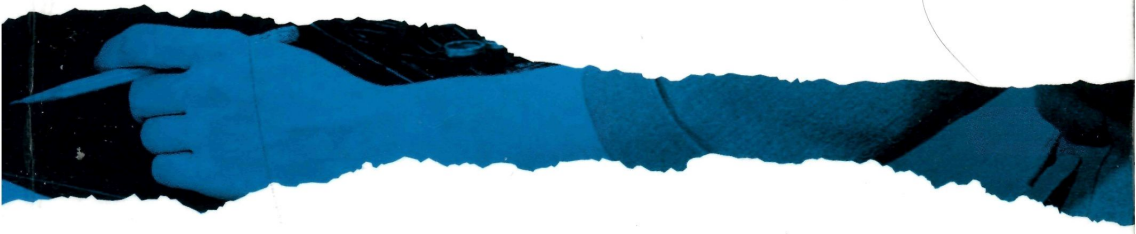
ISSN 0869-6365

литературное НОВОЕ обозрение



№ 55 3'2002

2067

литературное
НОВОЕ
обозрение

№ 55 (2002)

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Редакция

Ирина Прохорова (главный редактор)
Сергей Козлов (теория)
Мария Майофис (история)
Кирилл Кобрин / Илья Кукулин (практика)
Абрам Рейтблат (библиография)

Редколлегия

Константин Азадовский (Петербург)
Хенрик Баран (Олбани, Нью-Йорк)
Галина Белая (Москва)
Николай Богомолов (Москва)
Михаил Гаспаров (Москва)
Борис Дубин (Москва)
Виктор Живов (Москва / Беркли)
Александр Жолковский (Лос-Анджелес)
Андрей Зорин (Москва)
Ларс Клеберг (Стокгольм)
Александр Лавров (Петербург)
Джон Малмстад (Кембридж, Массачусетс)
Александр Осповат (Москва / Лос-Анджелес)
Олег Проскурин (Москва)
Омри Ронен (Анн Арбор, Мичиган)
Игорь Смирнов (Констанц / Мюнхен)
Роман Тименчик (Иерусалим)
Евгений Тоддес (Рига)
Александр Чудаков (Москва)
Александр Эткинд (Петербург)
Михаил Ямпольский (Нью-Йорк)

МОСКВА

СОДЕРЖАНИЕ
№ 55 (2002)

ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ

М. Павлова	5	«Одиночество» и «Об одиночестве» Ф.К. Тетерникова: ранняя поэма и психофизиологический очерк Федора Сологуба
Федор Сологуб	14	Начало поэмы «Одиночество» и некоторые отрывки (*подготовка текста и коммент. М. Павловой*)

РОЛЬ ЛИЧНОСТИ В ИСТОРИИ ФИЛОЛОГИИ: К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Г.А. ГУКОВСКОГО

ВОСПОМИНАНИЯ

Руфь Зернова	32	Незабываемый
Лидия Лотман	40	Он был нашим профессором
Илья Серман	54	Пути и судьба Григория Гуковского

ИССЛЕДОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ

Филипп Дзядко	66	«Карманная история литературы»: к поэтике филологического текста Г.А. Гуковского
В. Маркович	77	Концепция «стадиальности литературного развития» в работах Г.А. Гуковского 1940-х годов
Гр. Гуковский	106	О стадиальности истории литературы (*подготовка текста, коммент., вступ. ст. Д.В. Устинова*)

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА. МИФОЛОГИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ

Константин Лаппо-Данилевский	132	Пифон или Тифон? (*Из комментария к стихотворению Державина «Любителю художеств»*)
Е.А. Вильк	151	«Чудище стозевно» и Тифон (*«Путешествие...» А.Н. Радищева в контексте мистической литературы XVIII в.*)

174 Новый гуманитарий в поисках идентичности. *Театрализованное научное действо в нескольких картинах, с интермедиями, прологом и эпилогом*

ЛИТЕРАТУРА И ВОЙНА

И. К. 221 От редакции

Андрей Сен-Сеньков 223 Стиль года: military

И. Каспэ, Е. Ваншенкина, И. Кукулин 224 Война — место присутствия

Дмитрий Никулин 234 Афина и Арес: война, побеждающая войну

Данила Давыдов 244 «Я то, что есть, и я говорю, что мне хочется» (*О «Последних стихах» Елены Ширман*)

Игорь Вишневецкий 249 Частная война: голоса, которые я слышу

Сергей Фокин 258 Экзистенциализм — это коллаборационизм? (*Несколько штрихов к портрету Жана-Поля Сартра в оккупации*)

О РУССКОЙ ПОЭЗИИ 1990-Х

Илья Кукулин 282 Эзотерическая амнистия песни

ХРОНИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

295

БИБЛИОГРАФИЯ

С. Зенкин 317 Выставка или драма? *Заметки о теории. 2*

Саида Данилова-Насрулаева 327 Неудачное продолжение (*Рец. на кн.: Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников. М., 2001*)

В. Кошелев 334 «В нашей Суздали...» (*Рец. на кн.: Пушкинские чтения в Тарту. 2. Тарту, 2000*)

Зеев Бар-Селла 339 Смена вешек (*Рец. на кн.: Венков А.В. «Тихий Дон»: источниковедческая база и проблема авторства. Ростов-на-Дону, 2000*)

Екатерина Дмитриева 349 Московско-парижская одиссея, или Цена интеллектуального бесстрашия (*о тематическом номере журнала «Critique», посвященного современной России*)

В. Куренной 362 В. Дильтей в историческом контексте (*Рец. на кн.: Плотников Н.С. Жизнь и история: Философская программа Вильгельма Дильтея. М., 2000*)

СЕМАНТИКА УТИЛИТАРНОЙ КНИГИ

Д. Зайцева 368 Формирование новых норм поведения в России: книги по этикету 1990—1996 гг.

Юля Лидерман 379 Синтетические небеса (*Предсказательная литература в современной России*)

Л. Фризман 385 Возмутитель спокойствия. *Книга О. Сулейменова «Аз и Я» под огнем идеологической критики*

391 Новые книги

ХРОНИКА

Р. Войтехович, Л. Казарян 427 «Семиотика культуры: культурные механизмы, границы, самоидентификации» (26 февраля — 2 марта 2002 г., Тарту)

М.М., Д.У., И.К. 436 X «Банные чтения». «Три юбилея: А.И. Герцен, Г.А. Гуковский, Л.Я. Гинзбург» (Москва, Дом-музей А.И. Герцена, 4—5 апреля 2002 г.)

445 Письмо в редакцию

Библиотека АРАН (Пушкинский дом) АН СССР

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIII ВЕКА. МИФОЛОГИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ

Константин Лаппо-Данилевский

ПИФОН ИЛИ ТИФОН?

(Из комментария к стихотворению Державина «Любителю художеств»)[1]

Памяти Г.А. Гуковского

Стихотворение Державина «Любителю художеств» (1791) не избаловано вниманием исследователей; обширный пассаж ему посвятила лишь Е.Я. Данько в статье «Изобразительное искусство в поэзии Державина»[2], где постулировалось влияние на поэта двух классиков европейской эстетической мысли XVIII столетия, недоброжелательно относившихся к друг другу и не сходившихся по ряду важнейших вопросов, — Дидро и Винкельмана. В связи с тогдашними политическими рекомендациями исследовательницей усматривалось в их учениях («буржуазном реализме» и «новом классицизме») выражение чаяний буржуазии о новом искусстве, противостоящем аристократическому. Сущность обеих доктрин характеризовалась следующим образом: «Эстетика Дидро и учение Винкельмана

1 Считаю приятным долгом выразить признательность за обмен мнениями и важные указания Е.А. Вильку (в связи с темой масонских сочинений и их символики) и С.О. Кузнецову (во всем, что касается строгановских коллекций и литературы о них).

2 *Данько Е. Я.* Изобразительное искусство в поэзии Державина // XVIII век. Сб. 2. М.; Л., 1940. С. 166—247. Остается лишь пожалеть, что в диссертации Г. Розендаль, претендующей на анализ немецкого влияния на Державина во всей полноте, имя Винкельмана даже не упомянуто (*Rosendahl G.* Deutscher Einfluss auf G. R. Deržavin. Bonn, 1953; на правах рукописи). В ней отмечено лишь знакомство с сочинениями Менгса на основании упоминания присылки его сочинений переводчиком. Ср. письмо Н.И. Ахвердова Державину от 18 авг. 1786 года (Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я.К. Грота. СПб., 1869. Т. V. С. 369—370; далее ссылки на это девятитомное издание, осуществленное в 1864—1883 годах, даются в тексте с указанием тома и страницы).

