль третьего «мягок и пышен, неумерен

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Schlegel A. W. von. Ueber dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg, 1809. Th. I. S. 76—131.

<sup>26</sup> Шевырев С. П. 1) Дневник / Подг. текста, публ. и примеч. М. И. Медового // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. 2000. Т. 3. № 3. С. 167; 2) Дневник 1829—1830 гг. // РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 59, об.

<sup>27</sup> Schlegel A. W. von. Ueber dramatische Kunst und Literatur. Th. I. S. 129.

<sup>28</sup> Ibid. S. 128.

в своей поверхностной избыточности» («*der Styl des Euripides ist weich und üppig, ausschweifend in seiner seichten Fülle*»). Далее Шлегель переходит к анализу отдельных трагедий.

Иначе построены соответствующие чтения «Истории поэзии». Сочувственно повторяя мнение Шлегеля о том, что греческая трагедия вышла из головы Эсхила «в полном вооружении, как Паллада из головы Юпитера», Шевырев считает необходимым дать общую характеристику античной трагедии, основную проблематику которой он определяет так: «Сия-то идея судьбы неотразимой, с которою борется человек, проникает всю греческую драму и в первый раз ярко является в произведениях Эсхила».<sup>29</sup>

Именно к творениям этого драматурга Шевырев считает возможным применить такие основополагающие категории, объясняющие, по его мнению, сущность античного искусства, как «простота и величие»: «В произведениях же Эсхила в первый раз с такою силою является идея судьбы, особенно в этом исполинском „Промифее“, который для меня есть самый первоначальный, высочайший тип греческой трагедии, первое ее сильное и полное чадо, в котором со всею простотою и величием, свойственными первобытным произведениям, выразилась вполне идея греческой драмы».<sup>30</sup>

Лишь после этих общих заявлений Шевырев переходит к освещению следующих аспектов: «1) устройство греческого театра и представлений, 2) внутренний характер, содержание и форма греческой трагедии и 3) характеристика трех главных трагиков».<sup>31</sup> Уделив значительно меньшее внимание, чем Шлегель, первому пункту, русский поэт сочувственно цитирует ряд положений своего немецкого собрата по перу (о том, что «театральное группирование подчинилось, видимо, законам скульптурного группирования»; что драматическое представление греков было «бесперывным рядом сменяющихся изящных групп, из которых каждая достойна бы была искусного резца ваятеля»;<sup>32</sup> об идеальности «наружного исполнения греческой драмы» и «внутреннего ее содержания»,<sup>33</sup> и т. п.).

И Шлегель, и Шевырев разделяют мнение Аристотеля о том, что ужас и сострадание воздействовали на душу зрителя античной трагедии очистительно, однако варьируют эту мысль по-разному. Русский поэт подчеркивает, что эти «две стихии» гармонизировали душу древнего человека, которая затем приходила в состояние сбалансированного покоя: «Идеальное совершенство изящного там, где господствует гармония, где ни одно чувство не превосходит, не осиливает души окончательно, а уступает другому, — и после сильного потрясения душа приходит в спокойное равновесие».<sup>34</sup> Находя Шлегелево уподобление трех великих трагиков трем великим ваятелям древности «глубоким и основательным», он полагает, что Софокла следует скорее уподобить Скопасу, «который с выражением красоты сочетал выражение страсти».<sup>35</sup>

Обозрев дошедшие до потомства трагедии Эсхила, Шевырев так определяет их отличительные качества, уже упомянутые выше (у Шлегеля не находим ничего подобного): «Простота и, так сказать, малость трагического действия

<sup>29</sup> Шевырев С. П. История поэзии. Т. 2. С. 92. Шлегель пишет несколько иначе, «о не поддающейся пониманию власти судьбы» («*unergründliche Macht des Schicksals*»).

<sup>30</sup> Там же. С. 93.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Там же. С. 98. Ср.: *Schlegel A. W. von. Ueber dramatische Kunst und Literatur. Th. I. S. 100.*

<sup>33</sup> Шевырева С. П. История поэзии. Т. 2. С. 98; ср.: *Schlegel A. W. von. Ueber dramatische Kunst und Literatur. Th. I. S. 115.*

<sup>34</sup> Шевырев С. П. История поэзии. Т. 2. С. 105.

<sup>35</sup> Там же.

ведет к тому, что хор в Эсхилевых трагедиях берет еще сильное господство над действием и иногда над диалогом. (...) Вторая отличительная черта в физиогномии Эскила есть величавость. В искусстве, как и в природе, все первоначальные произведения носят на себе печать могущества. (...) Эта величавость и сила исполинская граничат иногда и с суровостью, даже грубостью. Вот почему Лагарп, замечая только эту одну сторону в произведениях, называл их чудовищными...»<sup>36</sup> Обращаясь к своим слушателям, Шевырев призывал их взглянуть на иллюстрации английского художника Джона Флаксмана к трагедиям Эскила, еще раз подчеркивая родственность античной драмы ваянию: «Из этого вы несколько постигнете пластическую, стройную величавость этих трагических групп так, как они представлялись воображению Эскилову, отгаданному художником».<sup>37</sup>

Софокл, по мнению Шевырева, отходит от крайней простоты Эскила в построении драмы и вводит третье действующее лицо; величавость никогда не переходит у него в суровость; он «любит человечество, разумеется, возвышенное, облагороженное, в лучшие минуты его жизни». Сравнительная характеристика двух трагиков еще более указывает на родственность Софокла «высокому стилю» в ваянии, согласно периодизации Винкельмана: «Если Эскил есть титан-исполнитель трагедий, то Софокл — человек, возвышенный на степень полу-бога. Если характер первого — богатырская сила, то характер второго есть гармония и равновесие, которые составляют первое условие идеального изящества и проникают все его произведения».<sup>38</sup> Переходя в девятнадцатой лекции к характеристике Еврипида, «который склонил трагический котурн древних к совершенному упадку», Шевырев пользуется случаем, чтобы уличить французских классицистов, столь ценивших этого трагика, в неверном понимании античности.

В отличие от «Истории поэзии», «Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов» Шевырева не вызвала сколь бы то ни было ожесточенных споров, на нее сочувственно откликнулись «Библиотека для чтения», «Журнал министерства народного просвещения» и «Московские ведомости».<sup>39</sup> Концепция книги в сущности идентична тем общим взглядам на историю европейской литературы, что были сформулированы русским поэтом в статье «О критике вообще и у нас в России». «Теория поэзии», таким образом, оказывалась составной частью литературной борьбы своего времени, что не отменяло ее научных достоинств.

В предисловии, выступая против догм в искусстве (и тут опять достается французским классицистам), Шевырев отстаивает необходимость общетеоретических трудов: «Безусловные правила, предложенные в виде науки, могут быть вредны для искусства, как это и было во Франции, но эстетическое самопознание человека никогда не может быть практически вредно для искусства».<sup>40</sup> Переходя к анализу воззрений на сущность поэзии в Древней Греции, он уделяет особое внимание системам Платона и Аристотеля, уподобляя первую — духу философии, а вторую — ее телу.<sup>41</sup> Первая ему, вне сомнения, более симпатична, и потому, признавая, что Платон нигде не изложил своих воззрений систематически, русский поэт берет за сведение воедино разрозненных суждений из его сочинений. В Аристотеле он видит

<sup>36</sup> Там же. С. 113.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Там же. С. 122.

<sup>39</sup> Выходные данные этих рецензий см.: *Межов В. И.* Указ. соч. № 9697.

<sup>40</sup> *Шевырев С. П.* Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. С. 2.

<sup>41</sup> «Платон, творец системы идей врожденных, и Аристотель, защитник идей приобретаемых, будут всегдашним символом философии: это дух ее и тело» (Там же. С. 20).

предтечу французского классицизма, его теория «имеет форму догматического кодекса непреложных правил». Посвященная древности часть книги оканчивается разбором сочинения Псевдо-Лонгина «О возвышенном».

Уделив некоторое внимание итальянцам (главным образом Тассо), автор переходит к подробной характеристике французского классицизма (Н. Буало, Ш. Баттё, Ж.-Ф. Мармонтель, Ж.-Ф. Лагарп) и кратко изложению воззрений англичан (Дж. Драйден, Дж. Аддисон, А. Поуп, С. Джонсон, Х. Блэр). Более трети книги занимает заключительный раздел «Теория поэзии в Германии» (с. 219—372), что вполне сообразуется с германофильством Шевырева и провозглашенным им исключительным значением опыта этой страны для других литератур. Подробно рассматриваются взгляды на искусство Вольфа, Канта, Лессинга, Гердера, Шиллера, Гете, братьев Шлегелей, Ф. Бутервека, Ф. Аста, К. Ф. Бахмана, Жан-Поля.

Винкельману посвящено всего два абзаца,<sup>42</sup> но они, тем не менее, оказываются неотъемлемой частью шевыревской концепции истории европейской поэзии, в которой особенная, благотворная роль отводится немецкому критицизму. Извиняясь за вынужденную краткость своей характеристики, русский поэт подчеркивает общие заслуги немецкого эстетика: «Хотя в истории моего предмета имя Винкельмана и не может занимать самостоятельного места, но я не могу здесь не помянуть о нем, или хотя не привести мнений знаменитых ученых Германии об этом муже. Несмотря на то, что он занимался другим родом искусства, нежели наше, но, по сродству древнего ваяния с древнею поэзией, более, нежели кто-нибудь, способствовал к определению пластического характера сей последней».<sup>43</sup>

Далее приводится характеристика, данная Винкельману Шеллингом в речи «Об отношении изобразительных искусств к природе» («муж классической жизни и классического действия»),<sup>44</sup> сравнение его с Лютером из «Немецкой литературы» Менцеля («Лютер в мире искусства Германского, освободивший здравый вкус»)<sup>45</sup> и концептуальный отзыв Гердера в первом из «Критических лесов» (1769) — он «жил и действовал в древнем мире».<sup>46</sup>

Далее Шевырев конкретизирует свою мысль о значении немецкого историка искусств для развития европейской культуры: «Винкельман, постигши дух древнего искусства в ваянии, которого стихия господствовала у греков, открыл путь к объяснению характера древней поэзии. Его сочинение есть лучший эстетический комментарий к греческому эпосу и трагедии. Определив пластический стиль древних, Винкельман положил конец манерному стилю Бернини, — и без трудов его ваяние древнее не воскресло бы под

<sup>42</sup> Работая над «Теорией поэзии», Шевырев имел под рукой восьмитомное собрание сочинений Винкельмана, опубликованное в Дрездене в 1808—1820 годах, о чем свидетельствует одна из его сносок в связи с мифом о Венере-Урании (Там же. С. 8).

