

## Истоки и смысл термина «пристойность» в сочинениях князя Д. А. Голицына об изобразительных искусствах\*

А. Г. Сечин

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,  
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48

**Для цитирования:** Сечин, Александр. «Истоки и смысл термина ‘пристойность’ в сочинениях князя Д. А. Голицына об изобразительных искусствах». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 12, no. 4 (2022): 682–707. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.407>

Рассматривается один из наиболее важных терминов нормативной эстетики и искусства — «пристойность», который занимает видное место в сочинениях князя Дмитрия Алексеевича Голицына (1734–1803), посвященных вопросам архитектуры и изобразительных искусств. Детальное исследование истоков «пристойности» и смысла этого понятия приводит к выделению трех этапов в его развитии, последовательно рассмотренных с привлечением как текстов источников, так и трудов современных ученых. Первым этапом явился расцвет классического древнегреческого искусства, которому соответствует концепт τὸ πρέπον, сформировавшийся в сознании и риторической культуре Афин. В отношении изобразительных искусств его значение трудно переоценить, так как «пристойность» не мыслилась без адекватного и бросающегося в глаза внешнего выражения типических образов, включая их социальное положение и этическое содержание. Под ее влиянием в Древней Греции рождается система канонов европейского искусства. Второй этап связан с эпохой Ренессанса, когда возникает идея *convenevolezza*. Она была ориентирована на Античность и соответствующую иконографическую традицию и поэтому имела явно выраженный ретроспективный характер. Наконец, классицизм эпохи Просвещения, или неоклассицизм, время жизни и деятельности Д. А. Голицына, подхватывает эстафету нормы в искусстве и допущенных самой натурой отклонений от нее. Интерпретация «пристойности» Голицыным в его трактатах и ее верное понимание историками искусства важны, поскольку эти сочинения легли в основу отечественной доктрины нормативного, прежде всего академического, искусства. «Пристойность» в понимании древних греков, итальянцев эпохи Ренессанса и просветителей XVIII в. не растворилась окончательно в произведениях великих и заурядных мастеров тех далеких времен. Она неизменно возрождается, когда заходит речь о визуализации традиций, приличий и различных норм внутри художественной культуры, о служении художника образцу, канону.

**Ключевые слова:** Дмитрий Алексеевич Голицын, пристойность, *convenevolezza*, τὸ πρέπον, визуализация, канон, античное искусство, Ренессанс, неоклассицизм, *Строгий юноша*.

\* Исследование выполнено в рамках гранта Российского научного фонда № 22-28-01007 «Рукописи князя Д. А. Голицына (1734–1803), посвященные вопросам изобразительного искусства. Полная расшифровка, научный комментарий и подготовка к изданию». Автор благодарит сотрудников отдела русской исторической лексикологии и лексикографии Института лингвистических исследований Российской академии наук (ИЛИ РАН) за возможность работать с картотекой «Словаря русского языка XVIII века».

Князь Дмитрий Алексеевич Голицын (1734–1803)<sup>1</sup> — видный государственный деятель Российской империи второй половины XVIII столетия, подвизавшийся прежде всего на ниве дипломатической службы, полномочный представитель Императорского двора в Париже (1763–1767) и Гааге (1769–1783). Его дипломатическая карьера началась в 1760 г. во французской столице с выполнения разнообразных поручений при последовательно исполнявших обязанности российского посланника во Франции князе Д. М. Голицыне и графе П. Г. Чернышёве. Осенью 1763 г. Екатерина II назначила Дмитрия Голицына полномочным министром при Версальском дворе в звании камер-юнкера.

Помимо деятельного участия в разрешении сложных коллизий политического характера, князь охотно и успешно занимался в Париже всевозможными вопросами художественной культуры: разыскивал для императрицы талантливых мастеров кисти и резца, готовых отправиться к ней на службу в далекую Россию<sup>2</sup>, и опекал командированных во Францию пенсионеров Императорской Академии художеств, юношей, от которых Северная Минерва ждала по их возвращении в Петербург прославления своих достойных быть записанными на скрижалях Истории деяний [3, с. 32–3; 4, с. 113, 123; 5, с. 12; 6, с. 77]. Кроме того, Голицын много способствовал приобретению Екатериной как отдельных произведений, так и целых коллекций предметов изящных искусств, благодаря чему Эрмитаж украсился сонмом первоклассных шедевров, многие из которых поныне доставляют ему славу одной из лучших художественных сокровищниц мира [5, с. 11; 7, с. 56–87, 101–2; 8, с. 352–6; 9]. К парижскому периоду жизни относятся интересующие нас более всего сочинения князя, которые трактуют вопросы теории и истории «художеств подражания», как в то время было принято называть изобразительные искусства [10, с. 25].

## I

В середине XX в. усилиями советских искусствоведов Н. Н. Коваленской и А. Л. Кагановича в Ленинграде после длительного забвения были обнаружены рукописи трех трактатов Голицына, содержание которых непосредственно связано с «тремя знатнейшими художествами» — живописью, ваянием и зодчеством: «О пользе, славе и прочем художеств» [I], «Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников и проч.» [II] и «О рисунке» [III]. Изучение этих сочинений, которые теперь хранятся в фонде Российского государственного

---

<sup>1</sup> В 1985 г. в Научно-биографической серии Академии наук СССР вышла книга, посвященная Д. А. Голицыну [1]. Ее автор Г. К. Цверева окончил электротехнический факультет Грузинского политехнического института и большую часть сознательной жизни отдал работе на Бокситогорском алюминиевом заводе, параллельно очень увлеченно занимаясь историей физики, электротехники и электроники [2], поэтому его биографический очерк достаточно подробно рассматривает многогранную деятельность князя в сфере естественных наук, где Голицын особенно интересовала природа электричества и минералов, причем к изучению последних он подходил комплексно. Кроме того, как истинного сына века Просвещения его занимали вопросы экономики, и в книге Цверевы есть соответствующая глава. Автор монографии обошел молчанием вклад Д. А. Голицына в художественную культуру России второй половины XVIII в., видимо не считая себя достаточно компетентным в этой области.

<sup>2</sup> При непосредственном участии Д. А. Голицына был заключен контракт Екатерины II с Э. М. Фальконе о работе над знаменитым ныне Медным всадником — конной статуей Петру I в Санкт-Петербурге [4, с. 113; 5, с. 12].

исторического архива (РГИА) «Академия художеств Министерства императорского двора» (ф. 789), имеет свою историю.

