

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.¹ 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.² 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, поддержавших 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».³

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

¹ 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.

² 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.

³ 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 искусств: «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».⁴

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 исполнскому духу художника и дали печать высокого стиля⁵ 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».⁶

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, фламонец, 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».⁷

Анализ суждений о зодчестве и о поэзии, высказанных далее Шевыревым, отвлек 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»,⁸ 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

⁴ Там же. С. 109.

⁵ 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.).

⁶ Шевырев С. П. Изыщные искусства в XVI веке. С. 109—110.

⁷ Там же. С. 111.

⁸ 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.⁹ Такие обычно начинают с подражания литературам иноземным, и именно критика должна вывести их на верный путь:¹⁰ «Образованная национальная словесность в Германии, словесность, восшедшая на степень 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».¹¹

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 понятые 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».¹²

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

⁹ 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 достоинства.

¹⁰ 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 пиитики. Литературы новейших народов, напротив, имеют искусственное развитие: надобны Винкельманы, Гердеры и Лессинги, чтобы очищать 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. 850. Ед. хр. 14. Л. 97, об.).

¹¹ Московский наблюдатель, журнал энциклопедический. 1835. Ч. I. С. 495—496.

¹² 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...»¹³

По мнению поэта, ситуация в России 1830-х годов противоположна: «...фантазия творческая объявляет совершенное уничтожение всех законов прекрасного, всех правил — и общих, и частных, всех условий, и вечных, и временных, умерщвляет науку, презирает ее указаниями и хочет водворить совершенное безначалие».¹⁴ 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.¹⁵

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.¹⁶ Благожелательно отнеслись к нему Пушкин¹⁷ и Гоголь,¹⁸ резкой критике подверг Надеждин.¹⁹ 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

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 506.

¹⁵ Стоит, думаю, отметить, что еще в 1827 году М. П. Погодин в рецензии на «Речь в память историографа 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).

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

¹⁷ 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).

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

¹⁹ 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»)²⁰ 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 материю 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».²¹

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».²²

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».²³

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, проистекает в поэзии греческой самое ес-

²⁰ Шевырев С. П. История поэзии. Т. 2. С. 2.

²¹ 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.

²² Там же.

²³ Там же. С. 22.

тественное развитие всех родов поэзии в типах, представляющих образцы совершенно идеальные».²⁴

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»²⁵ 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»),²⁶ 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 n'äher, da wir wissen, daß sowohl Aeschylus als Sophokles eine Niobe, der letzte auch einen Laokoon gedichtet»)²⁷ 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»)²⁸ 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

²⁴ Там же.

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

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

²⁷ Schlegel A. W. von. Ueber dramatische Kunst und Literatur. Th. I. S. 129.

²⁸ 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».²⁹

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».³⁰

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».³¹ 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 «беспрерывным рядом сменяющихся изящных групп, из которых каждая достойна бы была искусного резца ваятеля»;³² об идеальности «наружного исполнения греческой драмы» и «внутреннего ее содержания»,³³ 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».³⁴ 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».³⁵

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

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

³⁰ Там же. С. 93.

³¹ Там же.

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

³³ Шевырев С. П. История поэзии. Т. 2. С. 98; ср.: Schlegel A. W. von. Ueber dramatische Kunst und Literatur. Th. I. S. 115.

³⁴ Шевырев С. П. История поэзии. Т. 2. С. 105.

³⁵ 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 Эсхила 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...»³⁶ Обращаясь к своим слушателям, Шевырев призывал их взглянуть на иллюстрации английского художника Джона Флаксмана к трагедиям Эсхила, еще раз подчеркивая родственность античной драмы ваянию: «Из этого вы несколько постигнете пластическую, стройную величавость этих трагических групп так, как они представлялись воображению Эсхилу, отгаданному художником».³⁷

Софокл, по мнению Шевырева, отходит от крайней простоты Эсхила 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 Эсхил есть титан-исполн 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».³⁸ 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».³⁹ 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».⁴⁰ 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.⁴¹ Первая ему, вне сомнения, более симпатична, и потому, признавая, что Платон нигде не изложил своих воззрений систематически, русский поэт берется за сведение воедино разрозненных суждений из его сочинений. В Аристотеле он видит

³⁶ Там же. С. 113.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же. С. 122.