<sup>43</sup> Там же. С. 245—246.

<sup>44</sup> «Der Mann klassischen Lebens und klassischen Wirkens etc.» (Schelling F. W. J. Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur. Eine Rede am 12. Oktober gehalten in der Akademie der Wissenschaften. Krüll, 1808. S. 12). По-видимому, именно эту речь переводил в середине 1820-х годов М. П. Погодин, как это явствует из его дневниковой записи от 20 апреля 1824 года (см.: Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1888. Т. 1. С. 280, 342).

<sup>45</sup> «Luther emanzipierte die gesunde Vernunft, (...) Winckelmann emanzipierte den gesunden Geschmack» (Menzel W. Die deutsche Literatur. Stuttgart, 1836. Bd. 3. S. 161). По-русски с этой характеристикой можно было познакомиться по вышедшему спустя два года переводу: Немецкая словесность. Из книги В. Менцеля. СПб., 1838. Ч. II. С. 185—186.

<sup>46</sup> «Einem Winckelmann, der sich so ganz nach den Alten gebildet, der in Griechenland lebet und webet...» (Herder J. G. Kritische Wälder. Erstes Wäldchen, Lessing's Laokoon gewidmet // Herder J. G. Werke: In 10 Bd. / Hrsg. von G. E. Grimm. Frankfurt am Main, 1993. Bd. V. S. 64).

резцами Кановы и Торвалдсена;<sup>47</sup> Гете не создал бы „Ифигении” и первой части „Елены”; Август Шлегель не объяснил бы театра древних. Так велико было влияние Винкельмана на теорию поэзии греческой».<sup>48</sup>

Существенно упоминание «Елены», т. е. «междудействия» из второй части «Фауста», отрывок из которого Шевырев перевел в свое время для «Московского вестника»<sup>49</sup> и которому посвятил один из своих критических разборов,<sup>50</sup> удостоенный благожелательного отзыва автора. Если в статье 1827 года не было прямо указано на источник вдохновения Гете при написании первой части «Елены»,<sup>51</sup> то с годами роль идей Винкельмана при создании этой сцены стала для русского поэта бесспорной.

Незаурядным культурным событием в жизни Москвы были лекции, прочитанные пятью московскими профессорами зимой—весной 1851 года и предназначенные для общественности. Шевырев избрал свою излюбленную тему — историю итальянского искусства, которая, по его мнению, нашла наивысшее воплощение в Рафаэле.<sup>52</sup> В начале «Очерка истории живописи итальянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях» он сочувственно цитирует пассаж из письма великого художника к Бальдассаре Кастильоне, свидетельствующий о том, что Рафаэль следует в своем творчестве некой идее прекрасного, возникающей в уме (именно это высказывание приводит Винкельман в «Мыслях о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» как одну из исходных посылок).<sup>53</sup> Далее русский поэт *doctus* формулирует ряд общих положений; «идеалом художника» он объявляет «слияние красоты и благодати». В представлениях Шевырева о том, как должно создаваться прекрасное, нетрудно заметить влияние Винкельмановой концепции «идеальной красоты», предполагавшей собирание художником рассеянных в мире отдельных прекрасных черт для последующего идеального синтеза: «Великие живописцы поступали так: чтобы выразить идеал, носимый в душе, благодать божественную чертами видимыми, они собирали по земле все то, что есть чисто прекрасное, и чертами высшей земной красоты живописали благодать Бога, Богоматери, Ангелов, и в этих образах земная красота теряла свою земную чувственность и восходила в образ духовный».<sup>54</sup>

Не вдаваясь в подробное рассмотрение лекций Шевырева и их источников,<sup>55</sup> хотелось бы сразу перейти к анализу характеристики Рафаэля, как и

<sup>47</sup> К своему переводу из «Гамбургской драматургии» Лессинга Шевырев сделал следующее примечание, базирующееся на личных беседах с датским скульптором: «Скульптор Бернини известен манерностью и насильственностью положений. У него нет ни одной прямой линии, как говорит сам Торвальдсен» (Об умеренности огня в актере. (Из «Драматургии» Лессинга) // Молва. 1833. Ч. 5. № 58. С. 232).

<sup>48</sup> Шевырев С. П. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. С. 246—247.

<sup>49</sup> Гете. Отрывок из междудействия к Фаусту: Елена // Московский вестник. 1827. Ч. 6. № XXI. С. 3—8.

<sup>50</sup> Шевырев С. П. Елена, классическо-романтическая фантазмагория. Междудействие к «Фаусту» из соч. Гете // Там же. С. 79—93.

<sup>51</sup> Ср.: «Первая половина его написана совершенно во вкусе древнем, которого тайны постиг бессмертный Гете преимущественно перед другими поэтами...» (Там же. С. 92).

<sup>52</sup> Шевырев С. П. Очерк истории живописи итальянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях. Четыре публичных лекции // Публичные лекции о (рдинарных) профессоров Геймана, Рулье, Соловьева, Грановского и Шевырева. М., 1852. С. 1—135 (раздельная пагинация).

<sup>53</sup> Там же. С. 12.

<sup>54</sup> Шевырев С. П. Очерк истории живописи итальянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях. С. 13. Ср.: Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подг. И. Е. Бабанов. СПб., 2000. С. 308.

<sup>55</sup> По большей части Шевырев сам указал свои источники в примечаниях: это сочинения Леонардо да Винчи, Дж. Вазари, А. Р. Менгса, А. Х. Катрмера де Кенси, Л. Чиконьяры, Э. Дидрона, Дж. Россини и др.

прежде противопоставляемого им Микеланджело. В картинах второго из художников русский поэт видит «торжество драматического стиля живописи». Мятость, напряженность созданий Микеланджело контрастирует с «величавым спокойствием» его младшего современника, образовавшего все свои способности и «раскрывшего все свои силы»: «Драма Микель-Анжело в нем самом; он влагает свою внутреннюю тревогу, насильственно, в каждое из своих творений. Отсюда напряженное состояние всех его лиц. В Рафаэле же самом нет драмы, а совершенное спокойствие художника, вполне разившего все свои силы. У него драма в действии, которое он изображает. Заимствуя сравнение из другого искусства, я сказал бы, что такое же отношение между Микель-Анжело и Рафаэлем, какое между Шиллером и Гете, между Байроном и Шекспиром. Это величавое спокойствие художника, разлитое в целом на всех его произведениях, какое бы действие бурное они ни представляли, есть отражение его собственной души и в ней того идеала красоты, который он носил в груди своей и сознавал в себе спокойно. Это спокойствие возможно бывает только тогда, когда художник совершенно раскрыл все свои силы и достиг полного самообладания».<sup>56</sup>

Исток спокойствия и внутренней гармонии Рафаэля, как легко предугадать, исходя из вышеизложенного, в верном понимании античности, в подлинном проникновении в ее дух, явленный древним ваянием: «Микель-Анжело вносил свою страсть в древнее ваяние. Его статуя не есть древняя статуя. Она одушевлена тою страстию, которою жила душа самого художника, непрерывно взволнованная. Рафаэль, напротив, умел переносить спокойствие и веселость древнего ваяния в новую живопись, и между тем он не нарушал ни духа, ни прав жизни своего искусства. Когда смотришь на его Галатею, приходит на мысль такой образ: представьте себе, что ожила древняя статуя, вдруг покрылся мрамор телесною краскою, загорелись глаза, вспыхнула в них душа... Таково живое родство живописи и древнего ваяния у Рафаэля. Он отгадал, как бы искусство древнее выражалось кистью, он перевел его на свой язык. Древний резец и новая кисть в его гении поняли друг друга».<sup>57</sup>

Лекции Шевырева 1851 года концептуально не содержали ничего принципиально нового сравнительно с тем, что он заносил в свои дневники и что сформулировал в 1833 году в статье «Изящные искусства в XVI веке». В «Очерках истории живописи итальянской» русский поэт попросту «развернул» свои прежние положения для широкой публики, представив их более объемно, аргументированно и на большем числе примеров. Тем знаменательнее его верность терминологии Винкельмана, взгляд на творчество Рафаэля через призму античного ваяния.

Лекции Шевырева удостоились двух отзывов, во всем противоположных. На страницах дружественного ему «Москвитянина» К. И. Рабус положительно оценил эти лекции, сожалея об отсутствии на русском языке трудов об искусстве, обращенных к широкой аудитории.<sup>58</sup> На страницах «Отечественных записок» неизвестный рецензент пришел к выводу о том, что «трудное дело», за которое взялся профессор Московского университета, оказалось ему не по силам.<sup>59</sup> Вряд ли можно согласиться со всеми упреками, сделанными Шевыреву в этой рецензии, ибо критик желал неких «открытий» и требовал

<sup>56</sup> Шевырев С. П. Очерк истории живописи итальянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях. С. 94—95.

<sup>57</sup> Там же. С. 113—114.

<sup>58</sup> Москвитянин. 1852. Том III. № 9. Май. Отд. V. С. 1—5.

<sup>59</sup> Отечественные записки. 1852. Т. LXXXIII. Отд. VI. С. 1—13.

от публичных лекций того, что ожидается, скорее, от оригинальных научных трудов. С другой стороны, то, что преподносилось русским поэтом как нечто вечное, неизменное, «выработанное наукой» и потому не подлежащее пересмотру, было для многих из его слушателей неоригинальным, вторичным и устаревшим. Особое раздражение рецензента вызвало то, что Шевырев упомянул так называемые «картоны» А. Д. Лухманова как подлинные произведения Рафаэля, несмотря на то, что их принадлежность кисти великого художника была отвергнута наиболее авторитетными знатоками.<sup>60</sup>

\* \* \*

Активная рецепция Шевыревым идей Винкельмана делает неизбежным вопрос о том, имело ли место посредничество поэта при знакомстве его ближайших друзей с сочинениями немецкого историка искусств. В связи с этим фигура З. А. Волконской заслуживает особого внимания: вместе с Шевыревым она проделала в 1829 году путь в Италию, три года прожил поэт на ее римской вилле, ежедневно встречаясь с ней, беседа, деля трапезы и прогулки. Три очерка ее путевых впечатлений появились в русской периодике в 1829—1830 годах.<sup>61</sup> На третьем из них, посвященном въезду в Северную Италию через Тироль, хотелось бы остановиться подробнее. Упомянутые Волконской города, ландшафты, реалии те же, что и в дневниках Шевырева, — Тироль, Альпы, театр, построенный по проекту Палладио в Винченце,<sup>62</sup> дом Петрарки в Аркуа, Падуя, галерея Уффици во Флоренции, однако «Северная Коринна» описывает их крайне субъективно.<sup>63</sup> Так, претекст пространного пассажа, посвященного знаменитым группам Лаокоона и Ниобы, распознать не так легко (им является сравнительная характеристика этих композиций в четвертой главе «Истории искусства древности» Винкельмана). Волконская упоминает Лаокоона походя, следуя интерпретации немецкого историка искусств, считавшего, что группа изображает «величайшее страдание и боль». В центре внимания княгини — Ниоба и ее дети, которым посвящено три в высшей степени эмоциональные страницы. То, что Винкельман видел в этой группе «совершеннейшее воплощение идеи истинной красоты», оказывается для Волконской малоактуальным, куда важнее для нее психологический аспект происходящего. В романтическом запале она доходит до обвинений античным богам, способным, по ее убеждению, «сладострастно» упиваться мезью (подобные суждения немислимы в устах Винкельмана, считавшего возвышенное спокойствие отличительной чертой олимпийцев и видевшего в группе Ниобы воплощение «страха перед смертью»): «Древние нам оставили два мраморных семейства: Лаокоона с сыновьями и

<sup>60</sup> Вопрос этот широко дискутировался на страницах «Московских ведомостей» в 1851 году. С критикой предположений Шевырева выступили С. Г. Строганов, Н. Ф. Крузе и др.