Наталья Коваленская, видимо в 1930-е годы, обнаружила в Ленинградском отделении Центрального архивного управления (ЛОЦАУ) среди документов Академии художеств дело № 1766/25: «Письмо Дм. Голицына в совет И. А. Х. о пользе, славе и прочем художеств». Его фрагменты в 1964 г. были опубликованы в «Памятниках мировой эстетической мысли» [11, с. 765–7]. Сама Коваленская в духе времени и в русле советской культурной политики трактовала эстетические взгляды князя как отражение «передовых реалистических установок» Дени Дидро относительно изящных искусств, с которыми русский аристократ был знаком из уст самого французского просветителя [12, с. 65–6]. Этой точки зрения она придерживалась и в дальнейшем, например в написанной ею главе о русском изобразительном искусстве XVIII в. для «Истории европейского искусствознания» [13, с. 334–5]. Искусствоведы старой школы продолжали рассуждать в том же духе и на рубеже XX–XXI вв.<sup>3</sup>

Две других рукописи князя, «Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников и проч.» и «О рисунке», открыл в середине XX в. в Центральном государственном историческом архиве Ленинграда (ЦГИАЛ) Авраам (Абрам) Каганович. В монографии об Антоне Лосенко в контексте русского искусства середины XVIII в. он выстраивает на подробном анализе рукописей Д. А. Голицына свои теоретические выкладки, уделяя особое внимание «Описанию знаменитых произведениями школ...», которое в жанровом отношении, по его мнению, представляет собой наставление ученикам Академии художеств. Как и у других его советских коллег, мысль автора изоощренно стремится утвердить преимущества реалистического метода, якобы свойственного российской школе, а князь Голицын предстает истинным проводником реализма в своем Отечестве. Большой заслугой ученого является публикация в качестве приложения наиболее оригинального и интересного раздела «Описания...»: «Советы живописцам, что им наблюдать дабы до совершенства дойти», плавно перетекающие в «словарь терминов в русском языке касающихся до художеств» [4, с. 308–16]. Именно Каганович впервые поставил вопрос о существенном влиянии сочинений русского аристократа на последующее развитие российской теоретической мысли об изобразительном искусстве<sup>4</sup>.

Ученица Кагановича Е. Б. Мозговая продолжила активное изучение всех трех рукописей, мечтая об их публикации. В своих выступлениях и статьях она старалась вписать деятельность Д. А. Голицына в сфере художественной культуры и его

<sup>3</sup> См., например, краткие заметки А. Г. Верещагиной о князе как «человеке передовых художественных воззрений»: [14, с. 72, 661, примеч. 14]. Советские исследователи в целом следовали Н. Н. Коваленской, вплоть до цитирования из книги в книгу одного и того же фрагмента трактата о «прекрасном и искривленном дереве» [6, с. 74; 15, с. 107], хотя Н. М. Молева и Э. М. Белютин находят в эстетике Голицына нотки своеобразия, о чем ниже еще будет сказано. Наряду с ними возражает против почти полного отождествления представлений князя об изобразительном искусстве со взглядами Дидро А. Л. Каганович [4, с. 114–6].

<sup>4</sup> В частности, он обратил внимание на многочисленные заимствования из рукописей князя в книге П. П. Чекалевского «Рассуждение о свободных художествах» [4, с. 123–4]. В дальнейшем было бы полезно провести детальное сравнение «Описания...» с текстом Чекалевского, как и с первым каталогом собрания живописи Екатерины II за авторством графа Э. И. Миниха, существенный вклад в который, как удалось доказать С. Я. Карпу, внес князь Голицын, способствовавший приобретению императрицей львиной доли представленных в нем произведений [9].

историко-теоретические сочинения в широкий исторический и географический (европейский) контекст [5; 16], например в связи с идеями И. И. Винкельмана, которые наиболее явно проступают в его кратком, но емком трактате «О рисунке» [17, с. 155–61]. Эту линию плодотворно продолжила в монографии «Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ» московская исследовательница О. С. Евангулова [10]. Из недавних работ следует выделить обширную и насыщенную информацией статью Е. Б. Шарновой [8], в которой автор досконально прослеживает источники самого значительного по объему трактата Голицына «Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников и проч.» и исследует его словарь искусствоведческих терминов в контексте чрезвычайно близкой ему французской культуры и французского языка. Само же сочинение совершенно справедливо «можно считать первой попыткой систематически изложить историю европейского искусства на русском языке» [8, с. 337], о чем ранее говорила и писала Мозговая [5, с. 13; 16, с. 17]. Наконец, только что вышла в свет книга М. А. Пожаровой «Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. Очерки», где интересующим нас документам посвящена отдельная глава «Дидро и другие европейские теоретики в рукописях Дмитрия Алексеевича Голицына» [18, с. 132–47]. Автор, по сути, продолжает начатую Шарновой работу по выявлению многочисленных источников, главным образом французских, которыми пользовался князь, составляя свои труды. Так как предшественница скрупулезно изучила с этой точки зрения «Описание знаменитых произведениями школ...», в центре внимания Пожаровой оказывается трактат «О пользе, славе и прочем художеств», созданный, по ее мнению, под сильным влиянием «Опыта о живописи» Дени Дидро [18, с. 133–43].

История изучения текстов Голицына закономерно подводит нас к злободневным в эпоху Просвещения вопросам художественного образования. Как известно, на одном из четырех порталов круглого центрального двора здания Академии художеств в Петербурге торжественно провозглашено Воспитание<sup>5</sup>, и все три сочинения князя явным образом соответствуют этой важной академической функции. Е. А. Вишленкова, перечисляя издания конца XVIII в., посвященные «художествам подражания», которые вдруг обрушились на российского читателя «шквалом»<sup>6</sup>, справедливо вписывает их, выражаясь современным бюрократическим языком,

<sup>5</sup> На трех других указаны «три знатнейших искусства»: Живопись, Скульптура и Архитектура.

<sup>6</sup> «За десятилетие с середины 1780-х и до середины 1790-х гг. были опубликованы письма немецкого живописца дона Антонио Рафаэла Менгса в переводе Н. И. Ахвердова (1786), оригинальный трактат французского художника И. Виена «Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись» (1789), а также учебники преподавателей Российской академии художеств А. М. Иванова (1789), П. Чекалевского (1792) и И. Ф. Урванова (1793). Последние также не были оригинальными сочинениями, а представляли собой переложения одного или нескольких трактатов западных теоретиков искусства» [19, с. 37].

Е. А. Вишленкова в течение ряда лет разрабатывала тему исторической деконструкции языка искусствоведческого описания произведений русской живописи конца XVIII — первой трети XIX в. [20] и формирования совершенно нового для российской культуры явления — языка искусствознания. Активную фазу этого процесса, растянувшегося на десятилетия, она связывает с деятельностью первых отечественных художественных критиков, особенно В. И. Григоровича, издателя «Журнала изящных искусств» [21]. В контексте своих изысканий Вишленкова опиралась на публикации коллег о трудах Д. А. Голицына, посвященных вопросам изобразительных искусств, специально ими не занимаясь.

в линейку учебной литературы, и в начало этой линейки, по ее мнению, следует поставить труды Д. А. Голицына, так как, «судя по всему, до выхода в свет [в 1789 г.] учебника [Архипа] Иванова [“Понятие о совершенном живописце”] обучение академических воспитанников теории искусств осуществлялось по этим рукописям»<sup>7</sup> [19, с. 37].