выразили два противоречивые элемента буржуазного мышления — эмпиризм и абстракцию»[3]. Несмотря на эти скорее вынужденные, чем искренние, социологические декларации, Е.Я. Данько было сделано немало важных частных замечаний: в любви Державина к аллегориям ей виделась реализация требований Винкельмана о том, что «художник не должен отступать от словаря символов и эмблем, почерпнутых из античного искусства»[4]; как и немецкий теоретик, Державин разделял убеждение о глубокой родственности различных видов искусств в духе знаменитой горацианской формулы «ut pictura poesis» и об облагораживающем действии созерцаемых идеальных образов на душу человека; столь же близок он был Винкельману в воззрениях на сущность портретной скульптуры; описывая выстроенный по проекту И.Е. Старова Таврический дворец, поэт видел в нем воплощение «древнего изящного вкуса», «простоты и величественности» и т. п. Роль медиума западных влияний отводилась Н.А. Львову[5], о художественных вкусах которого, выраженных в «Итальянском дневнике» 1781 г., исследовательница могла составить представление лишь по отрывочным цитатам в статье В.А. Верещагина[6] (в то время дневник находился в частных руках; он поступил в архив Пушкинского дома лишь в 1964 г.).

Исследовательницей было указано немало интересных, но не всегда бесспорных скульптурных и живописных параллелей к стихам Державина. Вслед за Ф.И. Буслаевым[7] ею была отмечена «скульптурность» иллюстраций к стихам Державина, создававшихся совместными усилиями А.Н. Оленина, А.Е. Егорова, И.А. Иванова и С.С. Тончи; составителями комментариев к заставкам и концовкам были Н.А. Львов, А.Н. Оленин и В.В. Капнист[8].

Обратившись к стихотворению «Любителю художеств», исследовательница увидела в нем один из наиболее ярких примеров отражения визуальных впечатлений поэта. Как известно, этот поэтический текст первоначально был озаглавлен: «На Новый год. Песнь дому, любящему науки и художества»[9] — и был призван воспеть Строгановский дворец (построен

3 Там же. С. 173.

4 Там же. С. 187.

5 Ср.: «В дальнейшем мы увидим, каким образом взгляды Дидро и Винкельмана, вероятно, преподанные Державину Львовым, сказались в лучших образцах державинской поэзии» (там же. С. 176).

6 Там же. С. 174. См.: *Верещагин В.А.* Путевые заметки Н.А. Львова по Италии в 1781 году // Старые годы. 1909. № 5. С. 276–282.

7 Ср.: «Второе существенное достоинство державинской иллюстрации состоит в ее пластическом стиле» — и т.д. (*Буслаев Ф.И.* Иллюстрация стихотворений Державина // Буслаев Ф.И. Мои досуги. М., 1886. Ч. 2. С. 162).

8 *Петрова Е. Н.* Иллюстрации к анакреонтике Г.Р. Державина. Замысел и история издания // Державин Г.Р. Анакреонтические песни. М., 1987. С. 380; *Тимофеев Л.В.* Кружок А.Н. Оленина и книжная графика первой трети XIX в. // Русская литература и изобразительное искусство XVIII — начала XX в.: Сб. науч. тр. Л., 1988. С. 49–65.

9 Под этим названием стихотворение было опубликовано в 1791 г. в первой части «Московского журнала» и одновременно издано отдельной брошюрой. В «Сочинениях» Державина 1798 г. оно было озаглавлено «Песнь любителю художеств» (здесь же было указано на то, что музыка к стихотворению была сочинена Д.С. Бортнянским); лишь в «Сочинениях» Державина, начавших выходить в 1808 г., оно получило свое окончательное название.

предположительно М.Г. Земцовым в 1738—1743 гг.; значительно расширен Франческо Растрелли, наиболее интенсивно работавшим для Строгановых в 1753—1756 гг.).

Державин, по мнению исследовательницы, начинает свое стихотворение описанием живописного аллегорического плафона в Большом зале дворца и затем переходит к находившейся в коллекциях Строгановых бронзовой статуэтке Аполлона Боэдромиоса, «представляющей собой вариант Аполлона Бельведерского»[10]:

Наполнил грудь восторг священный,
Благоговейный обнял страх,
Приятный ужас потаенный
Течет во всех моих костях;
В весельи сердце утопает,
Как будто бога ощущает,
Присутствующего со мной!..
Я вижу, вижу Аполлона
В тот миг, как он сразил Тифона
Божественной своей стрелой!
Зубчата молния сверкает,
Звенит в руке священный лук;
Ужасная змея зияет
И в миг свой испускает дух,
Чешуйчатым хвостом песок перегребая
И черну кровь ручьем из раны испуская.
Я зрю сие и вмиг себе представить мог,
Что так невежество сражает света бог. (I, 369—370)

Е.Я. Данько было указано на то, что эти стихи навеяны знаменитым описанием Аполлона Бельведерского во второй части «Истории искусства древности» Винкельмана[11], которое, замечу, в свою очередь использует образы древнего гомеровского гимна, обращенного к Аполлону[12]. Именно отрывок из труда немецкого историка искусства привлек всеобщее внимание к этому античному шедевру на рубеже XVIII—XIX вв. и стал источником многочисленных как прозаических, так и поэтических строк, ему посвященных.

Остается лишь пожалеть, что исследовательница оставила без внимания следующий пассаж в «Прогулке в Академию художеств» (1814) К.Н. Батюшкова, усиливающий, на первый взгляд, ее аргументацию и свидетельствующий о том, что данная интертекстуальная зависимость живо ощущалась в начале XIX в.:

10 *Данько Е.Я.* Изобразительное искусство в поэзии Державина. С. 203.

11 *Winckelmann J. J.* Geschichte der Kunst des Alterthums. Zweiter Teil. Dresden, 1764. S. 392—393. Ср. также: Ebenda. Erster Teil. S. 157, 168.

12 См. об этом в кн.: *Kraus K.* Winckelmann und Homer, mit Benutzung der Hamburger Homer-Ausschreibungen Winckelmanns. Berlin, 1935; *Schadewaldt W.* Winckelmann und Homer. Leipzig, 1941. Эта связь винкельмановских описаний с античной литературой живо ощущалась образованными современниками, как можно заключить из описания Ф. Шиллером собрания антиков в Мангейме (1785); его русский перевод был опубликован уже в 1802 г.: [*Шиллер Ф.*] Зала антиков в Мангейме. Письмо путешественника датчанина // Новости русской литературы на 1802 г. 1802. Ч. 1. С. 385—399.

Мы вошли в другую залу, где находятся слепки с неподражаемых произведений резца у греков и римлян. Прекрасное наследие древности, драгоценные остатки, которые яснее всех историков свидетельствуют о просвещении древних; в них-то искусство есть, так сказать, отголосок глубоких познаний природы, страстей и человеческого сердца. Какое истинное богатство, какое разнообразие! Здесь Вы видите Геркулеса Фарнезского, образец силы душевной и телесной. Вот умирающий боец или варвар; вот комический поэт и бесподобный фавн. Здесь прекрасные группы: Лаокоон с детьми — драматическое творение резца неизвестного! Вот Ария и Петус и семейство несчастной Ниобы. Здесь вы видите Венеру, образец всего красивейшего, одним словом: Венеру Медицис. Вот целый ряд колоссальных бюстов Юпитера Олимпийского,

Кто манием бровей колеблет неба свод,

Юноны, Менелая, Аякса, Кесаря и пр. И наконец, испрашиваю себя, отчего сердце мое забилось сильнее? [13]

Почти все из перечисленных Батюшковым статуй были описаны Винкельманом в его «Истории искусства древности» и тем самым канонизированы, чем в значительной мере и объясняется наличие слепков с них в петербургской Академии художеств. Далее, обращаясь к копии Аполлона Бельведерского, Батюшков цитирует вышеприведенные стихи Державина (незначительно сократив их и заменив в державинском тексте Тифона на Пифона) и заключает их следующими строками:

Вот сей божественный Аполлон, прекрасный бог стихотворцев! Взирая на сие чудесное произведение искусства, я вспоминаю слова Винкельмана. «Я забываю вселенную, — говорит он, — взирая на Аполлона; я сам принимаю благороднейшую осанку, чтобы достойнее созерцать его [14].