<sup>61</sup> *Волконская* З. А. 1) Отрывки из путевых записок // Галатея. 1829. Ч. VII. № 33. С. 88—90; 2) Отрывки из путевых записок. Веймар. Бавария. Тироль // Северные цветы на 1830 год. СПб., 1829. С. 216—227; 3) Отрывки из путевых записок. Итальянский Тироль, Северная Италия, Тоскана, Ниоба // Московский вестник. 1830. Ч. 1. № II. С. 140—151. См. также эти очерки, подвергнутые некоторой редакторской правке, в кн.: Сочинения княгини З. А. Волконской, урожденной Белосельской. Париж; Карлсруэ, 1865. С. 3—22.

<sup>62</sup> Волконская вводит в его описание мотив, понятный лишь тем, кто знал подробности ее встречи с Гете 12 мая 1829 года: «Одна вечно младая природа нежной рукой своей неразлучно обнимает изящные линии и над рассекшимися карнизами то веет, то горит. Таким образом малолетний внук многомыслящего Гете ласкает его и обвивает главу седую своими детскими руками» (Московский вестник. 1830. Ч. 1. № II. С. 143).

<sup>63</sup> Нельзя не отметить, что Волконская упоминает мимоходом труды Нибура и Герена, углубленно штудировавшие Шевыревым в первый год пребывания в Италии.

Ниобу, гордую мать прекрасного племени. Ниоба стоит под дождем острых стрел; они со всех сторон впиваются в сына, в дочь; и мать получает смерть в каждом чаде своем. Каждая рана на драгоценном теле детей ее ранит глубоко ее душу, а она, подобно бессмертной, стоит, не тронутая, и это одиночество ее терзает; Ниоба всех ищет, зовет, обнимает взглядом, хотела бы всех спасти, за всех погибнуть, или составить из роковых стрел для себя и для них одну смертную цепь. О как бы предпочла она смерть Лаокоону! Он погибает, но вместе с детьми; он страдает за них и с ними; их вопль сливается в один вопль; змеи обвивают их вместе, и узлом вечным стягивают и утверждают семейные узы. Как море после бури, чело отца еще носит следы ужасного страдания; но он отчаялся в жизни, в нем попечения и заботы все погасли. А Ниоба, в полноте жизни и силы любви, все вдруг теряет. {...} Мщение, сладострастная радость бессмертных, тебя и твоих избрало целию стрел своих».<sup>64</sup>

Если Винкельман подчеркивает статичность группы («Дочери Ниобы {...} изображены художником ошеломленными и оцепеневшими от неопишуемого ужаса, в том состоянии, когда перед лицом неминуемой смерти утрачиваются даже проблемски мысли»),<sup>65</sup> то описание Волконской в высшей степени динамично, к одной из Ниобид она обращается с призывом остановить свой бег, к другой — прервать молитву, сына Ниобы — не укрываться щитом. И лишь исполненная отчаяния мать, как ей кажется, недвижно наблюдает за происходящим и обращается постепенно в камень.

В сущности это не описание скульптурной группы, а самостоятельный литературный эпизод, имеющий мало общего с пластическим шедевром, давшим толчок к его возникновению. По ассоциации с античным мифом Волконская вспоминает жену некоего консула, погибшую вместе с детьми во время кораблекрушения у берегов Одессы и до последней минуты благословлявшую Небо. Сцена ее смерти заключает «Отрывки из путевых записок».

Некоторое время спутником Волконской и Шевырева в 1829 году был Сергей Александрович Соболевский (1803—1870), библиофил, приятель Пушкина, по меткому замечанию Е. П. Растопчиной, «неизвестный сочинитель всем известных эпиграмм». 25 августа 1829 года они совместно осматривали Помпеи, потом проделали путь в Рим, откуда 7 октября Соболевский отправился восвояси.<sup>66</sup> В течение своего заграничного пребывания, продлившегося до 1833 года, он забрасывал Шевырева довольно хаотичными дружескими письмами. Мое внимание привлек один краткий абзац в письме от 28 октября 1830 года: «Знаешь ли ты „Dei Sepolcri“ di Ugo Foscolo? Если не знаешь, прочти, и если сможешь, переведи: что тебе 295 стихов! А это совершенный антик, величие, простота. Что бы за словом — перевести и мне прислать!»<sup>67</sup>

Из него, думаю, можно заключить не только, что Соболевский и Шевырев понимали друг друга с полуслова и имели общие литературные интересы, но и что их связывали многие беседы об античности, воспринимавшейся обоими в духе Винкельмана. Только в таком случае лапидарный намек «А это совершенный антик, величие, простота» мог быть мгновенно узнан.

<sup>64</sup> Там же. С. 146—147.

<sup>65</sup> Винкельман И. И. История искусства древности. С. 128.

<sup>66</sup> Шевырев С. П. 1) Дневник. С. 164, 169; 2) Дневник 1829—1830 гг. Л. 58, 61.

<sup>67</sup> Выдержки из заграничных писем С. А. Соболевского к С. П. Шевыреву / Сообщ. Б. С. Шевыревым // Русский архив. 1909. № 7. С. 491. Выдержки из неопубликованных писем Шевырева Соболевскому см. также: Пушкин по документам архива С. А. Соболевского / Публ. М. Светловой // Лит. наследство. 1934. Т. 16/18. С. 725—770.



Как я уже указывал выше, в Николае Матвеевиче Рожалине (1805—1834) Шевырев ожидал увидеть «Винкельмана или Гейне русского» (прав, думаю, был В. В. Стратен, считавший крайне завышенными эту и другие подобные характеристики, данные рано скончавшемуся Любомудру идеализировавшими его друзьями).<sup>68</sup> После совместного посещения Гете 12 мая 1829 года пути друзей разошлись на несколько лет. Рожалин более года провел губернатором в семье генерала П. С. Кайсарова в Дрездене и затем в Мюнхене, а в конце июня 1832 года принял от Шевырева губернаторскую эстафету на вилле З. А. Волконской в Риме.<sup>69</sup> В течение всех этих лет друзья вели оживленную переписку, обменивались мыслями, поддерживали друг друга.<sup>70</sup>

Рожалин был с самого начала посвящен в подробности создания «Проекта эстетического музея при Императорском Московском университете» и поэтому, как можно заключить из его письма от 19 апреля 1830 года из Дрездена, счел для себя возможным высказать некоторые концептуальные соображения: «Ваш план составить для России музей слепков должен заслужить вам одобрение всего человечества и славу всемирную. Но мне кажется вот что: предприятие слишком огромно для средств частного человека. Неужели достаточно 5000, чтобы приступить к делу? Я бы советовал покуда ограничиться одними слепками и в слепках одним периодом: таким образом вы бы составили что-нибудь полное. Или вы берите из каждого периода самое редкое и значительное, приводываясь однако ж особенно к древнейшему периоду, ибо, мне кажется, понять его — есть важнейшее в изучении искусства и необходимое условие для верной оценки и для понятия последующих периодов. Жаль, что ты не видал собрания слепков в Дрездене, на которое Рафаэль Менгс употребил всю свою жизнь и все свое имение: это собрание считается, как меня уверяли, единственным в свете по богатству и по совершенству слепков. Стоит оно в каком-то гнусном подвале. Вот если б царь хватился за ум да купил его! — Все это тебе на ухо».<sup>71</sup>

17 ноября того же года, уже из Мюнхена, Рожалин писал, видимо, в ответ на просьбу Шевырева разведать относительно возможности изготовления копий с хранящихся там скульптур: «По красоте эгинские памятники никак не могут встать наряду с позднейшими произведениями скульптуры. Они действительно почти ничто иное как памятники известного стиля, господствовавшего в известную эпоху. Пятнадцать фигур такого рода не слишком ли будет несоразмерное число для собрания княгини, которое все-таки никоим образом не обнимает всей истории искусства во всех его эпохах и переходах. Не лучше ли бы княгине заказать слепок с нашего Фавна,<sup>72</sup> которого она верно помнит: весь он так необыкновенно прекрасен и оригинален, что его теперь ставят наряду с Бельведерским Аполлоном, Лаокооном и прочими первоклассными статуями, а иные даже предпочитают».<sup>73</sup>

<sup>68</sup> Стратен В. В. Н. М. Рожалин, идеалист 20-х годов XIX века // Учен. зап. Высшей школы г. Одессы. 1922. Т. II. С. 103—107.

<sup>69</sup> Ср. в письме Шевырева Погодину от 21 июня 1831 года: «Рожалина жду через 7 дней» (ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 159, об.); и от 14 июля 1831 года: «Мы с Рожалиным много спорим, но однако во многом и соглашаемся» (Там же. Л. 160, об.).

<sup>70</sup> См.: Из писем Н. М. Рожалина к Шевыреву // Русский архив. 1906. № 2. С. 221—259. Ответные письма Шевырева, по-видимому, погибли вместе со всем архивом Рожалина после его возвращения в Россию и скоротечной смерти.

<sup>71</sup> РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 471. Л. 4—4, об. Это письмо ранее не публиковалось. Год и место написания автором не указаны; восстанавливаются мною по содержанию.

<sup>72</sup> Речь идет о Барберинском фавне, эллинистической статуе, с 1820 года хранящейся в мюнхенской Глиптотеке.

<sup>73</sup> Из писем Н. М. Рожалина к Шевыреву. С. 238.