Служа образовательным целям, трактаты князя несут на себе печать такого рода словесности: они не открывают новые знания, а закрепляют и систематизируют давно открытые истины, поэтому эклектичны, дидактичны и нормативны. Последнее обстоятельство важно подчеркнуть особо, поскольку нормативность голицынских текстов была, если можно так выразиться, нормативностью в квадрате: в ее основание были положены традиции академического классицизма, восходящие к Высокому Возрождению в лице Рафаэля, а от него — к Античности. Конечно, для современного князю российского читателя, даже тонкого ценителя изящных искусств, почти все, что он находил у Голицына, было внове. Собственно, автору пришлось сочинять не только первую историю искусства на русском языке, но и соответствующий терминологический словарь, который был им включен в «Описание знаменитых произведениями школ...». Как выше уже было сказано, первооткрыватель рукописи в XX в. А. Л. Каганович ввел этот тезаурус в научный оборот еще в 1960-е годы, опубликовав его в приложении к своей монографии об Антоне Лосенко [4, с. 310–6]. Его пристальное изучение, безусловно, важно, так как способно пролить свет не только на истоки вокабуляра отечественного искусствоведения, но и на особенности восприятия изобразительных искусств в России XVIII столетия в смычке с европейской, прежде всего французской, визуальной культурой<sup>8</sup>. Однако не все чрезвычайно важные термины, которыми легко оперировал сам автор, вошли в его словарь, например избегло этой участи тесно связанное с проблемой художественного канона классицизма (и неоклассицизма) понятие «пристойность».

## II

Первыми, кто обратил внимание на исключительное значение «пристойности» в эстетике Д. А. Голицына, были Н. М. Молева и Э. М. Белютин, которые в течение многих лет занимались исследованиями истории художественного образования в России. Они работали над монографией «Педагогическая система Академии художеств XVIII века» в первой половине 1950-х годов, когда из рукописей князя об архитектуре и изящных искусствах советским ученым была известна лишь одна — «О пользе, славе и прочем художеств»<sup>9</sup>, с которой, судя по соответствующей записи

<sup>7</sup> О том, что хранившаяся в библиотеке Императорской Академии художеств рукопись «Описание знаменитых произведениями школ...» была в распоряжении как ее профессоров, так и воспитанников, писал еще А. Л. Каганович. Он предполагал, что «она существовала не в одном списке» [4, с. 123]. И, кстати, в РГИА имеется еще один экземпляр рукописи [IV] — «писарский текст без вставок на французском и латинском языках» [5, с. 18, примеч. 6]. О ее доступности ученикам Академии и «всем желающим» также пишет Е. Б. Шарнова [8, с. 358].

<sup>8</sup> Этому важному вопросу посвятила значительную часть своего обстоятельного исследования «Описания знаменитых произведениями школ...» Е. Б. Шарнова [8, с. 344–50].

<sup>9</sup> Письмо Совету Академии художеств подписано 5 ноября 1766 г., прочитано на его заседании 8 июля 1768 г.

в листе использования документов, лично ознакомились. Именно в этом трактате термин «пристойность» занимает чрезвычайно важное место, так что Молева и Белютин абсолютно справедливо считают это понятие «основным принципом, который выдвигает Голицын в отношении изобразительных искусств», переводя его на современный язык как «принцип целесообразности — “пристойности”, точного соответствия каждого художественного произведения его назначению и вложенной в него идее» [6, с. 73]. Относительно архитектуры, где функциональность играет первостепенную роль в проектировании здания, верное понимание советскими учеными размышлений сочинителя трактата не вызывает сомнений: в самом его авторском названии слово «польза» стоит на первом месте, словно вызывая к известной триаде древнеримского зодчего Витрувия: «польза, прочность, красота». Затем Молева и Белютин распространяют примерно в том же духе значение принципа целесообразности и на изящные искусства, на наш взгляд ошибочно трактуя ход мысли князя: «Принцип целесообразности определяет для Голицына и понятие прекрасного в искусстве, которое трактуется им как характерное, наиболее полно реализующее избранную идею. *В натуре, по его утверждению, существует два вида красоты. Первый, очень редко встречающийся в действительности, состоит в “пристойности пожелания”, что соответствует идеальному представлению о предмете, живом существе или явлении, второй заключается “в пристойности выбору с обстоятельствами”, то есть предполагает именно характерность. Но применительно к искусству образы, заимствуемые из природы, должны рассматриваться только с точки зрения второго вида.* Красота в художественном произведении целиком зависит от соответствия общего его строя и отдельных деталей основному замыслу» (здесь и далее курсив наш. — А. С.) [6, с. 74]. Далее цитируется обширный пассаж «о прекрасном и искривленном дереве», особенно любимый советскими искусствоведами, поскольку, по их мнению, очень ярко и однозначно иллюстрирует приверженность Голицына реализму в искусстве.

Выделенные нами курсивом фразы в последней цитате из монографии Молевой и Белютина являются свободным пересказом тех теоретических рассуждений князя, которые предшествуют его примеру со сравнением двух деревьев с точки зрения художника. Чтобы понять ход его мысли и попытаться найти ее истоки, не отрывая теорию от практики, приведем соответствующий фрагмент трактата по изданию «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли»:

«Непременные предметы их [живописи и камнесечения, т. е. скульптуры] подражания есть, были и всегда будут: дерево, лошадь, человек, змея, женщина, бык. Между сими непременными натурами, из коих в каждой есть красота и безобразность, остается ему только выбрать лутчее, и он конечно первое свойство предпочтет второму, если имеет какое на то вспомогательное правило.

Но в чем состоит красота природы?

На сей вопрос, который столько раз даван, но и по сие время нерешим остается, я отвечаю: что красота природы всегда состоит в выборе пристойных обстоятельств. *Красота натуральная подобна щастию: одно состоит в пристойности выбору с обстоятельствами, пожелание другое в пристойности.* Когда увидишь дерево, кое растет прямым стволом, вознося круглую вершину свою и симметрические ветви под облака, то скажешь прекрасное дерево; и справедливо. Когда увидишь другое сучковатое, искривленное, которого кора шероховата, ветви с рас-

селенными, которое тебе по всему показывает вид старости и постигающей его смерти, то скажешь, что дурное дерево.

Но художник, который за тобою стоит и слушает, воскликнет, что прекрасное дерево, и в том прав будет. Потому что первое из сих деревьев, каких может быть одно или два во всем лесу находится, будет тогда хорошо, когда у места будет поставлено, например, при входе аллеи, которая противу палат выходит, или на середине деревни, на площади, на которой обыватели уволясь от своих работ в праздничные дни для пляски собираются. В сем месте оное дерево служит декорациею. Но у ворот их хижин надобно быть дереву прискорбному. Тут уже старое и похилое дерево будет кстати, по сходству их бедности с бедностью их хижин, и бедствием живущим в оном» [11, с. 766–7].