Из-за краткости цитаты невозможно установить, какое из изданий Винкельмана было под рукой у Батюшкова, когда он писал «Прогулку в Академию художеств». Скорее всего, это был один из французских переводов «Истории искусства древности» (так, Н.И. Гнедич, адресовавший Батюшкову одну из самых своих «винкельмановских» статей «Письмо о статуе Мира» [15], пользовался изданием Хендрика Янсена [16], как явствует из его записных книжек [17]). Во всяком случае, фраза Винкельмана приводится Батюшковым в собственном переводе, ибо во всех шести русских переложениях этого знаменитого отрывка конца XVIII — начала XIX в., мне известных, она передана иначе [18].

13 *Батюшков К.Н.* Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. I. С. 83.

14 Там же. С. 84.

15 *Гнедич Н.И.* Письмо к Б. о статуе Мира, изваянной для графа Н.П. Румянцова скульптором Кановою // Сын Отечества. 1817. № XIV. С. 5–53.

16 *Winckelmann J.J.* Histoire de l'art chez les anciens. Traduite de l'Allemand [par H.J. Jansen] avec des notes historiques et critiques de différens auteurs. Vol. 1–3. Paris, 1794–1803.

17 См. выписки и цитаты из Винкельмана в кн.: *Гнедич Н.И.* Несколько данных для его биографии по неизданным источникам сообщил П. Тиханов. СПб., 1884. С. 54–55, 73. Почерпнуто из: *Winckelmann J.J.* Histoire de l'art chez les anciens. T. 2. P. 2, 13–14.

18 1) Чтение для вкуса, разума и чувствований. 1791. Ч. I. № 23. S. 361–365 (анонимный перевод). 2) В кн.: *Чекалевский П.П.* Рассуждение о свободных художествах с

Прежде, чем перейти к вопросу о претексте анализируемого поэтического отрывка, хотелось бы остановиться на том, что же за реалию Строгановского дворца описывал Державин, ибо указание Е.Я. Данько на статуэтку Аполлона Боэдромиоса, как я постараюсь показать, не может быть принято. Справедливости ради необходимо отметить, что вопрос этот долгое время игнорировался комментаторами классика: Я.К. Грот не снабдил вышеприведенный отрывок примечаниями; Г.А. Гуковский указал лишь на то, что поэт перепутал Пифона с Тифоном [19]; к его замечанию ничего нового не добавил В.А. Западов, издавший в 1957 г. стихи Державина в Большой серии «Библиотеки поэта» [20]. В.П. Степанов, комментируя «Любителю художеств» для издания, осуществленного в 1987 г., снабдил стихотворение следующим пояснением: «Аполлон, согласно мифу, был победителем дракона Пифона; слепок со статуи Аполлона с луком работы Леохарда находится в Академии художеств» [21]. Однако президентом Академии художеств А.С. Строганов стал только в 1800 г., и Державиным, несомненно, описывалась его частная резиденция, а не будущее место службы... В статье «Дельвиг и искусство» В.Э. Вацуро упомянул и стихотворение «Любителю художеств», также полагая, что поэт воспевал слепок с Аполлона Бельведерского, находившийся в Академии художеств; связь державинского описания с соответствующим отрывком в «Истории искусства древности» не вызывала у ученого сомнений [22].

Упомянутая Данько статуэтка сыграла в спорах об Аполлоне Бельведерском столь существенную роль, что, пожалуй, стоит остановиться на ее истории несколько подробней. О том, что ее не было в коллекциях Строгановых во второй половине XVIII века и что она попала сюда лишь в конце 1840-х гг., можно заключить из воспоминаний Ф.И. Буслаева, совершившего с семьей С.Г. Строганова в 1839—1841 гг. путешествие по Гер-

---

описанием некоторых произведений Российских художников. СПб., 1792. С. 52—56; 3) Журнал изящных искусств. 1807. Кн. III. С. 35—38 (пер. Н.Ф. Кошанского); 4) Утренняя заря. 1807. Кн. V. С. 243—246 (пер. В.М. Прокопович-Антонского); 5) В кн.: *Писарев А.А.* Начертание художеств, или Правила в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре с присовокуплением разных отрывков касательно художеств, выбранных из лучших сочинителей. СПб., 1808. С. 46—49; 6) Аполлон Бельведерский (Из Винкельмана). Перевод П.А. Никольского. Читано 18 сент. 1812 года // Архив Вольного общества любителей словесности, наук и художеств. Научная библиотека Санкт-Петербургского государственного университета. Дело 108.5. Л. 1—3.

19 *Державин Г.Р.* Стихотворения / Ред. и примеч. Г.А. Гуковского. Вступ. ст. И.А. Виноградова. Л., 1933. С. 458. Ср. также у Н.В. Фридмана: «Среди античных скульптур, являющих образец “разнообразия”, Батюшков особо выделяет знаменитую статую Аполлона Бельведерского. Он цитирует описание Аполлона, содержащееся в стихотворении Державина “Песнь любителю художеств”, исправляя в нем ошибку в мифологии...» (*Фридман Н.В.* Проза Батюшкова. М., 1965. С. 94).

20 *Державин Г.Р.* Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и общ. ред. Д.Д. Благого, примеч. В.А. Западова. Л., 1957. С. 396.

21 *Державин Г.Р.* Стихотворения / Вступ. ст. Г.П. Макагоненко, примеч. В.П. Степанова. Л., 1987. С. 453.

22 *Вацуро В.Э.* Записки комментатора. СПб., 1994. С. 198—199.

мании и Италии[23] и поддерживавшего эти дружеские отношения в дальнейшем. Зимой 1848 г., давая уроки сыну Ю.А. Долгорукого, Буслаев обратил внимание на статуэтку, попавшую к Долгорукому от родственников его жены. Буслаев принял ее сначала за копию Аполлона Бельведерского, однако затем заметил в ней ряд существенных отличий:

> При полнейшем согласии с мраморным Аполлоном Бельведерским в постановке и движениях всей фигуры и в замечательно изящном воспроизведении этого античного типа бронзовая статуэтка представляет одну чрезвычайно важную особенность. Она держит в руке какой-то клок отрепья или ветоши, а мраморная статуя бельведерская — лук, с которого только что слетела пущенная стрела. Бронзовая рука составляет нераздельную принадлежность всей фигуры, мраморная же приделана вновь, потому что первоначальная, античная, не была найдена в щебне развалин, из которого выкопали эту статую. Полагая статуэтку копиею бельведерского оригинала, я спутался в своих соображениях и объяснял себе это различие произволом копииста. Недоверие к себе смущало меня, и я опасался явиться к графу с торжествующим видом человека, который сделал важное открытие. Я хорошо знал его строгий скептический взгляд на предметы, и мне было жутко и боязно при мысли, что изъявление моей радости он встретит саркастическою насмешкою, как это случалось не раз[24].

Только проконсультировавшись с П.М. Леонтьевым, Буслаев рискнул показать статуэтку С.Г. Строганову и склонить его к ее приобретению:

> Зная нетерпение графа, когда он может быть чем-либо заинтересован, я сперва высвободил свою драгоценность из толстого свертка бумаги и потом уже вошел к нему в кабинет, бережно неся ее в обеих руках. И по голосу, и по взгляду, какими он встретил меня, я тотчас же заметил, что попал к нему в добрый час, и, объяснив ему в коротких словах, откуда и как добыл я эту статуэтку, положил обе ее половины перед ним на стол около чашки кофею, который он тогда пил. Не говоря ни слова, он взял в левую руку верхнюю часть статуэтки, а в правую лупу и внимательно стал рассматривать головку Аполлона, всю кругом, и особенно медлил на волосах и потом уже стал обозревать прочие члены, останавливаясь подолгу на впадинах и на линиях сгиба. Так продолжалось по малой мере четверть часа, и с каждой минутой промедления усиливалась моя радость: граф заинтересован, и дело мое выиграно. Окончив свой осмотр, он взглянул на меня сияющим от самодовольства взглядом и сказал: «Статуэтка была вся позолочена: у древних мастеров было в обычае золотить бронзовые вещи только особенно изящные и ценные по работе; зеленая патина так густо наросла на ней, что только кое-где в углубленных линиях волос можно подметить в лупу немногие остатки бывшей позолоты». Как опытный знаток, граф начал свой археологический анализ с того, с чего и следовало прежде всего начать, и уже потом он стал рассматривать художественные достоинства статуэтки и много ею любовался. Особенную цену он полагал в ней указанному мною выше ее отличию от бельведерской статуи. То, что казалось мне клоком отрепья,

23 О пережитом в это время увлечении «Историей искусства древности» Винкельмана Буслаев свидетельствует сам (см.: *Буслаев Ф.И.* Мои воспоминания. М., 1897. С. 162, 264—266; Из переписки деятелей Академии наук / Приготовил к печати проф. Д.И. Абрамович. Л., 1925. С. 30).