История скульптуры была в течение всех лет пребывания за границей объектом пристального изучения Рожалина, как можно заключить из его недатированного письма А. И. Кошелеву (отправленного, по моему мнению, из Рима вскоре после переезда туда, т. е. во второй половине лета 1831 года). Италия предоставила молодому человеку исключительные возможности для постижения истории искусства, которыми он поспешил воспользоваться: «Кроме развалин, которые я почти все осматрел и изучил, главными предметами моего изучения были и останутся Ватикан и Капитолий, да еще некоторые частные музеи и галереи. Я буду доволен, если успею живым образом пройти здесь вообще историю искусства, — рыться много в подробностях у меня здесь не достает времени. Мюнхен познакомил меня счастливо с древнейшими эпохами греческой скульптуры, здесь предо мною богатый клад для познания лучших времен ее, а особливо римского искусства. Что касается до живописи, то здесь узнаете все, что в ней есть лучшего, от Андрея дель Сарто до позднейших времен. Но от первых мастеров — Giotto, Masaccio и пр., почти нет ничего. Проездом назад я остановлюсь на несколько времени в Флоренции и в Болоньи, чтобы заполнить эту „Lücke“». <sup>74</sup>

О том, что знакомство с Римом и его достопримечательностями произошло под непосредственным руководством Шевырева, узнаем из письма последнего к Погодину от 2 августа 1831 года: «Мы с Рожалиным осматриваем Рим. Я досматриваю и пересматриваю». <sup>75</sup>

Чаемая встреча с Флоренцией состоялась, как следует из письма Рожалина к А. П. Елагиной от 13 июля 1832 года, лишь год спустя, но не на обратном пути в Россию, а благодаря поездке на четыре дня в этот город вместе с З. А. Волконской и ее сыном: «Теперь осматриваю Флоренцию, которой не видел в свой первый приезд. Наконец увидел я Ниобу и Венеру Медицейскую! По копиям, слепкам о них нельзя иметь, по-моему, никакого понятия. Венера Кановы, <sup>76</sup> которую обожает здешний великий герцог и некоторые ставят выше Медицейской, прекрасная сама по себе, тяжела, груба и кажется крестьянкою в сравнении с нею. Вообще Флоренция очень богата чудесами искусства, особливо живописи, и только здесь можно узнать древнейшую живопись Италии, подробную историю Флорентийской и Микель-Анжело как скульптора. Жаль, что в четыре дня, которые мы провели здесь, надо было ограничиться одним беглым взглядом на все». <sup>77</sup>

В письмах Рожалина этого времени содержится лишь одно указание на чтение им трудов немецкого историка искусств. В отличие от Шевырева, для которого пребывание в Италии стало в образовательном отношении эпохой исключительно продуктивной, Рожалин не был столь трудоспособен, не умел с присущей его другу страстью погружаться в научные изыскания. Помимо этого, чехотка его усиливалась. Исполнение обязанностей домашнего учителя отнимало у Рожалина, по-видимому, много сил; на остальное их почти не оставалось. «Я называю счастливым тот день, — писал он Шевыреву из Рима в конце 1832 года, — когда могу прочесть стихов 200 в Гомере и страниц 10 в Винкельмане». <sup>78</sup> Это чтение трудов Винкельмана в Риме (скорее всего, повторное) было, на мой взгляд, завещано Рожалину проделавшим то же

<sup>74</sup> Цит. по: Колюпанов Н. П. Биография А. И. Кошелева. М., 1889. Кн. II. С. 121.

<sup>75</sup> ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 162.

<sup>76</sup> Имеется в виду так называемая Venus italica Антонио Кановы (1757—1822), ныне находящаяся в Палаццо Питти. Ср. цитированный выше отзыв о ней в дневнике Шевырева после посещения Флоренции в ноябре 1831 года.

<sup>77</sup> Н. М. Рожалин (Выдержки из его писем) // Русский архив. 1909. № 8. С. 603—604.

<sup>78</sup> Из писем Н. М. Рожалина к Шевыреву. С. 257.

самое прежде Шевыревым, который неоднократно проявлял склонность направлять познавательные усилия других.

Почти случайно в орбиту Шевырева и Соболевского был вовлечен 13-летний Алексей Константинович Толстой, в 1831 году совершивший путешествие по Европе с матерью и воспитывавшим его дядей А. А. Перовским, известным в литературе под псевдонимом «Антоний Погорельский». На пути в Италию — в Веймаре — состоялся визит к Гете, произведший на юного поэта сильное впечатление в силу того пиетета, с которым о немецком патриархе отзывались взрослые.<sup>79</sup> 23 марта 1831 года в Венеции А. К. Толстой начал вести дневник, с особым вниманием фиксируя все, что было связано с миром античной и новой скульптуры. Маршрут русских путешественников пролегал через Падую, Винченцу, Верону, Бергамо, Милан, Геную, Лукку, Пизу, Флоренцию, Ареццо, Рим и Неаполь,<sup>80</sup> откуда пароходом они вновь отправились в Геную.<sup>81</sup>

Записи юного поэта крайне немногословны, это по большей части перечисления достопримечательностей, отражения мнений взрослых и услышанного от чичероне, а не анализ виденного. Весьма кратко поэтому, например, описание собрания статуй в Уффици, осмотренного 16 апреля: «Описывать статуи было бы слишком долго; я назову только самые известные: знаменитая Венера Медицейская считается за лучшую. Тут же стоят: „Невольник” («Le Remouleur»), „Бойцы”, облокотившийся „Аполлон”, „Фавн” и другие, которых я не припомню. Все они, однако, менее или более повреждены: у Венеры и у Фавна сломаны головы и руки, но Микеланджело очень искусно дополнил, что недоставало у сего последнего».<sup>82</sup>

Столь же лаконично описание Ватиканских музеев, посещение которых состоялось 2 мая 1831 года в сопровождении все тех же известных нам двух русских, уже освоившихся в мире римских древностей: «Мы ездили с г-ном Соболевским и Шевыревым посмотреть знаменитое собрание статуй и картин в Ватикане. Ватикан в большом виде то же самое, что Галерея во Флоренции. Известнейшие статуи суть: „Аполлон Бельведерский”, „Лаокоон”, „Меркурий”, известный под именем Бельведерского „Антиноя”, „Мелеагр”, „Торсо Геркулеса” и статуи Кановы: „Персей” и „Бойцы”».<sup>83</sup>

Через пять дней Шевырев сопровождал русских путешественников в мастерскую Торвальдсена, где показал им в первую очередь модель столь ценившейся им статуи Христа. Именно с мнением Шевырева, как кажется, вступает А. К. Толстой в полемику в своем дневнике: «Сегодня поутру ездили мы с г. Шевыревым в студию Торвальдесона и видели там много статуй и моделей, сделанных отчасти им самим, отчасти его учениками. В зале, содержащей произведения самого Торвальдесона, показали нам модель Христа, являющегося апостолом; оригинал находится в соборной церкви в Копенгагене. Все хвалят эту статую и говорят, что она лучшая, которую сделал Торвальдесоно (sic! — К. Л. Д.). Мне кажется, однако, что в лице Христа

<sup>79</sup> 20 февраля (4 марта) 1874 года Толстой писал А. Губернатису: «Во время нашего пребывания в Веймаре дядя повел меня к Гете, к которому я инстинктивно был проникнут величайшим уважением, ибо слышал, как о нем говорили все окружающие. От этого посещения в памяти моей остались величественные черты лица Гете и то, что я сидел у него на коленях» (Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1980. Т. 4. С. 545).

<sup>80</sup> Окрестности Рима и Неаполя были подробнейшим образом осмотрены ими.

<sup>81</sup> Дневник А. К. Толстого был впервые опубликован в 1905 году (см.: Вестник Европы. 1905. № 1. С. 143—171).

<sup>82</sup> Толстой А. К. Собр. соч. Т. 4. С. 271.

<sup>83</sup> Там же. С. 277.

мало выражения и что статуи апостолов, находящихся в той же зале, ее превосходят».<sup>84</sup>

В том, что итальянское путешествие и полученные тогда художественные впечатления сыграли огромную роль в его формировании, А. К. Толстой признавался позднее в письме А. Губернатуису от 20 февраля (4 марта) 1874 года. Другой страстью будущего поэта после возвращения из поездки по Европе стала охота в русских лесах. В связи с этими двумя увлечениями юности он говорил позднее об отразившихся в его стихах любви «к нашей дикой природе» и «чувстве пластической красоты»: «Тринадцати лет от роду я совершил с родными первое путешествие в Италию. Невозможно было бы передать всю силу моих впечатлений и тот переворот, который произошел во мне, когда сокровища искусства открылись моей душе, предчувствовавшей их еще до того, как я их увидел воочию. (...) Из Венеции мы отправились в Милан, во Флоренцию, в Рим, в Неаполь, и в каждом из этих городов увеличивались во мне энтузиазм и любовь к искусству, так что по возвращении в Россию я впал в настоящую *тоску по родине* — по Италии, в какое-то отчаяние, отказываясь от пищи и рыдая по ночам, когда сны уносили меня в мой потерянный рай. (...) Теперь же я могу сказать, что любовь моя к нашей дикой природе проявлялась в моих стихотворениях так же, как и свойственное мне чувство пластической красоты».<sup>85</sup> (Думаю, восторженные речи вдохновлявшегося Винкельманом Шевырева, который сопровождал юного графа и его близких в Ватиканских музеях, сыграли определенную роль в формировании этого чувства у будущего поэта.)

Несмотря на подобные признания, в стихах А. К. Толстого довольно трудно найти следы прямого влияния идей Винкельмана или же обращения к излюбленным статуям немецкого историка искусств. Свое понимание художественного творчества поэт, как известно, наиболее полно выразил в гекзаметрах «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!» Поэту, скульптору, композитору здесь уготована роль медиума, воплощающего идеи, вечно существующие в космосе (ср. в связи с этим письмо поэта С. А. Миллер от 6 октября 1856 года). Значительно больший интерес в связи с затронутой темой представляют два стихотворения А. К. Толстого, вошедшие в корпус сочинений Козьмы Пруткова, — «Письмо из Коринфа (греческое стихотворение)» и «Древний пластический грек» (оба предположительно датируются 1854 годом). В них пародируется стиль пользовавшихся шумным успехом «Греческих стихотворений» Н. Ф. Щербины, поэта, для которого «чувство пластической красоты» стало главным источником творческого вдохновения.