В загадочной фразе, выделенной здесь курсивом, *эстетический* аспект природы сопряжен посредством «пристойности» с *этическим*<sup>10</sup>. Чтобы понять смысл уподобления «красоты натуральной» «щастию», следует поискать истоки сравнения у кого-либо из предшественников князя, авторов, чьим наследием он, не просто заурядный компилятор, но достойный представитель «культуры готового слова», иными словами, риторической культуры, активно и вполне правомочно пользовался. И здесь может быть чрезвычайно полезно сочетание диахронического метода с синхроническим, имея в виду соответствующее словоупотребление в современной Голицыну литературе<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Н. М. Молева и Э. М. Бельютин, возможно из-за загадочности, непрозрачности, не стали цитировать в своей монографии эти размышления Голицына. (В 1956 г., когда книга вышла в свет, его трактат еще не был опубликован даже в урезанном виде, это случилось позже.) Они отмечают в качестве единственного этического ограничения, которое автор вменяет художнику, необходимость избегать сцен, вызывающих отвращение у зрителя, оскорбляющих его взор, например не следует изображать, как Аполлон сдирает кожу с Марсия: что позволено поэту, запрещено живописцу и скульптору [6, с. 74–5]. М. А. Пожарову этот эпизод интересует с точки зрения источников его заимствования князем, и она апеллирует к «Лаокоону» Г. Э. Лессинга и трагедии Ж.-Б. Расина «Федра», которую цитирует Голицын [18, с. 138–40]. Несомненно, этот тезис, как и иллюстрирующий его пример, имеют отношение к «пристойности», но носят частный характер.

<sup>11</sup> Еще более загадочным и даже обескураживающим выглядит цитирование этого фрагмента «Письма Совету Академии» М. А. Пожаровой, которая, кстати, утверждает, что сочинение Д. А. Голицына «О пользе, славе и прочем художеств» якобы «нигде до сих пор не опубликовано» [18, с. 133], видимо, не зная о том, что его фрагменты, включая данный, были напечатаны в «Памятниках эстетической мысли» еще в 1964 г. Так как имеющие место разночтения принципиально важны для наших размышлений, приводим цитату в редакции Пожаровой из ее книги полностью: «На вопрос о прекрасном Голицын отвечал, что “красота природы всегда состоит в выборе пристойных обстоятельств. Красота натуральная подобна щастию: одно состоит в пристойности выбору с обстоятельствами, [*пожелание другое в пристойности*] когда увидишь дерево, кое растет прямым от пола, вознося голую вершину свою и симметрические ветви под облака, то скажешь, прекрасное дерево, и справедливо. Когда увидишь другое сучковатое, искривленное, которого кора шероховата, ветви с расселинами, которое тебе по всему показывает вид старости и постигающей его смерти, то скажешь, что дурное дерево, но художник, который за тобою стоит и слушает, воскрикнет, что прекрасное дерево, и в том прав будет... у ворот их хижин надобно быть дереву прискорбному. Тут уже старое и пожилое дерево будет кстати, по сходству их бедности с бедностью их хижин”» [18, с. 141]. Курсивом выделена, на наш взгляд, ключевая фраза, которая в цитате вообще опущена. Таким образом, М. А. Пожарова фактически оставляет читателю лишь сравнение двух деревьев, считая его заимствованным у Дидро и связывая с вероятными впечатлениями Голицына от «эстетики Рембрандта, Рёйсдала и других голландцев, которых князь рекомендовал приобретать русской императрице» [18, с. 141].

Однако загадку разночтений разгадать несложно — нужно лишь обратиться к оригиналу рукописи: «Красота натуральная подобна щастию: одно состоит в пристойности [*пожелании, другая*

Но прежде чем перейти к поискам источников такого сравнения, следует отметить, что вслед за Молевой и Белютиным на термин «пристойность» в рукописях князя Голицына о «художествах подражания» обратила внимание еще и Е. Б. Мозговая: «Понятие “пристойность”, часто употребляемое Д. А. Голицыным, отражает до некоторой степени его представления о проблеме *каноничности* художественного творчества, рассматриваемой достаточно последовательно на примерах различных этапов развития искусства. Она не исчерпывается отношением к античному наследию, хотя в значительной степени связана с ним. Так, по его мнению, “из всех маниров Рисованья лутчая та, коя соглашает Натуру с Антиком”<sup>12</sup>. При рассмотрении произведений античного искусства одним из основных критериев оценки он считает соответствие канону. Оговаривая возможность нарушения правил, Д. А. Голицын рекомендует художникам делать это “не чувствительно, искусно, полезно и дозвоительно”<sup>13</sup>. *Истинные достижения творчества обязаны канону*, в пределах которого на основе изучения натуры и могут быть созданы выдающиеся произведения искусства» [5, с. 15]. Таким образом, *канон*, наиболее явно выраженный античными образцами «природы изящной», в глазах князя был правилом, но отнюдь не догмой. «Пристойность» в его устах была многозначным термином, *принципом*, который тоже достаточно четко очерчивал рамки «эстетических отношений искусства к действительности»: «Развивая в своих сочинениях мысль о предмете изображения, Д. А. Голицын приводил читателя к своему пониманию проблемы прекрасного в природе и искусстве вне зависимости от конкретных свойств предмета, являющегося носителем эстетического. При этом основным условием он считает соблюдение требования “пристойности”, трактуемой как *логическая обусловленность* явления, персонажа, композиции, рисунка, пропорции» [5, с. 15].

Итак, в качестве гипотезы примем, что «пристойность» как многозначное и сложное понятие включало в себя *логическую и этическую обусловленность выбора натуры, формирующую художественный канон*.

### III

Наш современник, даже просвещенный и хорошо образованный, вряд ли сможет с ходу что-либо припомнить, если назвать ему имя древнегреческого философа Менедема из Эретрии (345/4–261/0 гг. до н. э.), города на западе острова Эвбея, чего точно не скажешь о российском грамотее XVIII столетия, для которого источником мудрости вполне могли оказаться «Апофегмата, то есть Кратких, витиеватых и нравоучительных речей книги три», широко вошедшие в отечественный культурный обиход в царствование Петра I и только при его жизни выдержавшие пять изданий [22, с. 5–6].

в пристойности] выбору с обстоятельствами» [I, л. 4 об.]. Здесь в квадратные скобки заключены слова, скорее всего, сначала пропущенные не очень внимательным переписчиком набело и приписанные им позже на поле слева. Место вставки обозначено тремя галочками. Средний род числительного «одно» говорит о том, что оно относится к «щастию», а вынужденно обратный порядок слов «в пристойности пожелании» вместо «в пожелании пристойности» даже придал тексту доклада князя особую ученую остроту, украсив его инверсией как риторической фигурой.

<sup>12</sup> См.: [II, л. 14 об.].

<sup>13</sup> См.: [II, л. 15 об.].