24 Там же. С. 173.

граф признал за шкуру того змия, которого Аполлон поразил своею стрелою. По мнению графа, и бельведерская статуя в первоначальной своей цельности, вероятно, вместо лука держала в руке этот же трофей победы над страшным животным. Если это так, то, по мнению графа, бронзовая статуэтка должна получить важное значение в истории классического искусства [25].

Именно С.Г. Строганову принадлежала инициатива приглашения Людольфа Стефани для более внимательного изучения статуэтки и публикации монографии, посвященной ей [26]. Наиболее важной задачей немецкий археолог считал пересмотр господствовавшего со времен Винкельмана мнения о том, что Аполлон изображен в момент преследования Пифона, после того как он спустил тетиву. Стефани полагал, что как статуя Аполлона Бельведерского, так и статуэтка Аполлона Боэдромиоса связаны с поражением галлов под Дельфами в 279 г. до н.э. и что античный бог изображен спешащим на помощь грекам, с эгидой в руке. Несмотря на то что эта предположительная дата вызвала большое количество споров, интерпретация Стефани восторжествовала в классической археологии на несколько десятилетий [27].

Лишь в 1895 г. Адольф Фуртвенглер подверг концепцию Стефани сокрушительной критике [28] и привел ряд доказательств в пользу позднейшего, неантичного происхождения бронзовой статуэтки. Он также не был согласен с Винкельманом, полагая, что Аполлон Бельведерский держал в правой руке украшенную лавровую ветвь, один из своих древних атрибутов [29].

25 Там же. С. 174–175.

26 *Stephani L.* Apollon von Boëdromios. Bronzestatue im Besitz seiner Erlaucht des Grafen Sergej Stroganoff. SPb., 1860.

27 *Feuerbach A.* Der watikanische Apollo, eine Reihe archäologisch-asthetischer Betrachtungen. 2 Aufl. Stuttgart und Augsburg, 1855. S. 2–4; Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Hrsg. von W.H. Roscher. Leipzig, 1884. Bd. 1. S. 435–438 («Apollon als Gott des Krieges»); *Overbeck J.* Geschichte der griechischen Plastik. 4. Aufl. Bd. 2. Leipzig, 1894. S. 369–378; *Overbeck J.* Griechische Kunstmythologie. Leipzig, 1887. Bd. 3. Buch 5: Apollon. S. 248–259.

28 *Furtwängler A.* Meisterwerke der griechischen Plastik. München, 1895. S. 659–662. Еще ранее сомнения в правильности интерпретации Стефани были выражены в работах: *Hoffmann O.A.* Ägis oder Bogen? Beitrag zur Erklärung des Apollo von Belvedere. Jahresberichte des Lyceums zu Metz. Metz, 1887; *Gercke A.* Apollon der Galliersieger // Jahrbuch des kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts. Berlin, 1888. Bd. II. 1887. S. 260–264; *Hoffmann O.A.* Herm-Apollo Stroganoff. Ein Beispiel von Personal-Verschmelzung aus dem Gebiete des antiken Kunstwerks. Marburg, 1889.

29 Ср.: «Es kann hiernach kein Zweifel sein, dass die rechte Hand einen Lorbeerzweig mit daran befestigten Stemmata trug, das bekannte alte apollinische Attribut» (*Furtwängler A.* Meisterwerke der griechischen Plastik. S. 663). В дальнейшем Фуртвенглер допускал, что Аполлон держал в левой руке свой привычный атрибут, лук, прижимая к нему средним пальцем стрелу (Denkmaler griechischer und Römischer Skulptur / Hrsg. von A. Furtwängler und H. L. Ulrichs. München, 1911. S. 86–88). В позднейшей работе К.А. Пфейфа находим компромиссную трактовку: в левой руке Аполлон сжимал лук, в правой – лавровую ветвь (*Pfeiff K.A.* Apollon. Die Wandlung seines Bildes in der griechischen Kunst. Fr. a/M., 1943. S. 135–139).

Попытка Гандольфа фон Кизерицки защитить аутентичность строгановского Аполлона не имела успеха[30]. И хотя А.Н. Бенуа, описывая в 1901 г. Строгановский дворец, не ставил под сомнение подлинность статуэтки (отзываясь о ней, впрочем, весьма двусмысленно)[31], современная наука ее отрицает (Аполлон Боэдромиос в настоящее время находится в запасниках Эрмитажа). Ныне не ставится под сомнение и то, что Аполлон Бельведерский изображен в позе лучника[32] (на это указывает перевязь его колчана), хотя о том, что находилось в каждой из рук статуи, мнения специалистов расходятся[33].

Итак, Аполлон Боэдромиос, появившийся в Строгановском дворце более чем через 50 лет после того, как Державин сочинил стихотворение «Любителю художеств», никоим образом не мог быть увиден и воспет поэтом. Собрание живописи Строгановых и изменения в составе коллекции известны наилучшим образом благодаря четырем описаниям[34], поэтому можно с уверенностью утверждать, что среди картин Строгановского дворца не было ни одной, на которой бы был изображен Аполлон, поражающий Пифона (или Тифона). Известно также, что здесь находились пластические изображения — скорее всего, это были копии общепризнанных шедевров, не удостоенные каталогизации. Во всяком случае, А.А. Писарев, опубликовавший в 1805 г. стихотворение «Храм изящного, или Славная галерея графа А.С. Строганова в Санкт-Петербурге», упомянул о многочисленных виденных им статуях в интерьерах, находившихся за кар-

30 *Kieseritzky G. von.* Der Apollo Stroganoff // Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts. Athenische Abteilung. Bd. XXIV. Athens, 1899. S. 468—484.

31 Ср.: «Кроме этого бюста заслуживает внимания пресловутая статуэтка так называемого Аполлона Боэдромиоса, доказывающая, что Ватиканская статуя Бельведерского Аполлона реставрирована неправильно» (*Бенуа А.Н.* Строгановский дворец и Строгановская галерея // Художественные сокровища России. 1901. № 9. С. 172—173).

32 К началу XX столетия происходит, в сущности, возвращение к трактовке Винкельмана, и большинство ученых сходится в том, что Аполлон Бельведерский изображен в позе лучника. См., например: *Helbig W.* Führer durch die offentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. 2. Aufl. Leipzig, 1899. Bd. 1. S. 96—98; *Bulle H.* Der schöne Mensch im Altertum. Eine Geschichte des Koerpersideals bei Aegyptern, Orientalen und Griechen. München; Leipzig 1912. Splt. 190—191; *Haskell Fr., Penny N.* Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500—1900. New Haven; London, 1981. S. 148—151.

33 Ср., например, мнение, выраженное в одном из наиболее авторитетных современных словарей: «It is likely that in his left hand Apollo was holding the arrows that were the usual attributes of the sun-god» (The Dictionary of Art. Vol. 2. N. Y., 1996. P. 226—227).

34 Catalogue raisonné des tableaux, qui composent la collection du Comte A.S. de Stroganoff. SPb., 1793 (2-е изд.: 1800). Collection d'estampes d'après quelques tableaux de la galerie de son exc. Mr le Comte A. Stroganoff. Gravée au trait par des jeunes artistes de l'Académie des Beaux Arts à St. Petersburg. SPb. 1807 (2-е изд.: 1835). О собирательской деятельности А.С. Строганова см.: *Арциховская-Кузнецова А.А.* А.С. Строганов как тип русского коллекционера // Панорама искусств. М., 1988. Вып. 11. С. 282—291.

тинной галереей[35] (дальнейшие стихи посвящены Физическому кабинету дворца):

А здесь — ваяние резцом
Одушевило самый камень.
И дышат статуи и бюсты,
И бронза ярко здесь горит
В изображеньях чудовидных,
Иль, обвиваяся кольцами,
То около курильниц, ваз,
Фарфоровых или агатных,
Сугубят разноцветны блески...[36]

Наиболее правдоподобным поэтому представляется предположение, что среди слепков Строгановского дворца была копия Аполлона Бельведерского, однако в пользу версии о том, что именно она вдохновила Державина описать борение античного Солнцебога с чудовищем (да и в пользу того, что этот слепок находился в собрании А.С. Строганова), невозможно привести неопровержимых доказательств.