Во второй половине 1838 года Шевырев получил отпуск в Московском университете и вновь, почти на два с половиной года отправился за границу. Большую часть времени он провел в Риме, где посещал лекции в Археологическом институте. В этот приезд в Вечный город суждено было исполниться давней мечте Шевырева — ему удалось «поделиться» римскими сокровищами с Погодиным, провести задушевного друга по галереям и стогнам, направить его шаги и взоры, открыть подлинно прекрасное. Погодин берет отпуск зимой 1839 года и 8 февраля, после непродолжительного пребывания в столице, покидает Петербург. Через Варшаву, Прагу, Вену, Триест,<sup>86</sup> Венецию,

<sup>84</sup> Там же. С. 278.

<sup>85</sup> Там же. С. 574. Ср. также письмо А. К. Толстого С. А. Миллер от 31 июля 1853 года (Там же. С. 303).

<sup>86</sup> Здесь он останавливается в гостинице, где в 1768 году был зарколот Винкельман, что и отмечает в дневнике: «Остановились в Locando Grande, где был убит Винкельман» (Погодин М. П. Год в чужих краях (1839). Дорожный дневник. М., 1844. Ч. 1. С. 179).

Анкуну, Лоретто, Магерато, Фоссато, Фомино и Терни он приезжает 8 марта в Рим, где оживленно общается с Гоголем и Шевыревым, наносит визит З. А. Волконской.<sup>87</sup>

Из-за болезни Шевырева посещение Ватикана несколько откладывается, но 21 марта папская сокровищница искусств отверзает двери русским посетителям. В отличие от своего друга, обладавшего незаурядными знаниями по теории и истории искусств, Погодин, трудолюбивый собиратель и исследователь российских древностей, был далек от всякой собственно эстетической проблематики.<sup>88</sup> Его добросердечное повествование о совместном осмотре Ватикана позволяет составить представление о том, что и как показывал ему экзальтированный Шевырев, какую систему ценностей прививал «на месте». С другой стороны, то, чем вдохновлялся Шевырев и к чему приобщал Погодина, описывается здесь в высшей степени наивно, почти пародийно.

Так, посвятив некоторое время осмотру картин в Ватиканских музеях, они направляются в отдел древностей: «Идем, идем, смотрим, смотрим — целые народы как будто проносятся пред нашими удивленными взорами; мы живем среди их, в другом мире, не смеем произнести слова, чтоб не нарушить их царственного покоя, приближаемся к величественной ротонде. Ш(евырев) пробудил меня восклицанием: „Приготовься, ты увидишь сейчас Аполлона Бельведерского!..”

Входим...

Вот он.

Лук звенит, стрела трепещет,  
И клубясь издох Пифон,  
И твой лик победой блещет  
Бельведерский Аполлон.

Мы стали, как вкопанные... толпа народа была уже в ротонде и сохраняла глубокое молчание, созерцая изящное. Не знаю, сколько времени остались бы мы перед этим чудом древности, если бы Ш(евырев) не вызвал нас из этого сладкого самозабвения, сказав, что через пять минут запрется Ватикан. Мы пошли дальше к другому углу ротонды, которая называется Belvedere.

Лаокоон!

Не было сил уже смотреть, нет сил и писать.

Из галерей мы зашли нарочито к Св. Петру, чтобы отдохнуть...»<sup>89</sup>

Во время повторного посещения музеев Ватикана те же статуи вновь удостаиваются особого внимания, при этом Погодин почти дословно повторяет характеристику Лаокоона, данную Винкельманом, созерцает знаменитую группу так, как надлежало созерцать, испытывает то, что следовало испытать: «Мы стояли пред группою Лаокоона, и, конечно, скорбь, болезнь физическая не изображены нигде с такою силою, истиною, как на лице несчастного отца! Но, повторяю, не достанет сил на описание. Молчать и наслаж-

<sup>87</sup> О римских впечатлениях Погодина см. в его дневнике (Там же. М., 1844. Ч. 2. С. 1—153).

<sup>88</sup> Ср. характеристику, данную Погодину Шевыревым в дневниковой записи от 19 октября 1830 года: «Погодин есть новое издание Новикова в нашем столетии: врожденная любовь к просвещению отечественному и деятельность необыкновенная. Он считает все средства полезными для образования России. (...) Он лучше всех постиг тип и язык национальный; он лучше Пушкина напишет картину национальную; но он не имеет вкуса от природы; у него нет чувства на прекрасное, эстетическое; он не постигает искусства; он не сумеет национальное возвысить до идеального. Посему полезно б ему побывать в Италии и приобрести вкус к формам прекрасным» (Шевырев С. П. Дневник. С. 209; впервые: Из дневника Шевырева / Публ. И. А. Линниченко // Известия Одесского библиографического общества при Новороссийском университете. 1913. Т. 2. Вып. 2. С. 52—54).

<sup>89</sup> Погодин М. П. Год в чужих краях. Ч. 2. С. 67—68.

даться. Да — изящное производит гармонию в душе. Потом опять к Аполлону».<sup>90</sup>

И введение хрестоматийных строк Пушкина в описание Аполлона Бельведерского, и выводы о том, что «изящное производит гармонию в душе», и общий наивно-патетический тон не могут, думаю, не вызвать улыбки у всякого, прочитавшего вышеприведенные отрывки.

Из студентов, непосредственно занимавшихся у Шевырева и переживших глубокое увлечение идеями Винкельмана, необходимо назвать Федора Ивановича Буслаева (1818—1897), который в 1839—1841 годах совершил заграничное путешествие в качестве гувернера детей графа С. Г. Строганова. В конце августа — начале сентября 1839 года он встретился со своим наставником в Мюнхене на пути в Италию: «В Мюнхене, кроме графа, по счастливой случайности явился мне еще другой учитель в лице любимого, дорогого моего профессора Степана Петровича Шевырева».<sup>91</sup>

Восприятие Буслаевым мира античной пластики и идей немецкого историка искусств, а также преломление их в его собственных изысканиях — тема столь объемная, что здесь хотелось бы лишь ограничиться несколькими цитатами из его воспоминаний: «В Дрездене мне надобно было запастись необходимыми, настольными книгами и тотчас же приняться за их чтение и внимательное изучение. Это были: во-первых, Винкельмана „История древнего классического искусства“, в новом, только что вышедшем тогда издании,<sup>92</sup> в котором новейшие ученые дополнили и исправили Винкельманов текст...»;<sup>93</sup> «Главным чтением моим в Риме был Винкельман. Где же было лучше изучать мне его историю классического искусства, как не в Риме, который переполнен сокровищами античного искусства... (...) Его книгу и прежде я изучал внимательно, как систематическое обозрение истории искусства; теперь эта книга в ее мельчайших подробностях стала для меня необходимым, почти ежедневным указателем, по руководству которого я направлял свои римские похождения, изыскания и наблюдения...»;<sup>94</sup> «Мне было отраднo и лестно направлять свои прогулки по следам самого Винкельмана, будто в его сообществе, и воодушевлять себя его собственными впечатлениями, переживать в себе самом его ощущения и мысли, его увлечения и восторги»;<sup>95</sup> «Тогда же было решено между нами, что я составлю небольшую монографию об античном пластическом стиле и о типах греческих божеств. Я благоговел перед Винкельманом и вполне сочувствовал его взглядам и вкусам; потому мне легко было выполнить взятую на себя задачу».<sup>96</sup>

Николай Владимирович Станкевич (1813—1840) не мог принадлежать к числу ближайших друзей Шевырева хотя бы по возрасту. И все же их общение, несмотря на существенные мировоззренческие расхождения, было в 1830-е годы весьма интенсивным, в первую очередь благодаря Московскому

<sup>90</sup> Там же. С. 71.

<sup>91</sup> Буслаев Ф. И. Мои воспоминания. М., 1897. С. 178.

<sup>92</sup> По всей видимости, речь идет об уже упоминавшемся выше собрании сочинений Винкельмана в одиннадцати томах (Dresden, 1808—1825) или же о двенадцатитомном издании, осуществленном Йосифом Ейзелем (Donaueschengen, 1825—1829).

<sup>93</sup> Там же. С. 162.

<sup>94</sup> Там же. С. 264.

<sup>95</sup> Там же. С. 266.

<sup>96</sup> Там же. С. 275; ср. также письмо Буслаева Шевыреву от 2 апреля 1840 года, где он перечисляет используемую им при научных занятиях литературу (и в том числе сочинения Винкельмана): Из переписки деятелей Академии наук / Приготовил к печати проф. Д. И. Абрамович. Л., 1925. С. 30.

университету, который Станкевич окончил в 1834 году со степенью кандидата. Из его переписки узнаем о посещении театра с Шевыревым 2 мая 1833 года,<sup>97</sup> о совместной встрече нового 1834 года и отплясывании кадрили,<sup>98</sup> о слушании молодым человеком шевыревских лекций по истории поэзии.<sup>99</sup>

Сначала Станкевич подпадает под интеллектуальное обаяние поэта-профессора, который настоятельно рекомендует ему заняться историей живописи и совершить заграничное путешествие.<sup>100</sup> Однако чем дальше, тем более расходится со своим наставником. Отзывы Станкевича о старшем собрате по перу в письмах друзьям отражают сложную гамму чувств и диаметрально противоположные колебания в оценках: Шевырев для него «не гениальный профессор, но хороший семьянин», «он очень добр», «это едва ли не первый честный профессор», он «чудак», «он мелочен стал!», «он педант», его мысли изменить русскую просодию «нелепы», «этот человек не существует для мысли», он «черствеет в самолюбии и педантизме», «в нем есть капля ума, есть добрые намерения, все это придавлено самолюбием», он «умный, добрый и честный человек», «отвратительная тварь!»<sup>101</sup>

Планируя в 1836 году заграничное путешествие, Станкевич осознает недостаточность своих познаний в истории искусства и просит у Я. М. Неверова совета, так как, что касается древних, то здесь ему ясно, с чего начинать и на кого полагаться (возможно, не без влияния Шевырева), проблема лишь за новыми: «В Москве я думаю заняться приготовлением к вояжу. Посоветуй мне, что ты считаешь нужным с своей стороны. Я думаю сблизиться более с искусством, прочту Винкельмана, для новых не знаешь ли ты чего? Спроси у доброго Венецианова».<sup>102</sup>

В марте 1840 года Станкевич приезжает в Рим и оказывается окруженным русскими, прилежно осматривающими достопримечательности Вечного города, — это семейство Ховриных, И. С. Тургенев, А. Т. Марков, А. П. Ефремов. Вскоре он посещает и Шевырева, объяснения которого охотно слушает, ленясь самостоятельно прерывать путеводители. Неслучайно поэтому, как мне кажется, вслед за упоминанием экскурсии, проведенной Шевыревым в Ватикане для друзей, в письме Станкевича от 25 марта к Н. Г. и Е. П. Фроловым появляется восторженное описание Аполлона Бельведерского, в котором почти дословно повторяются многие выражения Винкельмана: «Из римских достопримечательностей видел я еще Ватикан, хоть бегло. Шевырев рассказывал значение всего Марье Дмитриевне (Ховриной. — *К. Л. Д.*). Я был свободен, но иногда пользовался его объяснениями. Не шутя. Это было лучше, чем заглядывать в книжку. Но и тут он оставался верен себе... тон и манера... ну, да Бог с ним! Какое чудесное создание Аполлон — полная красота, божественная! Эти, сами по себе совершенные формы, принимают еще, сверх того, выражение определенного момента: это момент совершенной деятельности. Бог идет — может быть, готов остановиться; одна рука его простерта вперед: она только что нанесла удар и благородное негодование затихает на лице его. Все другое я едва видел».<sup>103</sup>

<sup>97</sup> Переписка Н. В. Станкевича. 1830—1840 / Ред. и изд. А. Станкевича. М., 1914. С. 216.