Польский гуманист Беняш Будный (вариант: Будны; ум. после 1624 г.), составитель сборника нравоучительных историй, переведенного в конце 1680-х годов «на славенский язык» [22, с. 5], поместил Менедема в первой, самой обширной, части своего труда, где в качестве образцов для подражания изложены как раз «жития и поступки, пословицы и беседования различных философов древних»:

«Менедем, егда его Никокреон, царь кипрский, призва купно с прочими философы на торжество честно к себе, рече к нему: “О царю, аще дело добро есть то, еже имети круг себя людей ученых, того ради *пристойно* то всегда чинить. А ежели не чинить, то и ныне напрасно сие ты сотворил, что нас к себе призвал еси”.

Велия великому господину красота, еже иметь при себе людей ученых и совета их держатися, тии бо лучше усматривать могут, что есть *пристойное* и что ни, и чему счастье, и чему падение последует» [23, с. 68–9].

Нетрудно догадаться, что Будный часто использовал в качестве источника для своих *exempla* (примеров) дошедшее до нас сочинение позднеантичного историка философии Диогена Лаэртского «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов» (середина II в.), где имеется биографический очерк Менедема из Эретрии, поэтому для лучшего понимания процитированного фрагмента «Апофегмата» следует обратиться к нему:

«За свои вольные речи он [Менедем] едва не попал в беду у Никокреонта на Кипре — а с ним и его друг Асклепиад. Царь устраивал ежемесячное празднество и вместе с другими философами пригласил и их, но Менедем сказал: “Если такие сборища — благо, то праздновать надо ежедневно; если нет — то не надо и сегодня”. Тиранин ответил, что только этот день у него и свободен, чтобы слушать философов; на это Менедем во время жертвоприношения еще суровее возразил, что философов надо слушать во всякий день. Они погибли бы, если бы какой-нибудь флейтист не дал им возможности уйти; и потом, на корабле среди бури, Асклепиад сказал, что искусство флейтиста их спасло, а искусство Менедема погубило» (Diog. L. II. 129–30) [24, с. 132].

Выпавшая в изложении Будного концовка истории — не спонтанно возникшее из-за случайного совпадения в одном месте и времени сравнение философа с флейтистом, а в контексте всего рассказа сложный троп, изысканнейшая риторическая фигура, сочетающая в себе признаки антитезиса (контрапоста, противопоставления), трансумпции (переноса, перестановки по смежности) и метафоры (замены по сходству): логически выверенное вербальное искусство философа оказалось перевернуто и перечеркнуто тонально выстроенным музыкальным искусством флейтиста, поскольку, по мнению другого философа, друга первого, явилось в ситуации праздника при дворе царя более пристойным, более уместным, чем раздражающие хозяина пира поучения Менедема.

История эретрийского мудреца, попав в «Апофегмата», хотя и оказалась укороченной, в сохраненной части сюжетно не изменилась. Но ее смысл при этом не просто исказился — как кажется на первый взгляд, он стал полностью противоположным: только философы знают, как уместно вести себя в любой ситуации, чтобы избежать падения, т. е. несчастья. Элиминация антитезиса «философ — флейтист» привела благодаря красноречивому умолчанию к следующему перевороту смысла в противоположном направлении, возвращая правоту Менедему, что, однако, стало возможным благодаря вложенной уже на борту корабля среди бури (еще одна

древняя метафора — образ моря житейского!) в уста Асклепиада (философа!) заключительной моральной сентенции: ключ к счастью — в поведении и исторжении звуков, пристойных обстоятельствам. Итак, если у Диогена Лаэртского высокая этическая ценность пристойности обнаруживает себя, пройдя через череду перипетий — бегство от гнева всемогущего владыки, сулящий погибель шторм, — то в «Апофегмата» Беняша Будного она провозглашена прямолинейно, будучи осенена авторитетом античной философии.

#### IV

Внимание Голицына к истории, приключившейся с древними мудрецами, могла привлечь возможность провести параллель между симпозиумами философов при дворах античных властителей и парижскими салонами интеллектуальных (либо стремившихся слыть интеллектуальными) вельможных дам, которые охотно принимали у себя французских просветителей. Известно, что князь, живя во французской столице, был завсегдагем таких собраний [1, с. 24–5].

Несмотря на активное участие в этих новых для высшего слоя европейского общества социальных практиках, дворянин Дмитрий Голицын, безусловно, был взращен и воспитан, в терминологии Дэвида Рисмена, как «традиционно ориентированная» (tradition-oriented) личность<sup>14</sup> [25, р. 8–13]. Хотя в дальнейшем, выйдя в конце 1783 г. в отставку<sup>15</sup>, князь остался в Голландии, где истово предался научным исследованиям в области физики, химии и минералогии, что отнюдь не было характерно для аристократа такого ранга, его представления о правильном воспитании художника и законах «художеств подражания» в 1760-е годы, когда создавались интересующие нас рукописи, да и позже оставались в рамках заложенной еще в эпоху Возрождения традиции преклонения перед Античностью. В «традиционно ориентированном» обществе индивид «учится справляться с жизнью *путем адаптации, а не путем инноваций*. За некоторыми исключениями соответствие [традиции] в значительной степени дано в “самоочевидной” социальной ситуации. Конечно, ничто в человеческой жизни никогда не бывает по-настоящему самоочевидным; там, где это так кажется, это происходит потому, что *восприятие было сужено культурной обусловленностью*» [25, р. 11], в нашем случае — культурной обусловленностью сословного общества.

Отождествление до известной степени интеллектуальных парижских салонов с пиршествами духа времен Сократа, Платона и Аристотеля говорит в пользу сле-

---

<sup>14</sup> Д. А. Голицын действительно жил в эпоху, когда «тип “традиционно ориентированной” (tradition-oriented) личности, усваивающей ценности и правила поведения из этикета, ритуала и житейских практик старших поколений, сменяется “внутренне ориентированным” (inner-oriented) типом, стремящимся в различных жизненных ситуациях следовать единым, выработанным в юности, принципам» [26, с. 38–9], и это переходное состояние, на наш взгляд, не могло не сказаться на его биографии, особенно в ее партикулярной части, хотя не столь радикально и даже трагично, как на жизни его младшего современника Ивана Андреевича Тургенева (1781–1803). Герой книги А. Л. Зорина как раз являет собой яркий пример нового «внутренне ориентированного» типа.

<sup>15</sup> Видимо, из-за недовольства Императорского двора позицией князя Голицына по отношению к недавно провозгласившим независимость от метрополии Соединенным Штатам Америки он был отозван из Гааги и назначен посланником в Турин, до которого так и не доехал, уволился со службы и остался в Европе, как в конечном счете оказалось, до конца своих дней [1, с. 43–8].

дования античной традиции в XVIII в.<sup>16</sup> так же, как и созерцательно-философская деятельность первых академий Ренессанса, когда наряду со многими другими понятиями греко-римского мирозозерцания в итальянской культуре возрождается и представление о «пристойности» — *convenevolezza*.