Прежде чем попытаться предложить собственную интерпретацию державинского пассажа, посвященного Аполлону, хотелось бы дистанцироваться от нескольких неверных по существу суждений предшественников.

Во-первых, утверждение Данько о том, что «Любителю художеств» навеяно лишь визуальными впечатлениями поэта, не может быть принято. Явность этой натяжки становится очевидной, если мы сравним живописный плафон Джузеппе Валериани в Большом зале Строгановского дворца с первой частью державинского стихотворения. А.Н. Бенуа так проинтерпретировал в 1901 г. сюжет этой картины:

> Какой-то герой (Телемах?) вступает в Олимп. Его ведет за руку возмужалый воин (Ментор? но почему же тогда тут же еще раз изображена Минерва?). Посреди восседают под навесом Юпитер и Юнона, под ними Эскулап, Геркулес и какие-то два воина, слева внизу — Сила, Правосудие, Храбрость, Правда, Стойкость и Верность. Посреди Минерва изгоняет пороки: коварство, властолюбие, клевету и зависть. Направо внизу — художества: Живопись пишет картину, История чертит на скрижалях, поддерживаемых Сатурном, рядом Музыка играет на флейте. Самое красивое в этом плафоне — роскошная архитектурная часть, являющаяся как бы третьим этажом, продолжением самого зала — с видом на отверстое небо и на происходящее там торжество[37].

Эта трактовка была недавно дополнена С.О. Кузнецовым в книге о дворцах Строгановых:

35 О статуях в Строгановском дворце см. также в кн.: *Колмаков Н.М.* Памяти гр. А.С. Строганова. СПб., 1844. С. 35.

36 [*Писарев А.А.*] Храм изящного, или Славная галерея графа А.С. Строганова в Санкт-Петербурге // Журнал для пользы и удовольствия. 1805. Ч. 3. № 8. С. 115. Предвосхищая дальнейшее изложение, укажу, что первый номер этого журнала открывается анонимным посвящением Аполлону, к которому обращен призыв защитить Муз от «стожалой Гарпии».

37 *Бенуа А.Н.* Строгановский дворец и Строгановская галерея в С.-Петербурге // Художественные сокровища России. 1901. № 9. Строгановский дворец. С. 166.

По традиции Большого зала сюжет связан с историей рода. Две фигуры — юноши и сопровождающего его мужа — аллегорически представляют Строгановых — Сергея и Александра в образах Одиссея и Телемака соответственно... В левом верхнем углу полотна показан античный круглый храм, стоящий на скалистой горе. Поскольку так часть масонов воображала себе постройку царя Соломона, то именно здесь и находится главный содержательный элемент картины, которая заключает в себе проповедь созидательной добродетели [38].

Если обратиться к державинскому стихотворению, то вопреки утверждениям Данько мы не найдем в нем ничего хотя бы отдаленно напоминающего плафон Большого зала. Общим является лишь мотив изгнания пороков, однако совершается он разными актантами: в живописном произведении Минервой, у Державина — Аполлоном-лучником [39]. И хотя нельзя исключить, что плафон дал некий толчок творческой фантазии поэта, импульс этот вряд ли стоит переоценивать. Для понимания создания Державина учет этого импульса также дает немного.

К сожалению, почти ничего неизвестно об обстоятельствах возникновения «Любителю художеств». Думается, это стихотворное произведение было создано в связи с днем рождения А.С. Строганова (3 января), особенная пышность празднования которого, по предположению С.О. Кузнецова, была вызвана ожидавшимся в конце 1790 г. возвращением из-за границы его сына Павла (как известно, юный граф проявил чрезмерное сочувствие французской революции и тем навлек на себя неудовольствие Екатерины II, что и стало причиной его ускоренного возвращения на родину) [40].

Как уже отмечалось, стихотворение «Любителю художеств» предназначалось для вокального исполнения на музыку Бортнянского, чем определено как его построение, так и изящный метрический рисунок [41]: державинский текст состоит из двенадцати отрывков, написанных различными размерами (разностопные и четырехстопные ямбы, трехстопные хореи, трехстопные дактили, а в десятом отрывке двустопные дактили прихотливо чередуются с двустопными же амфибрахиями).

Главная тема державинского стихотворения — облагораживающее влияние муз на людские души и хвала А.С. Строганову, чей дом они осенили своим покровительством. Ее развитие происходит следующим образом:

38 *Кузнецов С.О.* Дворцы Строгановых. СПб., 1998. С. 12.

39 Отмечу попутно, что, несмотря на уже сделанные важные наблюдения, плафон в Большом зале Строгановского дворца еще ожидает своего исчерпывающего истолкования. Среди фигур, изображенных Валериани на периферии композиции, находим также Аполлона, но с лирой, а не с луком и т.п.

40 *Бартенев П.И.* Жильбер Ромм и граф Строганов // Русский архив. 1887. Кн. 1. Вып. 1. С. 5—39; *вел. кн. Николай Михайлович.* Граф П.А. Строганов (1774—1817). Историческое исследование эпохи императора Александра I. СПб. 1903. Т. I. С. 67—73.

41 Предназначенность стихотворения «Любителю художеств» для вокального исполнения была отмечена еще Я.К. Гротом: «Оно разделяется на 12 отделов, из которых одни назначены для чтения, а другие для речитатива. В “Московском журнале” первые были отмечены надписями “Ария” и “Хор”, последние же оставлены без надписей. В позднейших редакциях нет уже этого обозначения...» (I, 365).

1. В зачине хор призывает Эрату и просит вдохновить поэта на хвалебную песнь русскому меценату («Любителю наук изящных / Мы песнь с тобою воспоем»).

2. Эта мольба дублируется в тексте арии («К нам ты, муза нежна, / Как зефир спустись!»).

3. В последующем речитативе описывается явление Эраты, зачинающей песнь («Небесным жаром воспылала, / На арфе заиграла»).

4. Краткая ария восхваляет божественное действие ее пения.

5. Хор обрушивает град обвинений в двух катренах на «нелюбящего муз» («Фурии ему влагают / В сердце черство грубый вкус, / Жажду злата и сребра» и т. д.); он — враг общего добра! Два «симметричных» катрена посвящены «любимцу муз», в грудь которого боги влагают «нежное сердце» и «нежный вкус»; он — друг общего добра!

6—7. Композиционным центром следует признать центральные, шестой и седьмой стихотворные отрывки — речитатив, описывающий «небесных муз собор», и хоровую песнь во славу наук и художеств («Науки смертных просвещают...»), аллюзионную по отношению к знаменитому ломоносовскому «Науки юношей питают...».

8. Муз и их благоденствие защищает Аполлон, сражающий Тифона (речитатив).

9. Что Тифон олицетворяет мировое зло и пороки (властолюбие, зависть, злость, лесть, корыстолюбие и т.д.), становится ясно из следующей за речитативом арии.

10. Хор изгоняет заклятиями силы зла и призывает к борьбе с ним («Сыпьте в злость стрелы...»).

11. Восстановленная гармония побуждает поэта вновь обратиться к Эрате и сопутствующим ей забавам, наядам и фавнам с просьбой открыть праздник и начать пляску (речитатив).