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

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

⁴¹ «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 краткому 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,⁴² 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 упомянуть 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 поэзиею, более, нежели кто-нибудь, способствовал к определению пластического характера сей последней».⁴³

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

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

⁴² 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).

⁴³ Там же. С. 245—246.

⁴⁴ «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).

⁴⁵ «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.

⁴⁶ «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;⁴⁷ 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».⁴⁸

Существенно упоминание «Елены», т. е. «междудействия» из второй части «Фауста», отрывок из которого Шевырев перевел в свое время для «Московского вестника»⁴⁹ и которому посвятил один из своих критических разборов,⁵⁰ удостоенный благожелательного отзыва автора. Если в статье 1827 года не было прямо указано на источник вдохновения Гете при написании первой части «Елены»,⁵¹ 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.⁵² 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 некоей идее прекрасного, возникающей в уме (именно это высказывание приводит Винкельман в «Мыслях о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» как одну из исходных посылок).⁵³ Далее русский *poeta 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 прекрасного, 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».⁵⁴

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

⁴⁷ 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).

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

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

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

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

⁵² 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).

⁵³ Там же. С. 12.

⁵⁴ 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.

⁵⁵ 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. Диллона, Дж. Россини и др.

прежде противопоставляемого им Микеланджело. В картинах второго из художников русский поэт видит «торжество драматического стиля живописи». Мятенность, 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 развившего 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». ⁵⁶

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 выразалось кистью, он перевел его на свой язык. Древний резец и новая кисть в его гении поняли друг друга». ⁵⁷

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. ⁵⁸ 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. ⁵⁹ Вряд ли можно согласиться со всеми упреками, сделанными Шевыреву в этой рецензии, ибо критик желал неких «открытий» и требовал

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

⁵⁷ Там же. С. 113—114.

⁵⁸ Москвитянин. 1852. Том III. № 9. Май. Отд. V. С. 1—5.

⁵⁹ 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.⁶⁰

* * *

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, беседуя, деля трапезы и прогулки. Три очерка ее путевых впечатлений появились в русской периодике в 1829—1830 годах.⁶¹ 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,⁶² дом Петрарки в Аркуа, Падуя, галерея Уффици во Флоренции, однако «Северная Коринна» описывает их крайне субъективно.⁶³ Так, претекст странного 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 мстью (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

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

⁶¹ 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.

⁶² Волконская вводит в его описание мотив, понятный лишь тем, кто знал подробности ее встречи с Гете 12 мая 1829 года: «Одна вечно молодая природа нежной рукой своей неразлучно обнимает изящные линии и над рассекшимися карнизамися 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).

⁶³ 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 Лаокоона! Он погибает, но вместе с детьми; он страждет 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». ⁶⁴

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»), ⁶⁵ 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. ⁶⁶ 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!» ⁶⁷

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.

⁶⁴ Там же. С. 146—147.

⁶⁵ Винкельман И. И. История искусства древности. С. 128.

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

⁶⁷ 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).⁶⁸ После совместного посещения Гете 12 мая 1829 года пути друзей разошлись на несколько лет. Рожалин более года провел гувернером в семье генерала П. С. Кайсарова в Дрездене и затем в Мюнхене, а в конце июня 1832 года принял от Шевырева гувернерскую эстафету на вилле З. А. Волконской в Риме.⁶⁹ В течение всех этих лет друзья вели оживленную переписку, обменивались мыслями, поддерживали друг друга.⁷⁰

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 заум да купил его! — Все это тебе на ухо».⁷¹

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,⁷² 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».⁷³

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

⁶⁹ 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.).

⁷⁰ 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 скоростной смерти.

⁷¹ 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.

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

⁷³ 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 осмотрел 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 достаёт времени. Мюнхен познакомил меня счастливо с древнейшими эпохами греческой скульптуры, здесь предо мною богатый кладёз 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“».⁷⁴

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

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,⁷⁶ 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».⁷⁷

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, чухотка 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».⁷⁸ Это чтение трудов Винкельмана в Риме (скорее всего, повторное) было, на мой взгляд, завещано Рожалину проделавшим то же

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

⁷⁵ ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 162.

⁷⁶ 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.