<sup>98</sup> Там же. С. 275.

<sup>99</sup> Там же. С. 276.

<sup>100</sup> Там же. С. 267.

<sup>101</sup> Там же. С. 75, 151, 276, 311, 319, 321, 333, 368, 471, 688, 715.

<sup>102</sup> Письмо от 21 сентября 1836 года (Там же. С. 363).

<sup>103</sup> Там же. С. 696. Ср. также в письме родителям: «До сих пор особенно поразил меня Аполлон Бельведерский: он не выходит у меня из головы. Но все эти описания не дают никакого (представления,) когда их не видишь» (Там же. С. 150).

Уже известные нам из сочинений Шевырева упреки Микеланджело (в том числе тот, что «Св. Дева недоступна резцу ваятеля») переключиваются в письмо Станкевича Фроловым от 5 апреля. Здесь же, впрочем, отдается и дань восхищения мощи Микеланджело: «Да! Некстати: я, кажется, не писал Вам еще о „Моисее“ Микель-Анджело? Что это за художник! У него один идеал — сила, энергия, железное могущество, и он его осуществляет как будто шутя, как будто мрамор у него мнется под рукою! Эта статуя — в церкви Св. Петра in Vincoli. Лицо Моисея далеко от классического идеала: губы и вообще нижняя часть лица выставились вперед, глаза смотрят быстро, одною рукою придерживает он бороду, которая падает до ног, другою, кажется, закон. О свободе, отчетливости в исполнении и говорить нечего. Гете, посмотрев на творение Микель-Анджело, чувствовал, что не мог таким сильным взглядом смотреть на природу и от этого в ту минуту она ему не доставляла наслаждения. Правда, что есть что-то уничижительное в этой гигантской силе; но не смело ли это сказать? В его искусстве нет этой мирящей силы, которая господствует и в греческом христианском искусстве. Он возвратился к Старому Завету; этот служитель Бога ревнивого, — настоящий его сюжет, Богоматерь... женщина вообще — не его дело. Я готов был сказать: в его искусстве нет божества... но это несправедливо — нет всего, полного, любящего. Из божества в нем осталась сила».<sup>104</sup>

В том же письме греческий мир удостаивается весьма показательной характеристики. На мысли о нем наводят фрески Рафаэля, Джулио Романо и других его соратников в Фарнезине. В особом восторге Станкевич от шедевра Содомы «Бракосочетание Александра Македонского и Роксаны» (1511—1512): «Живописец не боялся однообразия и сделал все лица прекрасными. Прелесть и нега дышат во всей картине, и везде господствуют это спокойствие и удовлетворение греческого мира, которые, если они еще и далеки от святости, все-таки вырывают душу из земного и переносят ее в мир поэзии».<sup>105</sup>

Через несколько дней Станкевич поверяет создания Микеланджело сравнением со столь впечатлившим его Аполлоном Бельведерским, упоминая при этом Винкельмана: «Вчера еще раз был в Ватикане. Аполлон еще более мне понравился — что после этого абстрактная сила Микель-Анджело? Там удивляешься таланту, здесь наслаждаешься произведением. Вечная юность, благородная гордость дышит в этих чертах. Вечером Рунд<sup>106</sup> привел к Ховриным скульптора Вандерфельда, голландца; он говорил нам, что эта статуя, превосходная во всех отношениях, не принадлежит к первоклассной эпохе греческого искусства. Он видит тут какую-то мягкость, чуждую первым школам. Это для меня ничего: я упрям и имею свои понятия об этом. Мне нравится, что Аполлон был идолом Винкельмана».<sup>107</sup>

Графа Сергея Семеновича Уварова (1786—1855) тоже сложно зачислить в ближайшие друзья Шевырева. Президент Академии наук (в 1818—1854 годах), могущественный министр народного просвещения (в 1833—1849 годах), идеолог мрачного Николаевского царствования и поборник насаждения классического образования в России, он был, скорее, покровителем университетского преподавателя и энергичного литератора, которого, вне сомнения, считал полезным для монархии. Было бы наивным полагать, что Шевырев мог каким-либо образом способствовать его знакомству с идеями немецкого ис-

<sup>104</sup> Там же. С. 704—705.

<sup>105</sup> Там же. С. 703.

<sup>106</sup> Подразумевается Карл Людвиг Рунд (1802—1868), немецкий пейзажист и литограф.

<sup>107</sup> Письмо Фроловым от 7 апреля 1849 года (Там же. С. 706).



торика искусств. Как известно, Уваров, служивший в 1806—1809 годах при русском посольстве в Вене, отличался обширными познаниями во всем, что связано с немецкой культурой.<sup>108</sup> Столь же восторженным было его отношение к античности: уваровское грекофильство было выражено еще в проекте создания ориенталистской академии в России (1810);<sup>109</sup> в 1813 году он принял активное участие в полемике о русском гекзаметре и, опираясь в первую очередь на немецкий опыт, отстаивал необходимость перевода «Илиады» именно этим размером (Н. И. Гнедич признавался, что отверг александрийский стих под влиянием Уварова и Оленина);<sup>110</sup> в 1817 году написал статью «О греческой антологии» для несостоявшегося журнала литературного общества «Арзамас», в которую включил батюшковские переводы античных эпиграмм на русский язык и собственные на французский (она вышла в 1820 году отдельной брошюрой). Впоследствии, на посту министра народного просвещения, Уваров приложил огромные усилия для распространения в России классического образования и роста числа гимназий, что позволило Ц. Х. Виттекер по праву назвать его русским Вильгельмом фон Гумбольдтом.<sup>111</sup>

Уже в сравнительно раннем «Каталоге книг, составляющих библиотеку С. С. Уварова» 1814 года («Catalogue des livres qui composent la bibliothèque de son Excellence Monsieur d'Ouvaroff») встречаем указание на наличие в его библиотеке «Истории искусств древности» во французском переводе 1784 года,<sup>112</sup> а также сочинений Менгса и Лессинга.<sup>113</sup> Странным образом Винкельман отсутствует в позднейшем, сделанном после 1846 года описании уваровского книжного собрания («Catalogue de la bibliothèque de son Excellence M. le Comte Serge d'Ouvaroff. Vol. 1: Théologie, histoire des religions, jurisprudence, sciences, arts, et métiers»),<sup>114</sup> хотя в «Письме из Поречья к редактору „Москвитянина“» неустановленного автора, скрывшегося под псевдонимом «Любитель изящного», имеется недвусмысленное свидетельство о наличии в Поречье трудов немецкого историка искусств.<sup>115</sup>

Есть также несомненные указания на то, что Винкельман был одной из тем бесед Уварова с Шевыревым. Возвратившись из заграничного путешествия в конце 1843 года, сановник писал Погодину: «Подышавши свободно под благодатным небом Италии в кругу всех умственных наслаждений, я воротился с обновленными силами; боюсь, однако же, истощить в скором времени этот небольшой запас; желаю, чтобы Бог привел меня будущим летом в Поречье, где Музей украсится несколькими превосходными произведениями

<sup>108</sup> Вот что писал А. И. Тургенев о познаниях Уварова Н. И. Тургеневу 16 февраля 1810 года из Петербурга: «Я здесь познакомился с камер-юнкером Уваровым, который весною отправляется в Париж, вместо к(нязя) Гагарина, секретарем посольства. Прекрасный малый и прекрасный поэт. Французские стихи его часто не уступают Делилевым, иногда превосходнее; сверх того, он так знает немецкую литературу, что и меня пристыдил даже в истории» (Архив братьев Тургеневых. СПб., 1911. Т. 2. С. 412).

<sup>109</sup> *Ouvaroff S. S. Projet d'une Académie Asiatique (en Russie). St.-Petersbourg, 1810* (отд. изд. на нем. яз.: 1811; русский текст: *Уваров С. С. Мысли о заведении в России Академии Азиатской // Вестник Европы. 1811. № 1. С. 27—52; № 2. С. 96—120*).

<sup>110</sup> *Уваров С. С. Письмо к Н. И. Гнедичу о греческом экзаметре // Чтения в Беседе любителей русского слова. 1813. Чтение 13. С. 56—68; Ответ Гнедича // Там же. С. 69—86.*

<sup>111</sup> *Виттекер Ц. Х. Граф С. С. Уваров и его время. СПб., 1999. С. 11.* Столь же сочувственную оценку уваровской политики в области народного образования см.: *Шевченко М. М. С. С. Уваров // Российские консерваторы. М., 1997. С. 96—135.*

<sup>112</sup> ОПИ ГИМ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 133. Л. 19.

<sup>113</sup> Там же. Л. 26, 35, об.

<sup>114</sup> Там же. Ед. хр. 136. Ср. также указание на те же сочинения Лессинга и Менгса, что и в каталоге 1814 года (Л. 235, 237).

<sup>115</sup> Ср.: «Тут Аристотель и Цицерон, Квинтилиан и Лонгин, Сульцер и Бутервек, Лессинг и Винкельман, Фиорилло и Вильмень» (Москвитянин. 1841. Ч. V. № 9. С. 156—190).