12. В заключение хор сзывает всех на безудержный танец и гремит А.С. Строганову хвалу, переходящую в здравицу:

Радостно, весело в день сей
Вместе сбирайтеся, други!
Бросьте свои недосуги,
Скачите, пляшите смелей:
Бейте в ладоши руками,
Щелкайте громко перстами,
Черны глаза поводите,
Станом вы всем говорите;
Фертиком руки вы в боки,
Делайте легкие скоки;
Чобот о чобот стучите,
С наступью смелой свищите,
Молвьте «спасибо» душою
Мужу тому, что снисходит
Лаской, любовью своею,
Всем нам веселье наводит.
Здравствуй же, муз днесь любитель!
Здравствуй, их всех покровитель! (I, 372—373)

Как видим, ни о каком сюжете, связанном с научением поднимающегося на Олимп юноши, речи в державинском стихотворении нет. Несомненно и то, что сцена борения Аполлона с силами зла имеет важное компо-

зиционное значение для рассматриваемого поэтического текста. Однако было бы неосмотрительно вслед за Г.А. Гуковским (и за некритически повторившим его указание В.А. Западовым) видеть в наименовании противника Солнцебога лишь ошибку державинской памяти, приведшую к забавному курьезу: Тифон был перепутан с Пифоном. Во-первых, противник Зевса, стоглавый гигант, был знаком Державину, называвшему его «Тифеем» [42]. Во-вторых, Тифон уже в античности идентифицировался с Пифоном [43]. В-третьих, несмотря на то что в большинстве изложений мифологии, доступных русскому читателю XVIII столетия, речь идет о сражении Аполлона с Пифоном [44], существовала еще одна, масонская традиция, для которой борение Зевесова сына со стоглавым Тифоном, понимаемым как воплощение мирового зла, имело высшее, символическое значение. Она восходила к эпохе эллинизма, когда греческая мифология активно взаимодействовала с египетской и Тифон стал греческим наименованием

42 Собственный стих «Трепещет и Тифей стоглавый» из «Первой песни Пиндара пифической» (1800) Державин пояснил так: «По баснословию, Тифей — чудовищный исполин со ста змеиными главами, который воевал против богов, а особливо против Юпитера, повергшего его наконец под тяжесть горы Этны, и он-то делает из оной толь ужасные пламенные извержения» (II, 333; III, 680). Хотя Я.К. Грот и утверждал, что Державин перелагал стихи Пиндара с немецкого перевода Фридриха Гедике, в этом можно усомниться, ибо форма «Тифей» («Typhée») явно французского происхождения (думаю, и в этом случае нельзя исключить посредничества кого-либо из близких поэта, предоставившего в его распоряжение подстрочник). Ср.: «Typhos, sonst auch Typhöus, ein ungeheurer Riese mit hundert Drachenköpfen, bekriegte die Götter und besonders den Jupiter, bis dieser endlich den Berg Aetna über ihn warf, dessen Ausbrüche er, auch nach unserm Dichter hier, verursachen sollte» (Pindars pythische Siegshymnen. Mit erklärenden und kritischen Anmerkungen verdeutscht von F. Gedike. Berlin; Leipzig, 1779. S. 8).

43 *Gruppe O.* Griechische Mythologie. München, 1906. Bd. 1. S. 102, 1255 ff.

44 Ср.: «В четвертый день своего рождения убил он Пифона, ужасного змея» (*Чулков М.Д.* Краткий мифологический лексикон. СПб., 1767. С. 10); «Пришед в совершенный возраст, убил змея Пифона» (Храм древности, содержащий в себе египетских, греческих и римских богов имена, родословия, празднества и бывшие при них обряды. Переведен на российский язык. Изд. второе. М., 1784. С. 50, ср. с. 190, 316); «Аполлон, пришедши в возраст, убил Пифона» (*Лантер Ж.* Сокращение стихотворческой истории, или Введение в мифологию по вопросам и ответам расположенное для облегчения юношества в разумении древнего греческого и римского богослужения. Переведено с франц. Иваном Шуваловым. М., 1784. С. 26); «убивает большого змея, называемого Пифон» (*Ленц И.И.* Краткое понятие о мифологии, или О древних богах и баснях. Пер. с нем. Степана Орлова. М., 1788. С. 16); «Аполлон умерщвляет Дракона Пифона. Полезен целому миру. Смерть единого обещает многим жизнь» (*Максимович-Амбодик Н.* Емблемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки переложенные, прежде в Амстердаме, а ныне во граде Св. Петра. СПб., 1788. С. 115); «некогда от Аполлона пораженного змея Пифона» (*Ювенций И.* История о богах и баснословных героях, также о больших и меньших языческих богах. Пер. с лат. П. Нечаева. М., 1789. С. 29) и т. п.

Сета[45]. Отмщение Сету, совершенное Гором за убийство его отца Осириса, описывалось греками как сражение Аполлона с Тифоном. Позднее в кругах вольных каменщиков это борение осмыслялось как акт победы над мировым злом, возвращающим на землю золотой век Астреи. В России этот миф был хорошо известен, в частности, из пользовавшегося широкой популярностью романа Эндрю Рамзея «Новая Киропедия», русский перевод которого был издан в XVIII столетии дважды (в 1765 и 1785 гг.)[46]. В приложении к этому роману, посвященному образовательным путешествиям будущего идеального монарха (в Бактрию, в Египет, в Грецию, на Крит, в Вавилон), находится «Разговор о богословии и баснотворстве древних», компиляция из античных и новых авторов, призванная дать представление о важнейших религиозных верованиях и философских системах древности (воззрения египтян, персов, китайцев, греков, евреев, учения орфиков, гимнософистов, платоников, атомистов и т.п.), сведения о которых искусно вплетены в ткань основного повествования[47]. Именно из этой части хотелось бы привести обширную цитату в подтверждение неслучайности появления Тифона у Державина:

> Все стихотворцы описывают нам златой век, или царство Сатурна, благополучным состоянием, в котором не было ни несчастий, ни злодейств, ни трудов, ни мучений, ни болезней, ни смерти.
>
> Напротив того изображают нам железный век, в котором первом появилось физическое и нравственное зло. Пороки, страдание и всякое зло, исходя из роковой коробки Пандоры, покрывают еще лицо земли.
>
> Они говорят нам о возобновлении златого века, как о таком времени, когда Астрея возвратится на землю, когда правосудие, мир и непорочность будут процветать в прежнем своем блистании и когда все приведено будет в первообразное совершенство.
>
> Одним словом, они во всех случаях воспевают подвиги сына Юпитерова, оставляющего небесное жилище и обитающего между людьми. Они

45 Ср. также идентификацию Гора с Аполлоном в масонской рукописи «Разные замечания покойного Шварца» (РНБ, ОСРК, Q.III.112. Л. 14: «Горус или Аполон»).

46 Шотландец Эндрю Майкл Рамзей (1686—1743) принадлежит к числу наиболее примечательных личностей XVIII столетия. Участник войн за Испанское наследство, он в 1710 г. покинул английские войска, находившиеся на территории Фландрии, и отправился в Камбре, чтобы познакомиться с Франсуа Фенелоном. Радушно принятый опальным писателем, Рамзей оставался в Камбре до смерти Фенелона в 1715 г., унаследовал его архив и стал его первым биографом. Подобно Фенелону, воспитателю наследника французского престола, Рамзею была позднее уготована сходная роль в отношении принца Карла Эдуарда Стюарта, сына изгнанного шотландского короля Якова III (толчок к возникновению «Новой Киропедии», несомненно, дали «Похождения Телемака»). Видная фигура европейского масонства, Рамзей неоднократно осуждался за введение в него высших степеней и за насаждение духа рыцарства среди вольных каменщиков (см. об этом: *Финдель И.Г.* История франк-масонства от возникновения его до настоящего времени. СПб., 1872. Т. 1. С. 183—185; *Schiffmann G.A.* Andreas Michael Ramsay. Eine Studie zur Geschichte der Freimaurerei. Leipzig, 1878. S. 52—78).

47 В заключение «Разговора», боясь, по-видимому, обвинений в сочувствии изложенному, Рамзей дистанцируется от учений древности и нарочито утверждает свою приверженность христианству.

придают ему разные имена по разным его действам. Иногда он Аполлон, бьющийся с Тифоном и Титанами; иногда Геркулес, истребляющий чудовища и великанов и очищающий землю от свирепостей и пороков; а в другое время он Меркурий, или посланник Юпитера, летающий повсюду для исполнения его воли; иногда же Персей, избавляющий Андромеду, или человеческую натуру, от чудовища, исходящего из безмерной глубины для поглощения ее. Он всегда бывает каким-нибудь сыном Юпитера, дающим бой и одерживающим победы [48].

Данный пассаж важен еще в том отношении, что он дает возможность связать стихотворение «Любителю художеств» с ключевым для историософии русских масонов мифом о «золотом веке» Астреи: поэт рисует безмятежное состояние муз («золотой век»), нарушенное вторжением сил зла (век железный) [49] и восстановленное Аполлоном (возвращенный век Астреи) [50]. Думается, что Державин, обращаясь к А.С. Строганову, принадлежность которого к вольному каменщичеству ни для кого не была секретом [51], ввел для развития нейтральной, в сущности, темы («золотой век искусств и их благоденствие») образ, связанный с масонской историософией, и допустил таким образом в свой текст голос адресата стихотворения. Ухудшившиеся впоследствии отношения между А.С. Строгановым и Г.Р. Державиным привели к тому, что ни в «Записках» поэта (VI, 668), ни в его объяснениях на собственные сочинения [52] не находим сколько-нибудь внятных пояснений анализируемого стихотворения.