Ясную, хотя и не строго научную дефиницию этому слову в связи с изобразительным искусством впервые дал в 1557 г. в трактате «Диалог о живописи» венецианский гуманист Лодовико Дольче, вложив в уста одного из участников разговора, своего знаменитого земляка Пьетро Аретино, следующие рассуждения: «Замысел<sup>17</sup> состоит из многих частей, главные из которых порядок и *соответствие* (*ordine e la convenevolezza*). Если художник, например, должен изобразить Христа или святого Павла, который проповедует, то не следует писать их обнаженными или одетыми как солдаты и моряки, но необходимо подобрать подходящее им платье (*un abito conveniente*). И прежде всего Христу нужно придать серьезное выражение, оттененное приятной мягкостью и добросердечием, а также святого Павла изобразить в облике, подобающем этому апостолу (*che a tanto apostolo si conviene*), чтобы зритель верил, что видит настоящий портрет, как Спасителя, так и призванного апостола. <...> Равным образом художник, берясь изобразить Моисея, должен создать не убогую, но полную величия торжественности фигуру. Исходя из этого, он всегда будет проявлять внимание к *характеру лиц*, учтет их *национальность, нравы, место и время действия* (*Di qui terrà sempre riguardo alla qualità delle persone, né meno alle nazioni, a' costumi, a' luoghi et a' tempi*); так что если он будет изображать сражение Цезаря или Александра Великого, то недопустимо, чтобы оружие и солдат он писал похожими на современных, а вооружение македонян и римлян было бы одинаковым. Если же ему покажут современную битву, пусть не старается представить ее как древнюю. Он поступил бы смешно, изобразив на голове Цезаря турецкий тюрбан, или современный берет, или даже венецианский убор» [27, с. 463]. В следующих репликах участников диалога речь заходит об Альбрехте Дюрере, который, будучи умелым мастером, не имел должного представления о соблюдении пристойности в изобретении (*la convenevolezza della invenzione*) и поэтому изобразил Богоматерь и сопровождающих ее святых жен в не подобающем случае немецком платье и внешности евреев придал чисто немецкие черты — усы, причудливые прически и платье, которое носят немцы (*con que' mostacchi e capigliature bizzarre ch'essi portano, e con i panni che usano*) [28, S. 14].

Трактат Лодовико Дольче подвел черту под достаточно длительным процессом осмысления законов «инвенции» (*invenzione*) в живописи, где, как мы видим, «пристойности» (*convenevolezza*) отведено весьма важное место. Немецкий ученый Райнер Хауссхерр посвятил специальную работу изучению истории этого яв-

<sup>16</sup> Прогрессивное мировоззрение Д. А. Голицына выражалось как в явных политических симпатиях к формирующимся на его глазах в качестве буржуазно-протестантского государства США, так и в его письмах на экономические темы, которые он в 1765–1771 гг. регулярно посылал в Петербург своему высокопоставленному родственнику, троюродному брату, вице-канцлеру А. М. Голицыну, с явным намерением познакомить таким образом с передовыми идеями Запада в этой области саму императрицу, и Екатерина II действительно их читала, хотя относилась к экономическим проектам князя весьма скептически [1, с. 57–8]. Отечественные исследователи многогранной деятельности Голицына-просветителя особо выделяли его предложения по освобождению российских крестьян от крепостной зависимости [1, с. 60–6; 4, с. 113; 9, с. 60].

<sup>17</sup> В оригинале *invenzione*, т. е. «изобретение», — риторический термин.

ния в европейском изобразительном искусстве на примере изображения костюма, в широком смысле слова, и места действия, уделив при этом внимание и формированию самого понятия в ренессансной эстетике [28]. Он начинает свое исследование с поздней Античности и на многочисленных примерах убедительно показывает, что на протяжении всего Средневековья и на греческом Востоке, в Византии, и на латинском Западе мастера старались не только как можно точнее копировать заимствованные ими у греко-римского мира иконографические образцы, но и придавать античную атмосферу своим изображениям событий библейской истории. Постепенно в эти традиционные схемы проникали элементы костюма, вооружения и архитектуры, современные художникам, хотя главные лица Библии, прежде всего Иисус Христос и Дева Мария, по-прежнему были одеты в соответствии с древним каноном, т. е. известной модернизации были подвержены в первую очередь второстепенные персонажи, например земные владыки и воины. И так продолжалось вплоть до Кватроченто, на протяжении которого реминисценции античной иконографии в разном соотношении смешивались с приметами современности.

Ростки подлинно исторического отношения к иконографии сцен, представляющих события древней истории и мифологии, включая библейские, в первой половине XV в. можно обнаружить в творчестве таких значительных мастеров, как Лоренцо Гиберти (рельефы «Райских дверей» баптистерия Сан-Джованни во Флоренции; начал работу в середине 1420-х) и Донателло (мраморный рельеф «Танец Саломеи», ок. 1435, Дворец изящных искусств, Лилль). Что касается теории, несомненно, Леон Баттиста Альберти, требуя от живописцев определенного соответствия вида и одежды героев их работ, опирался на известное ему знание и уже подходил к терминологическому осмыслению «пристойности»: «Все должно отвечать достоинству (*la dignità de la materia*). Было бы *непристойным* (*non si conviene*) одевать Венеру или Минерву в солдатский плащ либо Марса или Юпитера в женское платье. Древние живописцы, изображая Кастора и Поллукса, заботились о том, чтобы они выглядели братьями, но чтобы в одном проявлялась его воинственная природа, в другом — его ловкость, а Вулкана они делали так, чтобы под одеждой была видна его хромота. Так велико было у них стремление выразить назначение, вид и достоинство всего, что они изображали в живописи» [29, с. 48].

Антонио Аверлино, прозванный Филарете, в своем «Трактате об архитектуре», законченном в 1464 г., требует от мастеров искусств «подобающего» (*conveniente*) в изображении персонажей разного возраста, святых и исторических лиц: «Теперь осталось рассудить о модусе, порядке и *пристойности* (*del modo & l'ordine & la proprietà*<sup>18</sup>), кои следует соблюдать в вещах, какие человек рисует, живописует или ваяет. Когда изображаешь историю, фигуру или всякую иную вещь, многие не задумываются о том, что *пристойно* ее природе (*molti non considerano quando fanno una storia o una figura o altra cosa non conveniente allessere loro*). Это великий изъян и недостаток для всякого доброго мастера. Тот, кто не вполне принимает эти соображения во внимание, никогда не дожидется того, чтобы его вещи были вполне оценены. Когда разучил модусы и измерения в рисунке, следи за этими соображениями. <...>

От возраста к возрасту следи за тем, чтобы все было пропорционально этому возрасту. Ты не придашь молодому человеку члены старика. Действия, модусы,

<sup>18</sup> Дословно: особенность.