искусства древнего и нового, между прочим, *овальным саркофагом* греческой работы, описанным уже Винкельманом, и который, без сомнения, будет лучшим и главнейшим памятником древней скульптуры в России. Скажите мой усердный поклон И. И. Давыдову, С. П. Шевыреву, Ф. И. Иноземцеву, коих заранее приглашаю в Поречье. Прибавьте С. П. Шевыреву, что саркофаг, мною купленный, есть самый тот, который известен в Риме под названием саркофага из палатцо Альтемпс. Он украшен барельефом в тридцать или сорок фигур.<sup>116</sup>

Об итальянских впечатлениях 1843 года Уваров поведал в небольшом очерке, написанном по-французски<sup>117</sup> и вскоре переведенном на русский язык М. П. Розбергом.<sup>118</sup> На титульном листе находим почти предсказуемый эпиграф из Гете («*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen...*»), в высшей степени почитавшегося российским министром.<sup>119</sup> Сам текст очерка начинается, впрочем, с отсылки к письму Ф. Р. Шатобриана Л. де Фонтану, «живописующему чудесно влияние римских полей на душу». Этот романтический камертон вполне сообразуется с объективированным взглядом просвещенного вельможи на итальянские достопримечательности. Античность, готика, ренессанс, барокко — произведения всех этих стилей заслуживают, по его мнению, пристального, непредвзятого внимания и нового, не поверхностного осмысления: «Все уже сказано о несообразностях распределения, о дурном вкусе Мадерны<sup>120</sup> и Бернини, о недостатке связи и проч., и проч.; подобные разборы отзываются ребячеством».<sup>121</sup>

И хотя Уваров повторяет здесь мнение о принадлежности изваяний Бернини и его учеников к «стилю ложному, причудливому», все же считает необходимым подчеркнуть их «изысканность». Он восхищается Собором Св. Петра и восстает против упрощенных интерпретаций этого чуда зодчества, рассыпанных в путеводителях («Мерить храм Св. Петра по правилам Витрувия, значит порицать Ариосто, основываясь на каком-либо руководстве по риторике»)<sup>122</sup> Уваров призывает своих читателей спешить видеть фрески Ватикана, которые уже стираются и, видимо, скоро погибнут, а затем отправляется «поклониться Микель-Анджелову Моисею, превосходнейшему мраморному произведению новейшего ваяния». Восхищаясь Рафаэлем и признавая «Преображение» «последним словом живописи на масле», он видит в творчестве великого итальянца не три направления, а тридцать.

И все же, приехав в Рим, Уваров спешит в Ватиканские музеи, в вечернем свете осматривает собрание знаменитых статуй, которые для него, как и для многих романтиков, воспринявших от Шиллера тему «*Die Götter Griechenlands*», — зримые обломки и потому единственное напоминание о миновавшем мире гармонического Прекрасного: «В поздний осмотр Ватикана Фавн,

<sup>116</sup> Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1893. Т. 7. С. 442—443.

<sup>117</sup> «Римская» часть очерка опубликована во втором издании сборника научных статей министра народного просвещения: *Ouvaroff S. S. Etudes de philologie et de critique*. 2-e éd. Paris, 1845. P. 397—415.

<sup>118</sup> Уваров С. С. Рим и Венеция в 1843-м году. Пер. с фр. Дерпт, 1846. (Выражаю признательность А. Л. Зорину, указавшему мне в свое время на эту брошюру.) Часть, посвященная Риму, появилась позднее в переводе А. К. Иванова (см.: Прописи. Сборник статей по классической древности, издаваемый П. Леонтьевым. М., 1851. Кн. I. С. 194—208).

<sup>119</sup> См.: Уваров С. С. О Гете. В торжественном собрании Санкт-Петербургской Академии наук читано президентом Академии 22 марта 1833 / Пер. с фр. И. И. Давыдовым. М., 1833. О переписке Уварова с Гете см.: *Дурьлин С. Н.* Русские писатели у Гете в Веймаре // Лит. наследство. 1932. Т. 4—6. С. 186—221 (глава «Друг Гете»).

<sup>120</sup> Подразумевается Карло Мадерна (1556—1629), итальянский архитектор.

<sup>121</sup> Уваров С. С. Рим и Венеция в 1843-м году. С. 7.

<sup>122</sup> Там же. С. 8.

державший на руках маленького Вакха, Целомудрие, Демосфен, Нил, дискосмет, присевшая Венера, Мелеагр, колоссальный Юпитер, бюст Юпитера, бюст Августа в молодости, наконец и особенно Аполлон с Лаокооном, две статуи по преимуществу были поочередно целями нашего пристального внимания. На другой день, утром, первой заботой моей было — поспешить в Ватикан... Прелестно! разумеется, блистательно! великолепно! но уже не стало ночного обаяния, не стало вчерашнего набожного вызывания обитателей из протекшего мира неземной красоты!»<sup>123</sup>

Тема Винкельмана оказывается в очерке неотторжимой от темы Рима. Уваров не может «промолчать о вилле Альбани», «где родилась новейшая археология, где Винкельман занимался своими превосходными исследованиями». Покровительствовавший последнему кардинал Алессандро Альбани, создавший для него «благоприятнейшие обстоятельства», в которых не бывал ни один иной ученый, олицетворяет для российского сановника тип идеального просвещенного мецената, сумевшего направить в должное русло усилия многих людей: «Прогуливаясь по дворцу и рощам, мне чудилось будто вижу кардинала, в сонме путешественников, антиквариев и художников, опирающегося запросто на руку своего друга Винкельмана и увлеченного оживленными беседами, которые теперь почитались бы назидательными, исполненными сведениями, а в ту пору создавали новую науку. Все особы, их окружавшие, нам коротко известны, и воображение, без усилия, восстанавливает картину, где рядом с широкой и, пожалуй, чопорной роскошью князя Церкви, развивались — просвещение ума, утонченность взглядов и страстная любовь к искусствам, неотъемлемое достояние привычных посетителей виллы Альбани, любовь, доведенная знаменитым помощником до восторга самого своеобразного».<sup>124</sup>

Уваров охотно пересказывает анекдоты о старце, услышанные, видимо, от итальянских чичероне: кардинал Альбани, уже ослепнув, был способен определять на ощупь качества и красоты статуй; он неоднократно ездил по Риму в обнимку с греческим торсом; он как-то не смог подвезти другого прелата из Ватикана домой, ибо все место в карете уже было занято статуей Дианы, и т. п.

Исключительное внимание, уделенное вилле Альбани (не в пример вилле Боргезе или галерее Дориа-Памфили), объясняется не в последнюю очередь тем, что Уваров хотел подготовить читателя к повествованию о своем замечательном приобретении, упомянутом Винкельманом в книге «*Monumenti antichi inediti*» при анализе иконографии Геркулеса<sup>125</sup> саркофаге, который был куплен им во Флоренции в 1843 году и затем выставлен в Поречье, имении графа под Можайском<sup>126</sup> (с 1925 года находится в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве):<sup>127</sup> «Я пишу сии строки перед

<sup>123</sup> Там же. С. 12—13.

<sup>124</sup> Там же. С. 19.

<sup>125</sup> *Winckelmann G. Monumenti antichi inediti. Roma, 1767. Vol. II. P. 89.*

<sup>126</sup> Как известно, Поречье играло важную роль в попытках Уварова воздействовать на общественное мнение через наиболее влиятельных представителей культурного сообщества. В 1840—1850-е годы нередкими гостями здесь были профессора Московского университета Шевырев, Погодин, Давыдов и др.

<sup>127</sup> Речь идет об овальном саркофаге с дионисийскими сценами (изготовлен около 210 года). В XVIII веке он принадлежал кардиналу Альтемпсу и выставлялся в его римском дворце. См.: *Brunn H., Bryckmann I. Die Denkmäler der griechischen und römischen Skulptur. München, 1888. Taf. 490; Matz F. Die dionisischen Sarkophage. Berlin, 1968. T. 1. № 47. S. 15; Акимова Л. И. Саркофаг с дионисийскими сценами в собрании ГМИИ // Музей-7. Художественные собрания СССР. М., 1987. С. 112—123; Античная скульптура из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. М., 1987. № 91. С. 135—149.*

восхитительным трофеем поездки моей в Италию, прекрасной овальной урной дворца Альтемпского. Созерцая этот пышный плод греческого искусства, охотно убеждаюсь, что Винкельман, говорящий о нем в своих сочинениях, наблюдал его вместе с кардиналом Альбани, и что замысловатые барельефы, отличающие наружную сторону памятника, порождали случаи к разным совещаниям между двумя великими знатоками, коих имена пренебрегут незабвенны поклонникам художеств и древности. Ваятель, некогда иссекший столь совершенное произведение, далеко не подозревал, что оно попадет, сначала, к одному из римлян, слывших порядочными варварами, а через много веков спустя украсит ученый приют еще варвара, в стране Гиперборейской, неизвестной грекам даже по названию».<sup>128</sup>

Винкельманова «благородная простота» тоже оказывается востребованной Уваровым. Призывая к преодолению стереотипных представлений об Италии как о стране народа «беспечного и легкомысленного, предающегося вещественным удовольствиям», он утверждает, что ныне это «край порядка, размышления, жизни внутренней; край, ищущий разгадать довольно темную тайну своих исторических судеб». В «первенствующих кругах общества», по мнению русского сановника, доминируют люди, деятельно занимающиеся наукой и словесностью, пренебрегающие шумом толпы и не позволяющие «господствовать над собой журнализму», угнетающему Европу. Уваров призывает «открыть, сколько эта благородная простота обращения и понятий заключает в себе высокой образованности и зрелого просвещения». Пристальный интерес этих неназванных, составляющих «цвет итальянской нации», к истокам (читай, к античности) приводит к тому, что их интеллекту и манерам становится присуща «благородная простота», одна из характернейших черт древности и ее художественных созданий.

Как нетрудно заметить, саркофаг был предметом особой гордости министра народного просвещения, и он сделал все, чтобы привлечь к нему максимальное внимание ученого мира и общественности — к этому античному памятнику на страницах «Москвитянина» обращались по меньшей мере четырежды, причем почти всегда отправной точкой рассуждений была его характеристика, данная Винкельманом: в 1844 году саркофагу было посвящено две страницы в анонимных «Академических беседах в 135 верстах от Москвы»;<sup>129</sup> в 1846 году семь страниц в статье И. И. Давыдова «Думы и впечатления»;<sup>130</sup> в 1849 году была опубликована статья Шевырева «Горельефы Альтемпской урны»;<sup>131</sup> в 1850-м анонимная заметка «О порецком памятнике».<sup>132</sup>

На статье Шевырева хотелось бы остановиться подробнее, ибо она представляет опыт аполлинийской интерпретации мифа о Дионисе. Столкнувшись с необходимостью истолкования горельефа, представлявшего вакхические сцены, русский поета *doctus* остается в плену винкельмановского, просветленного и облагороженного, образа античности — «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше, где греческая культура представлена как противоборство аполлинийского и дионисийского начал, будет опубликовано лишь в 1872 году.