Предложенную трактовку, думаю, еще в большей степени подтверждает сцена поражения Тифона Аполлоном в стихотворении Державина «Поход Озирида» (1805; III, 530—573), по неясным причинам проигнорированном Данько. В нем воспевается отъезд императора Александра I в Берлин, состоявшийся 9 сентября 1805 г., целью которого было добиться раз-

48 Новая Киропедия, или Путешествия Кировы с приложенными разговорами о богословии и баснотворстве древних, сочиненные Андреем Рамзеем. Изд. 2-е. М., 1785. Ч. II. С. 214—215. Ср. также С. 234. За указание в свое время на данный пассаж приношу свою искреннюю признательность Е.А. Вильку.

49 Ср. характеристику Тифона у Рамзея: «Тифон не есть ни палящий зной, ни огонь, ни море, но все то, что есть вредительно, непостоянно и нестройно» (Там же. С. 235).

50 Как известно, «век Астреи» — расхожий перифраз для обозначения благоволившего художествам и наукам царствования Екатерины II, ставший клише в русской литературе второй половины XVIII столетия (*Baehr S. L.* The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia. Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture. Stanford, 1991. P. 31, 39—40, 147, 206, 208. Об особенностях трактовки этой темы у Державина см.: *Kotchetkova N.* La thème de «l'âge d'or» dans la poèsie de Derjavine // Derjavine. Un poète russe dans l'Europe des Lumières. Paris, 1994. P. 25—32). Масонские коннотации станут еще более явными, если сравнить «Любителю художеств» с посвященным П.А. Зубову стихотворением «К лире» (1794), где тема «золотого века» изложена нейтрально.

51 См.: *Bakounine T.* Répertoire biographique des francs-maçons russes (XVIIIe et XIXe siècles). Paris, 1967. P. 520—521.

52 Объяснения на сочинения Державина, им самим диктованные родной его племяннице Е.Н. Львовой, в 1809 году. Изданные Ф.П. Львовым в четырех частях. Ч. II. СПб., 1834. С. 113.

решения прохода русских войск через прусские территории. Метрически и семантически стихотворение, по-видимому, также предназначавшееся автором для вокального исполнения, распадается на три части, каждая из которых состоит из двух дактилических восьмистиший (пятый, шестой и седьмой стихи в них двухударны, восьмой четырехударен, остальные — трехударны) и следующих за ними двенадцати двухударных дактилей с перекрестной рифмовкой. В первой части описывается отъезд юного Озирида, идущего «войной в бой на гиену», чтобы насадить в мире «златые дни». Вторая целиком посвящена Солнцебогу, сражающему чудовище:

Или то Фив лучезарный,
Милый бог света идет?
Стрел за спиной быстропарный
Тул он гремящий несет:
Двурожец в руках,
Огнь быстрый в очах,
Гнев на челе;
Ищет Тифона он страшного в мгле.

Видит и вмиг натягает
Вервью калену стрелу;
Вержет и рог содрогает,
Воет струна — и во мглу
Луч улетает,
Свищет, сверкает,
С треском разит
Грудь острием, сталь чешуйна звенит.

Кровь по хрупчату
Вьется песку;
Злобу зубату,
Адску тоску
Льет князь тмы зевом,
Крылья и хвост
Бьет, — и пыль с ревом
Когтьми дерет;
Яд потаенно
Блещет, шипит.
Фив зрит презренно;
Луч лишь гремит. (III, 571—572)

В третьей части выясняется все же, что речь идет о «златокудром царе», подобном Фебу[53], чье рождение в свое время воспел поэт и который «днесь ставит шатры».

Как засвидетельствовал сам Державин в объяснениях на это стихотворение, «Озирид» был для него египетским Аполлоном (в действительности, как уже указывалось выше, этому богу соответствовал Гор)[54]: «Ози-

53 Фебу уподоблял Державин императора Александра неоднократно — см.: «Пришествие Феба» (1797; II, 59—63), «Явление Аполлона и Дафны на Невском берегу» (1801; II, 379—381) и пр.

54 Пример еще более произвольного сопряжения и трактовки мифологических сюжетов обнаруживает Державин в стихотворении «На выступление корпуса гвардии в поход» (1807):

рид, царь египетский, или солнце, в котором почитали бога света. Он победил многие царства не войной, но утехами, вознес собою муз и всякие веселости, чем пленившися, дикие народы отдавались ему в подданство» (III, 696–697). О Тифоне поэт здесь же заметил кратко: «змей, убитый Аполлоном» (III, 697)[55], однако из вышеприведенной цитаты ясно, что, в согласии с масонскими представлениями, это аллегория «князя тмы».

В данной статье не представляется возможным останавливаться подробно на столь важной теме, как «Державин и масоны». Укажу лишь на то, что поэт, с одной стороны, всегда подчеркивал свое неучастие в ложах, с другой стороны, среди его свойственников и знакомых было немало масонов, несомненно знакомивших его со своими воззрениями[56]. В кругах вольных каменщиков также пристально присматривались к поэту; так, Н.Н. Трубецкой в письме А.А. Ржевскому от 10 сент. 1783 г. считал его «готовым быть в ордене»[57].

Негативное отношение к масонству и желание от него отмежеваться, по-видимому, усилилось у поэта с течением времени и в особенности после известных гонений 1792 г. (то есть через год после написания «Любителю художеств»); во всяком случае, расправе с Новиковым и охлаждению к нему Павла I поэт дал оценку с позиций общегосударственной пользы:

> В то время господствовала секта, мартинистов, или мистиков. Люди, к ней принадлежавшие, уверили и себя, и других, что могли беседовать с духами. Многие из них, вооружась непонятными книгами, объясняющими и показывающими будто бы чудеса, верою покровенные, ходили

Так Петр трон русский взнес
И царств в чреду поставил;
Знак перстом дал с небес,
Праправнук, что избавил
От жрущего его дракона,
Открыл в нем образ Лаокона,
Но спасшегось стрелами Феба,
О Росс! Будь гром, падущий с неба! (II, 627)

Ср. в «Объяснениях»: «Под Лаокооном здесь разумеется Берлин, под Фебом — Александр I» (II, 627; III, 702).

55 Это пояснение Державина приводит к выводу о том, что сражение Аполлона с Тифоном — один из частных случаев змееборческого сюжета, важность которого для понимания творчества поэта была впервые отмечена в диссертации А.О. Демина «Драматические сочинения Г.Р. Державина (Вопросы текстологии. Литературные источники)». СПб., 2000. С. 88–95 (на правах рукописи).

56 Ср., например, сочувственное упоминание Сведенборга, популярного в кругах русских масонов, в стихотворении на балет «Зефир и Флора» (1808): «Прав ты, прав ты, Шведенбург!» (II, 681–682), так прокомментированное поэтом: «Шведенборг в своих сочинениях описывает иерархии небесных добрых духов подобно городам, где есть и домы, и сады и где духи живут и, как водится, веселятся» (Объяснения на сочинения Державина... Ч. III. С. 39). Ср. об этом: *Čiževskij D.* Aus zwei Welten. Beiträge zur Geschichte der slavisch-westlichen literarischen Beziehungen. S'-Gravenhage, 1956. C. 272 (Статья «Svedenborg bei den Slaven»).

57 «Державин поехал в П[етербург]; он, мне кажется, готов быть в ордене. Испытай его, а ежели он таков, то бы я тебе советовал дать ему четыре степени рука на руку, а потом принять в теоретическую степень...» (*Барсков Я.Л.* Переписка русских масонов XVIII века. Пгр., 1915. С. 261).

из дома в дом, из рук в руки, и по наклонности человеческого ума ко всему чудесному обращали на себя любопытное внимание людей, жаждущих чрезъестественных качеств и способностей. Один из них, которого императрица Екатерина удалила в ссылку за открытые его вредные для государства сношения с иностранными мартинистами и масонскими ложами, будучи возвращен, неприметно вкрался в некоторое у двора уважение с некоторыми из своей собратии; но скоро однако ж уничтожили хитрости новых проповедников и их удалили[58].