позы, и все прочее должны сообразовываться с натурой, возрастом и свойствами. Следует помнить об этих различиях, когда тебе надо сделать фигуру святого или персоны, носящей другое облачение. Святые также должны соответствовать их особенности. Ежели тебе надлежит сделать св. Антония, он не должен выглядеть робко, но быть храбр, как тот св. Георгий, какого сделал Донателло, что есть истинно отличная и совершенная фигура. <...> Когда тебе нужно сделать св. Михаила, поражающего дьявола, он не должен глядеться робким. Если ты должен сделать св. Франциска, то он не должен глядеть храбрецом, но быть робким и богобоязненным. Св. Павел должен быть смел и дюж.

То же следует делать с позой и одеждами. <...> Когда ты делаешь фигуру человека, жившего в собственное наше время, его приличествует облачить так, как он был, а не на античный манер. Как бы это выглядело, когда бы ты захотел сделать портрет герцога Миланского, облачив его в одежды, каких он не носил? Это не может выглядеть хорошо и не будет с ним сходно. Это было бы не лучше, чем, выполняя фигуру Цезаря и Ганнибала, придать им робость или одеть в платье, какое мы носим сегодня. По этой причине их надлежит делать сообразно их свойству и природе» [30, с. 412].

У Голицына непосредственное выражение концепции *convenevolezza* можно найти в «Советах живописцам, что им наблюдать дабы до совершенства дойти» из введения к «Описанию знаменитых произведениями школ...»: «7. Рисовать должно исправно, высоким вкусом и разным штилем иногда героическим, а иногда деревенским, смотря на характер фигур, коих в сочинении представляют. Приятность окружностей, *пристойная* божествам, *непристойна* подлым людям. Воины, солдаты, сильные, слабые, молодые, устарелые должны всякой особливую себе форму иметь не считая, что натура во всех своих произведениях столь разнствуя, требует от живописца *пристойные* различности. Паче всего должен он беспрестанно помнить, что из всех манеров рисованья лутчая та коя соглашает натуру с антиком» [II, л. 14–14 об.; 4, с. 309]. Е. Б. Шарнова определила, что весь этот раздел рукописи князя является переводом первой главы *L'Idée du peintre parfait* («Идея совершенного живописца») книги французского художника и теоретика искусства XVII в. Роже де Пиля «Краткие жизнеописания живописцев» (1699), составленной им в подражание Джорджо Вазари [31]. По мнению Шарновой, эта глава, будучи «своеобразным резюме теории живописи Роже де Пиля», стала одним из наиболее популярных текстов автора. В 1789 г. он стал доступен заинтересованному российскому читателю благодаря переводу с итальянского издания, осуществленному скульптором Архипом Матвеевичем Ивановым (1749–1821) и изданному им под титулом «Понятие о совершенном живописце»<sup>19</sup> [8, с. 344–5]. При сравнении перевода Голицына с французским оригиналом тех фраз, которые трактуют «пристой-

<sup>19</sup> Ср. только что процитированный отрывок из рукописи Голицына с соответствующим ему в книге Архипа Иванова разделом «Рисунок»: «Живописец должен рисовать с точностию, с хорошим вкусом и различным слогом, наблюдая то героический, то простой слог, по свойству изображаемых лиц; ибо красота очертаний, *приличествующая* божеству, ни мало *не пристойна* простолюдинам. Герой и простые ратники, сильные и слабые, старые и младые, должны каждый иметь различные их образности; сверх того природа, которая всегда разнovidно примечается во всех своих произведениях, требует от Живописца *приличной* разноты. Но всегда ему должно помнить, что лучший из всех способов рисования есть изображение превосходства природы по примеру древних» [32, с. 5–6].

ность» изображений, бросается в глаза французский глагол *convenir* — «подходить, соответствовать», т. е. «быть *пристойным*»: «Car l'élegance des contours qui *convient* aux Divinités, par exemple, *ne convient* nullement aux gens du commun: les Heros & les soldats, les forts & les foibles, les jeunes & les vieillards doivent avoir chacun leurs diverses formes; sans compter que la Nature, que se trouve differente dans toutes ses productions demande du Peintre une variété *convenable*» [31, p. 4].

Таким образом, французский язык, французская культура, а точнее французская теоретическая мысль о законах «художеств подражания» стали для русского аристократа передаточным звеном, благодаря которому он приобрел к *convenevolezza* итальянского Ренессанса. По мнению немецкого ученого Винсента Бринкманна, прославившегося реконструкциями первоначальной раскраски дошедших до нас античных статуй<sup>20</sup>, в современных европейских языках именно это итальянское слово лучше всего передает смысл соответствующего ему греческого термина τὸ πρέλον, даже лучше, чем не вполне эквивалентные, хотя и приемлемые для перевода латинские лексемы *congruentia*, *convenientia* и *decorum*<sup>21</sup>.

---

О двух русских переводах «Идеи совершенного живописца» Р. де Пиля см. также статью Л. М. Бедретдиновой, в которой она сравнивает друг с другом некоторые другие фрагменты рукописи Д. А. Голицына и книги А. М. Иванова [33, с. 158–60].

<sup>20</sup> Самого В. Бринкманна по вполне понятным причинам «пристойность» интересует прежде всего в связи с использованием античными скульпторами того или иного материала в соответствии с рангом и заслугами изображаемого лица, например бронзовая статуя была прилична далеко не всем [34, S. 71–2].

<sup>21</sup> *Congruentia* — «согласие, соответствие, соразмерность, гармоничность, стройность» [35, с. 181]; *convenientia* — «соответствие, соразмерность, согласие, гармония, соразмерность, симметрия» [35, с. 198]; *decorum* — «приличие, пристойность, уместность; красота, прелесть, изящество, миловидность» [35, с. 224–5]. Относительно последнего с Бринкманном можно поспорить, например в теоретических заметках Леонардо да Винчи «пристойность» («благопристойность») выражена итальянским *desco*, происхождение которого от латинского *desco* не вызывает сомнений: «Костюмы фигур должны быть приспособлены к возрасту и *благопристойности* (*desco*), т. е. старец должен быть облачен в тогу, а юноша украшен таким костюмом, который едва закрывал бы шею выше плеч, за исключением тех, которые посвятили себя религии. И следует избегать, насколько можно больше, костюмов своего века» [36, с. 320].