Свою статью Шевырев начинает с панегирика дворцу в Поречье, в центральной зале которого, по образцу Ватиканских музеев, выставлены скульптурные произведения, облагораживающе и успокаивающе воздействующие

<sup>128</sup> Уваров С. С. Рим и Венеция в 1843-м году. С. 20.

<sup>129</sup> Москвитянин. 1844. № 10. С. 326—327.

<sup>130</sup> Там же. 1846. № 9/10. С. 69—76.

<sup>131</sup> Там же. 1849. № 1. С. 1—12.

<sup>132</sup> Там же. 1850. № 18. С. 51—52.

на души тех, кто их созерцает: «В память Флоренции зала названа Трибуной, но ее можно назвать уголком Ватикана. Даровитый художник Джиларди, в ее архитектурных размерах, как будто хотел напомнить в мале о том, что там действует на вас всю силою величия и неистощимого богатства художественного. Всякий раз, когда входите сюда, вас обнимает то чувство успокоения, но не мертвого, а живого, успокоения, которые производить могут только предметы изящные, своею гармониею приводящие в гармонию и вашу душу. Колоссальные статуи Минервы, Цереры, четырех времен года, произведения резца Фенелли, украшают с четырех сторон эту Трибуну. Бюсты Рафаэля и Микель Анджело стоят на пьедесталах. Другие места приготовлены для Данта, Тасса, Макиавелли. Но главное сокровище этой залы, за что она по праву может быть названа уголком Ватикана, есть овальная Альтемпская урна, превосходное произведение греческого резца».<sup>133</sup>

Анализируя горельефы, Шевырев встает перед довольно сложной задачей — он должен противопоставить бога культу, который тот олицетворяет. При этом культ объявляется восточным, а сам Вакх, его идея, по мнению русского поэта, преображенным и возвышенным греками: «Дионис прибыл из Азии в Грецию, конечно, вместе с виноградом. Но Греция, восприняв в себя всю чувственную сторону религий древнего Востока, стремилась к тому, чтобы своим художественным духом облагородить и возвысить всю эту плотскую чувственность. Ни в чем это так не видно, как в поклонении Дионису, который из бога вина становится богом трагедии. В самой истории изображений его видно постепенное возвышение идеи Диониса. Древнейшие греки довольствовались тем, что изображали его одним фаллическим гермом. Обычай ставить отдельные головы Диониса или даже маски, сохранился навсегда в греческом искусстве. Отсюда образовался величавый лик древнего Диониса, с роскошными кудрями, сдержанными повязкою, с цветущими чертами лица, в пышно-богатой женской одежде Востока, с рогом вина в руке. Но Пракситель усовершенствовал тип Диониса: его резцу принадлежит тот светлый образ, в котором юношество и мужество сочетались воедино, где мужские формы тела смягчены женственно природою самого бога и в чертах лица блаженное упоение слилось с неясным, неопределенным желанием».<sup>134</sup>

Описывая далее сценки горельефа, Шевырев вынужден все время противопоставлять печаль и задумчивость Вакха разнузданному веселью его свиты (в целом вакхические процессии воспринимаются им как «торжественные и шуточные»), а в жизни древних греков подчеркивается пластический элемент).<sup>135</sup> Одним из антиподов Вакха, согласно Шевыреву, является Силен: «Сам Дионис, виновник этого упоения и шума, является среди веселых торжеств с важною думою на челе; в чертах его упоенного лица скорее выражается глубокая грусть, нежели безумная радость. Силен всегда представляет противоположность с Вакхом как грубое опьянение чувств с высоким возбуждением духа, как пьяная веселость с важною, скорее, печальною думою».<sup>136</sup>

Те же идеи варьируются далее по отношению к фавнам, сатирам, вакханкам, менадам и всем прочим, кого можно увидеть на Альтемпской урне, которая, по мнению Шевырева, как никакое другое «произведение древнего ваяния», выражает «стремление греческих художников облагородить, возвы-

<sup>133</sup> Там же. 1849. № 1. С. 2.

<sup>134</sup> Там же. С. 3—4.

<sup>135</sup> Ср.: «...праздники Диониса, большие и малые, подавали повод к торжественным и шуточным процессиям народа. Искусство же в Греции простирало всегда дружелюбную руку жизни. А самые предметы пластическими формами приходились по мысли ваяния» (Там же. С. 4).

<sup>136</sup> Там же. С. 5.

сильную чувственную идею Вакха». Один из сюжетов саркофага — победа вина над физической мощью; интерпретируя его, Шевырев смещает акценты — Вакх олицетворяет для него «силу духа»: «Сила чувственная, изображаемая здесь Геркулесом, отяжелела от вина и побеждена им; но сила духа, сила художественная в лице Вакха восторжествовала над чувственностью, над вином и следствиями упоения, и, вылив чашу на предмет своей неги, торжественным шагом двинулась вперед. Здесь, на этом рельефе все относящееся к Вакху исполнено высокою грусти и важности». <sup>137</sup>

Столь же малоубедительным нужно признать завершающий вывод Шевырева о том, что греки глубокомысленно, а «не поверхностно и шутивно», предавались торжествам Диониса, в силу чего эти празднества стали колыбелью античной трагедии (древний безудержный оргиазм, несовместимый с гармоническим представлением о Греции, оказывается, таким образом, неприемлемым для русского поэта, и он стремится увидеть в вакханалиях некий возвышенный и скорбный смысл): «Кто, кажется, более греков смотрел на жизнь, как на одну чувственную оргию, как на светлую вакханалию, как на одно бесменное пиршество и наслаждение? А между тем какой же народ из этой жизни в ту самую минуту, когда, казалось, она достигала полного расцвета, вынес в мир искусства самую тяжелую думу, самую высокую скорбь? Не легкомысленна была забава язычника-грека, не поверхностно и шутивно предавался он торжествам своего Диониса. Трагедию любил он созерцать среди своих буйных оргий, ту трагедию, которую сам же вынес из своей праздничной жизни как высший цвет своего искусства. Возвышенная скорбь — горький плод его жизни — уступила потом уже место отчаянному хохоту Аристофана, который был поэтическим эхом предсмертных стонув умиравшей Греции». <sup>138</sup>

«Москвитянин» был не единственным печатным органом, уделившим внимание итальянскому приобретению Уварова. В первом номере сборника «Пропилеи» появилась статья П. М. Леонтьева «Бакхический памятник графа С. С. Уварова». <sup>139</sup> В 1851 году вышла в свет французская брошюра счастливого обладателя саркофага, <sup>140</sup> вскоре переведенная на русский язык и опубликованная дважды. <sup>141</sup> Сановный ученый оспаривал в ней мнение о погребальной роли урны и утверждал, что «действительным назначением памятника было служить чашею, бассейном или вообще каким бы то ни было хранилищем священной воды, которая всегда играла важную роль в церемониях мистерий» (впрочем, это утверждение не было принято специалистами). Отмечая, что наука лишь в послевинкельмановскую эпоху приступила к исследованию религиозных культов древнего мира, Уваров связывал саркофаг с Элевзинскими мистериями, которым он посвятил специальное исследование. <sup>142</sup> В анонимном «Указателе Порецкого музеума для посетителей»

<sup>137</sup> Там же. С. 11.

<sup>138</sup> Там же. С. 12.

<sup>139</sup> Пропилеи. Сборник статей по классической древности, издаваемый П. Леонтьевым. М., 1851. Кн. I. С. 135—142.

<sup>140</sup> *Ouvarov S. S. Notice sur le monument antique de Poretch (Château dans les environs de Moscou). Lue à l'Académie impériale des sciences le 10/22 octobre 1851. St.-Péttersbourg, 1851 (2-е éd.: 1854).*

<sup>141</sup> *Уваров С. С. О древне-классическом памятнике, перевезенном из Рима в Поречье // Пропилеи. Сборник статей по классической древности, издаваемый П. Леонтьевым. М., 1851. Кн. III. С. 188—194; то же: Учен. зап. Императорской Академии наук по I и III отделению. 1852. Т. I. Вып. 1. С. 51—57.*

<sup>142</sup> *Ouvaroff S. S. 1) Études de philologie et de critique. St.-Péttersbourg, 1843. P. 67—162; 2) Études de philologie et de critique. 2-е éd. Paris, 1845. P. 81—171; русский перевод: Уваров С. С. Исследование об элевзинских таинствах. СПб., 1847 (отдельный оттиск из журнала «Современник» (1847. № 2)).*

саркофаг был описан под влиянием этих соображений Уварова. Причем здесь высказывалось предположение о том, что урна связана с эзотерическим мистериистическим знанием, составлявшим якобы сущность мистерий Деметры: «Здесь прежде всего бросается на вид превосходный памятник древнего искусства, названный Винкельманом *urna d'Altemps*; ибо он украшал в его время палатцу Альтемпс в Риме. Не входя в разбор художественных достоинств этого, может быть, единственного памятника, довольно указать, что, по всей вероятности, он украшал в храме Цереры убежище, в котором передавались немногие тайные значения мистерии: единство Бога, торжествующее в кругу избранных над грубым многобожием черни».<sup>143</sup>

Как легко заметить, в одном и том же античном памятнике Шевырева и Уварова интересуют разные аспекты — первому важно отражение в его барельефах просветленного эллинского мировоззрения, трактуемого в винкельмановских категориях; второго (в соответствии с темами, разрабатывавшимися наукой предпочтительно уже в XIX столетии) влечет к себе духовная жизнь древних, содержание их религиозных культов, открывавшееся лишь посвященным.

Завершая эту работу, хотелось бы, в первую очередь, подчеркнуть, что Винкельман был для Шевырева одной из ключевых фигур европейского культурного развития, тем, кто стоял у истоков подлинного постижения античности, чьи открытия определили целую эпоху и навсегда сохранят свое значение. Выступая против образа античности, выработанного французским классицизмом, русский поэт попадает в плен другой концепции идеализированной древности, односторонности которой не замечает и которую оказывается не в состоянии критически осмыслить. Именно ее Шевырев всячески популяризировал и печатно, и изустно.

Его отношение к наследию Винкельмана необходимо учитывать при дальнейшей разработке столь фундаментальной темы, как восприятие поэтом идей веймарской классики, произведений Гете, Шиллера, Виланда. Если для немецких романтиков творчество этих писателей было объектом критического преодоления, то в кругу Шевырева и его единомышленников литература Германии второй половины XVIII—начала XIX века воспринималась как целостное явление, как альтернатива ложному французскому пути, как духовный собрат и союзник в борьбе за подлинное, т. е. романтическое искусство.

<sup>143</sup> Указатель Порецкого музеума для посетителей. М., 1853. С. 14—15.