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

⁷⁸ 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.⁷⁹ 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,⁸⁰ откуда пароходом они вновь отправились в Геную.⁸¹

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».⁸²

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 смотреть 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“».⁸³

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 студии Торвальдсена и видели там много статуй и моделей, сделанных отчасти им самим, отчасти его учениками. В зале, содержащей произведения самого Торвальдсена, показали нам модель Христа, появляющегося апостолам; оригинал находится в соборной церкви в Копенгагене. Все хвалят эту статую и говорят, что она лучшая, которую сделал Торвальдсено (sic! — К. Л.-Д.). Мне кажется, однако, что в лице Христа

⁷⁹ 20 февраля (4 марта) 1874 года Толстой писал А. Губернату: «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).

⁸⁰ Окрестности Рима и Неаполя были подробнейшим образом осмотрены ими.

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

⁸² Толстой А. К. Собр. соч. Т. 4. С. 271.

⁸³ Там же. С. 277.

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

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»: «Тринадцать 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 собственное мне чувство пластической красоты».⁸⁵ (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,⁸⁶ Венецию,

⁸⁴ Там же. С. 278.

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

⁸⁶ 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).

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

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.⁸⁸ 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...»⁸⁹

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, истинною, как на лице несчастного отца! Но, повторяю, не достанет сил на описание. Молчать и наслаж-

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

⁸⁸ 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).

⁸⁹ Погодин М. П. Год в чужих краях. Ч. 2. С. 67—68.

даться. Да — изящное производит гармонию в душе. Потом опять к Аполлону».⁹⁰

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».⁹¹

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,⁹² в котором новейшие ученые дополнили и исправили Винкельманов текст...»;⁹³ «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...»;⁹⁴ «Мне было отрадно 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»;⁹⁵ «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».⁹⁶

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

⁹⁰ Там же. С. 71.

⁹¹ Буслаев Ф. И. Мои воспоминания. М., 1897. С. 178.

⁹² По всей видимости, речь идет об уже упоминавшемся выше собрании сочинений Винкельмана в одиннадцати томах (Dresden, 1808—1825) или же о двенадцатитомном издании, осуществленном Иосифом Эйзелейном (Donaueschingen, 1825—1829).

⁹³ Там же. С. 162.

⁹⁴ Там же. С. 264.

⁹⁵ Там же. С. 266.

⁹⁶ 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,⁹⁷ о совместной встрече нового 1834 года и отплясывании кадрили,⁹⁸ о слушании молодым человеком шевыревских лекций по истории поэзии.⁹⁹

Сначала Станкевич подпадает под интеллектуальное обаяние поэта-профессора, который настоятельно рекомендует ему заняться историей живописи и совершить заграничное путешествие.¹⁰⁰ 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!»¹⁰¹

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».¹⁰²

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, лениясь самостоятельно перерывать 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».¹⁰³

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

⁹⁸ Там же. С. 275.

⁹⁹ Там же. С. 276.

¹⁰⁰ Там же. С. 267.

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

¹⁰² Письмо от 21 сентября 1836 года (Там же. С. 363).

¹⁰³ Там же. С. 696. Ср. также в письме родителей: «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 слугитель 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».¹⁰⁴

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 свяitosti, все-таки вырывают душу из земного и переносят ее в мир поэзии».¹⁰⁵

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 Рунд¹⁰⁶ 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».¹⁰⁷

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-

¹⁰⁴ Там же. С. 704—705.

¹⁰⁵ Там же. С. 703.

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

¹⁰⁷ 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.¹⁰⁸ Столь же восторженным было его отношение к античности: уваровское грекофильство было выражено еще в проекте создания ориенталистской академии в России (1810);¹⁰⁹ 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);¹¹⁰ 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.¹¹¹

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 искусства древности» во французском переводе 1784 года,¹¹² а также сочинений Менгса и Лессинга.¹¹³ Станным 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*),¹¹⁴ 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.¹¹⁵

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

¹⁰⁸ 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).

¹⁰⁹ *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).

¹¹⁰ *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.

¹¹¹ *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.

¹¹² ОПИ ГИМ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 133. Л. 19.

¹¹³ Там же. Л. 26, 35, об.

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

¹¹⁵ 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».¹¹⁶

Об итальянских впечатлениях 1843 года Уваров поведал в небольшом очерке, написанном по-французски¹¹⁷ и вскоре переведенном на русский язык М. П. Розбергом.¹¹⁸ На титульном листе находим почти предсказуемый эпиграф из Гете («*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn...*»), в высшей степени почитавшегося российским министром.¹¹⁹ 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 Мадерны¹²⁰ и Бернини, о недостатке связи и проч., и проч.; подобные разборы отзываются ребячеством».¹²¹

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»)¹²² 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,

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

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

¹¹⁸ 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.: Профилен. Сборник статей по классической древности, издаваемый П. Леонтьевым. М., 1851. Кн. I. С. 194—208).