Нельзя, наконец, обойти вниманием и тот факт, что образ Тифона в его масонской огласовке оказался востребован и другими русскими писателями XVIII столетия, связанными в той или иной степени с кругами вольных каменщиков. Так, Е.А. Вильк вполне, на мой взгляд, убедительно показал, что наименование крепостного права «стоглавым злом» в «Путешествии из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева и эпиграф (измененный стих из «Телемахиды» В.К. Тредьяковского: «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй»; в оригинале: «Чудище обло, озорно, огромно, с тризевной и лаей», том II, кн. XVIII, стих 514) отсылали к мифологеме Тифона, понимаемой как воплощение мирового зла[59]. Характерно и то, что Карамзин в «Оде к милости» (май 1792), призывая Екатерину смягчить участь Н.И. Новикова и уподобиться Астрее, также упоминает Тифона:

Доколе злоба, дщерь Тифона,
Пребудет в мрак удалена
От светло-золотого трона,
Доколе правда не страшна
И чистый в сердце не боится
В своих желаниях открыться
Тебе, владычица души;

...Дотоле будешь свято чтима,
От подданных боготворима
И славима из рода в род[60].

Мнение Батюшкова, связавшего державинское описание Аполлона со знаменитым отрывком Винкельмана и заменившего в цитате Тифона на Пифона, показательно в том отношении, что в начале XIX столетия труды немецкого историка искусств определили в России восприятие знаменитой статуи и самого образа Аполлона, связь же державинского отрывка с иным комплексом идей (в данном случае с масонской историософией) в кругах почитателей античного искусства уже не ощущалась. С другой стороны, экспрессивное державинское описание, обращенное к известному собирательством А.С. Строганову, как бы предполагало связь с неким описываемым объектом, что не могло не провоцировать ассоциации со знаменитым пластическим шедевром.

Нельзя исключить и то, что определенное сходство описаний Аполлона у Винкельмана и у Державина может быть вызвано тем, что оба они в конечном счете восходят к одному и тому же гомеровскому гимну, обращен-

58 Объяснения на сочинения Державина... Ч. II. С. 52.

59 См.: *Вильк Е.А.* «Стоглавое зло» (Эпиграф «Путешествия» Радищева и мистическая литература XVIII в.) // Радищев: Исследования и комментарии. Тверь, 2001.

60 Московский журнал. Ч. VI. 1792. Май. С. 118–119.

ному к Аполлону (его первая часть признана наиболее древней и может быть отнесена к VIII в. до н.э.). Следует отметить и то, что в античном тексте речь идет о поражении Солнцебогом некоего дракона (точнее, драконицы; в тексте употреблено слово «δράκαινα»), которому на воспитание был отдан Тифон, рожденный Герой; Тифон затем обратился в гниль, чем этимологически объясняется его дальнейшее переименование в Пифона (стихи 194—195)[61]. Сцена его гибели в обоих стихотворениях Державина заставляет вспомнить соответствующее место в гомеровском гимне:

В многомолитвенных храмах священных своих пребывая,
Тешилась жертвами, ей приносимыми, Гера-царица.
После ж того, как и дней и ночей завершилось теченье,
Год свой закончил положенный круг и пора наступила,
Сын у нее родился — ни богам не подобный, ни смертным,
Страшный, свирепый Тифаон, для смертных погибель и ужас.
Тотчас дракону его отдала волоокая Гера,
Зло приложивши ко злу. И дракон принесенного принял.
Славным людским племенам причинил он несчастий немало.
День роковой наступал для того, кто с драконом встречался.
Но поразил наконец-то стрелою его многомощной
Царь Аполлон-дальновержец. Терзаемый болью жестокой,
Тяжко хрипя и вздыхая, по черной земле он катался.
Шум поднялся несказанный, безмерный. А он, извиваясь,
По лесу ползал туда и сюда. Наконец кровожадный
Дух испустил он[62].

(*Перевод В.В. Вересаева*)

Вопрос о знакомстве Державина с идеями Винкельмана (учитывая горячее увлечение ими по крайней мере двух из его ближайших друзей — Н.А. Львова и А.Н. Оленина) должен, на мой взгляд, решаться в иной плоскости: оно вряд ли было непосредственным и коснулось скорее общих установок творчества поэта. Как известно, труды немецкого историка искусств дали новый толчок европейскому филэллинизму, культу античной пластики и Рафаэля[63], они пропагандировали определенные представления о прекрасном как в искусстве, так и в жизни, что привело к канонизации творчества определенных художников XVIII столетия (Рафаэль Менгс, Ангелика Кауфман и др.). Думаю, к этим сторонам учения Винкельмана Державин оказался наиболее восприимчив, реципиировав их в самой общей форме.

В заключение хотелось бы привести комментарий Державина к его собственному стихотворению «К Анжелике Кауфман» (1794); в нем с исключительной четкостью выражена зависимость эстетического идеала поэта от канона Винкельмана и его последователей, а грекофильство проецируется на столь интимную сферу, как восприятие внешности собственной жены:

61 По сходству имени «Πύθων» с глаголом «πύθω» (сгнаивать).

62 Элинские поэты VIII—III вв. до н.э. Эпос, элегия, ямбы, мелика / Издание подготовили М.Л. Гаспаров, О.П. Цыбенко, В.Н. Ярхо. М., 1999. С. 133.

63 *Ebhardt M.* Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik. Göttingen, 1969. S. 14—17. О влиянии на Державина именно этого аспекта ср. указание Л. Удольфа (*Udolph L.* S. P. Ševyrev, 1820—1836. Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Rußland. Köln, Wien, 1986. S. 244).

Сочинено в Петербурге на брак автора 1794 года генваря 30 дня, и изображает портрет второй жены автора, который потому обращается к известной в живописном мастерстве Анжелике Кауфман, что она писала обыкновенно фигуры стройные, высокие, с греческими лицами. Такова была и жена автора[64].

Державину и Винкельману была уготована еще одна встреча, упоминание о которой, на мой взгляд, заслуживает внимания. Как известно, в кабинете поэта на протяжении многих лет висела карта «Река времен», вдохновившая его на создание последнего шедевра, акростиха «Река времен в своем стремленье...»[65]. Ее полное название гласит: «Река времен, или Эмблематическое изображение Всемирной истории от древнейших времен по конец осьмого надесять столетия. Сочинено Фредериком Страссом[66]. Ее русский вариант был опубликован в Петербурге в 1805 г.[67]

По правому и левому краям карты, сверху вниз, расположены шкалы, на которых отмечены равные отрезки, означающие столетия. Из облака вверху изливаются множащиеся, а порой и внезапно пресекающиеся струи, символизирующие историю отдельных народов (внутри каждой из них отдельная хронология царств и важнейших событий); они соединены между собой рукавами — так, истоки россиян связывает со скандинавами струя варягов. Справа по краю еще одна, общечеловеческая вертикаль — «Изобретения, открытия, успехи просвещения. Славные мужи», — где с указанием дат перечислены выдающиеся достижения и открытия; поименованы ученые и писатели. В отрезке, посвященном XVIII столетию, находим следующие имена: Ньютон, Лейбниц, Аддисон, Кантемир, Ф. Прокопович, Татищев, Поуп, Бодмер, Гагедорн, Галлер, Вольтер, Руссо, Вольф, Монтескьё, Броун, Геллерт, Ломоносов, Сумароков, Клопшток, Винкельман, Геснер, Эйлер, Базедов, Кант, Бюффон, Линней, Бюшинг, Гаттерер, Боннет, Паллас, Шлецер, Платон [видимо, Левшин. — *К. Л.-Д.*], Херасков, Державин, Кампе, Лавуазье.

Как видим, и русскому поэту, и его старшему современнику-немцу была уготована завидная честь олицетворять для российского юношества ушедшее XVIII столетие.

64 Объяснения на сочинения Державина... Ч. III. С. 8.

65 *Лаппо-Данилевский К.Ю.* Последнее стихотворение Г.Р. Державина // Русская литература. 2000. № 2. С. 146—158. В настоящий момент журналом «Русская литература» готовится к публикации статья Н.П. Морозовой, также посвященная акростиху Державина и рассматривающая ранее не учитывавшиеся материалы.

66 О Фридрихе Штрассе (Friedrich Strass; 1766—1845) и его исторической карте «Река времен», пользовавшейся успехом во всей Европе, см.: Allgemeine Deutsche Biographie. Leipzig, 1893. Bd. 36. S. 498—501.

67 Здесь и далее использовался экземпляр, хранящийся в Отделе эстампов РНБ (шифр: Эгр 11058, размер 150 на 71,5 см).