¹¹⁹ 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.: Дурылин С. Н. Русские писатели у Гете в Веймаре // Лит. наследство. 1932. Т. 4—6. С. 186—221 (глава «Друг Гете»).

¹²⁰ Подразумевается Карло Мадерна (1556—1629), итальянский архитектор.

¹²¹ Уваров С. С. Рим и Венеция в 1843-м году. С. 7.

¹²² 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!»¹²³

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, антиквариеров и художников, опирающегося запросто на руку своего друга Винкельмана и увлеченного оживленными беседами, которые теперь почитались бы назидательными, исполненными сведений, 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 достоинство привычных посетителей виллы Альбани, любовь, доведенная знаменитым помощником до восторга самого своеобразного».¹²⁴

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 Геркулеса¹²⁵ саркофаге, который был куплен им во Флоренции в 1843 году и затем выставлен в Порече, имении графа под Можайском¹²⁶ (с 1925 года находится в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве):¹²⁷ «Я пишу сии строки перед

¹²³ Там же. С. 12—13.

¹²⁴ Там же. С. 19.

¹²⁵ *Winckelmann G. Monumenti antichi inediti. Roma, 1767. Vol. II. P. 89.*

¹²⁶ 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.

¹²⁷ 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., Bruckmann I. Die Denkmäler der griechischen und römischen Skulptur. München, 1888. Taf. 490; Matz F. Die dionisischen Sarkophage. Berlin, 1968. T. 1. № 47. S. 15; Акимов 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 пребудут 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». ¹²⁸

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»; ¹²⁹ в 1846 году семь страниц в статье И. И. Давыдова «Думы и впечатления»; ¹³⁰ в 1849 году была опубликована статья Шевырева «Горельефы Альтемпской урны»; ¹³¹ в 1850-м анонимная заметка «О порецком памятнике». ¹³²

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

¹²⁸ Уваров С. С. Рим и Венеция в 1843-м году. С. 20.

¹²⁹ Москвитянин. 1844. № 10. С. 326—327.

¹³⁰ Там же. 1846. № 9/10. С. 69—76.

¹³¹ Там же. 1849. № 1. С. 1—12.

¹³² 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 вmale о том, что там действует на вас всюю силою величия и неистощимого богатства художественного. Всякий раз, когда входите сюда, вас обнимает то чувство успокоения, но не мертвого, а живого, успокоения, которое 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».¹³³

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 женственною природою самого бога и в чертах лица блаженное упоение слилось с неясным, неопределенным желанием».¹³⁴

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).¹³⁵ 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 думой».¹³⁶

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-

¹³³ Там же. 1849. № 1. С. 2.

¹³⁴ Там же. С. 3—4.

¹³⁵ 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).

¹³⁶ Там же. С. 5.

силь 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 высокой грусти и важности».¹³⁷

Столь же малоубедительным нужно признать завершающий вывод Шевырева о том, что греки глубокомысленно, а «не поверхностно и шутливо», 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 бессменное 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 шутливо 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 стоннов умиравшей Греции».¹³⁸

«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».¹³⁹ В 1851 году вышла в свет французская брошюра счастливого обладателя саркофага,¹⁴⁰ вскоре переведенная на русский язык и опубликованная дважды.¹⁴¹ 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 култов древнего мира, Уваров связывал саркофаг с Элевзинскими мистериями, которым он посвятил специальное исследование.¹⁴² В анонимном «Указателе Порецкого музеума для посетителей»

¹³⁷ Там же. С. 11.

¹³⁸ Там же. С. 12.

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

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

¹⁴¹ *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. 1. Вып. 1. С. 51—57.*

¹⁴² *Ouvaroff S. S. 1) Études de philologie et de critique. St.-Petersbourg, 1843. P. 67—162; 2) Études de philologie et de critique. 2-e 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 монотеистическим 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».¹⁴³

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 сохраняют 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.

¹⁴³ Указатель Порецкого музеума для посетителей. М., 1853. С. 14—15.