Современный Д. А. Голицыну «Универсальный словарь французского языка и латыни, или Словарь Треву» (*Dictionnaire de Trévoux*; первое издание вышло в 1704 г.), который считают одним из предшественников «Энциклопедии» Д. Дидро и Ж. Л. Д'Аламбера, однозначно трактует *decorum* (благопристойность) как латинское слово, ставшее французским: *mot Latin devenu Français*, приводя в качестве устойчивого выражения фразу: *Garder le decorum; pour dire, Observer toutes les loix de la bienséance* («Соблюдать приличия; иными словами, соблюдать все законы приличия»). Заключает эту статью словаря, детище анонимных лексикографов из ордена иезуитов, цитата из Ж.-Б. Мольера (комедия «Амфитрион»: пролог): *Il faut sans cesse garder le decorum de la Divinité* («Необходимо всегда соблюдать пристойность божественности») [37, II, col. 548]. Синонимом *decorum* стало французское слово *bienséance*, определение которого в «Словаре Треву» можно считать классическим, во всяком случае точно передающим дух неоклассицизма: *Ce qui convient à une chose, qui lui donne de la grace et de l'agrément, ou si l'on veut, action qui quadre aux temps, aux lieux et aux personnes; égards que l'on a pour toutes ces sortes de circonstances. Un Auteur qui a fait un discours sur la bienséance, la fait consister en des actions et des manières où l'on ne remarque rien qui ne réponde précisément à ce que l'on est. Les bienséances sont d'une étendue infinie, le sexe, l'âge, le caractère, imposent des devoirs différens; et si l'on observe pas toutes ces différences, qui sont la bienséance, l'on passe pour un homme impoli* («То, что подходит для чего-то, что придает ему изящество и приятность, или, если угодно, действие, которое соответствует времени, месту и лицам; внимание, каковое мы имеем ко всем этим обстоятельствам. Автор, который выступил с речью о приличиях, вкладывает в нее все поступки и манеры, в которых не замечается ничего, что не соответствовало бы в точности тому, что мы есть. Простирание приличий

Глагол  $\pi\rho\acute{\epsilon}\lambda\omega$  — «отличаться, выдаваться, блистать; быть видным, являться; иметь вид, быть похожим» [38, ст. 1043] — весьма часто встречается уже в текстах Гомера, где обозначает бросающееся в глаза внешнее явление: «Он сам же меж всех *выдавался*» ( $\delta\delta'$  ἔπρετε καὶ διὰ πάντων), — так лаконично и эффектно великий рапсод выделяет героя Сарпедона, предводителя «многославных союзников» троянцев (Hom. II. XII, 104) [39, с. 256]. Вскоре его будут использовать, как правило, для указания на те видимые признаки, которые воспринимаются как характерные для определенного явления, так что во времена Эсхила и Пиндара  $\pi\rho\acute{\epsilon}\lambda\omega$  становится ценностным понятием и закрепляет определенные внешние черты, причем именно те, что бросаются в глаза в первую очередь, за их носителем как норму, в качестве явных знаков, «подобающих» или «приличествующих» ему, так что в норме они и представлены в его внешности, и должны быть в ней представлены непременно. Этот новый обортон в значении глагола выделялся столь сильно, что оказал влияние на его употребление: в языке уцелели лишь формы причастия и третье лицо  $\pi\rho\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\iota$  (но не только в качестве безличного) [40, S. 53].

Параллельно в греческой культуре шел процесс типизации явлений действительности, в результате чего определенные внешние черты и характер поведения не только постоянно сочетаются с  $\pi\rho\acute{\epsilon}\lambda\omega$ , но и закрепляются за наиболее распространенными в литературе и на театральных подмостках типами людей: старец (старуха), юноша, мужчина, женщина, раб и свободный человек. Платону, как замечает немецкий филолог первой половины XX в. Макс Поленц, чье исследование понятия  $\tau\acute{o}$   $\pi\rho\acute{\epsilon}\lambda\omega$  до сих пор остается непревзойденным, уже знакомо и терминологическое значение соответствующего глагола, что может свидетельствовать по крайней мере о началах формирования теории нормативной репрезентации: рапсод Ион в качестве сущности своего искусства ( $\tau\acute{\epsilon}\chi\eta\eta$ ) полагает умение знать, «какие речи *приличны* ( $\pi\rho\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\iota$ ) мужчине и какие — женщине, какие — рабу, а какие — свободному, какие — подчиненному, а какие — начальствующему»<sup>22</sup> (Plat. Ion. 540b) [41, I, с. 383]. В «Пире» Поленц находит пример использования наречия  $\pi\rho\acute{\epsilon}\lambda\acute{o}\nu\tau\omega\varsigma$  («прилично, пристойно, достойно; прекрасно») по отношению к индивидууму, юноше Агафону, и предмету его речи — Эроту: «Когда Агафон кончил [говорить о совершенствах Эрота], все присутствующие, по словам Аристодема, одобрительно зашумели, находя, что молодой человек говорил *достойно* себя и бога»<sup>23</sup> (Plat. Symp. 198a) [41, II, с. 107]. Здесь на авансцену выходят, гармонично сочетаясь, этические и эстетические совершенства исполнения, исполнителя и предмета, причем разделяемые и одобряемые слушателями Агафона, — классическое равновесие внешнего и внутреннего в явлении. В другом диалоге Платона, «Хармид», его титульный герой, юноша необыкновенной красоты и истинной добродетели, т. е. само воплощение калокагатии<sup>24</sup>, скромн и стыдлив. На вопрос Сократа, достает ли ему рассудитель-

бесконечно: пол, возраст, характер налагают разные обязанности, и, если не принимать в расчет все эти различия, которые составляют приличие, можно прослыть невежей») [37, I, col. 1596].

<sup>22</sup> Пер. Якова Боровского.

<sup>23</sup> Пер. Соломона Апта.

<sup>24</sup> Калокагатия ( $\kappa\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$  — прекрасный: см. примеч. 26,  $\acute{\alpha}\gamma\alpha\theta\acute{o}\varsigma$  — добрый) объединяет в себе эстетические и этические достоинства, «прекрасное» ( $\kappa\alpha\lambda\acute{o}\nu$ ) и «доброе» ( $\acute{\alpha}\gamma\alpha\theta\acute{o}\nu$ ). Основа калокагатии — совершенство и телесного сложения, и духовно-нравственного склада, находящихся в гар-

ности, «Хармид сначала покраснел и показался еще прекраснее: застенчивость *подобала* его возрасту (καὶ γὰρ τὸ αἰσχυντηλὸν αὐτοῦ τῇ ἡλικίᾳ ἔπρεψεν). А затем он ответил не без достоинства, сказав, что нелегко в подобных обстоятельствах как выразить согласие, так и дать отрицательный ответ»<sup>25</sup> (Plat. *Charm.* 158c) [41, I, с. 347].

В обыденном сознании греков классического периода и их оценках явлений и людей с внешней стороны *πρέπον* и *καλόν*<sup>26</sup> легко становились синонимами, о чем свидетельствуют многие древние тексты соответствующего содержания. М. Поленц считал, что теоретическая основа такого тождества «пристойности» и «прекрасного» лежала «в глубине греческого духа, в его благосклонности к стройности и пропорциональности чувственного внешнего вида, а также к гармонии индивидуального жеста и общей позы» [40, S. 55]. В этих идеалистических размышлениях немецкого исследователя, безусловно, слышны и отголоски учений Сократа и Платона о добродетели, и представления Аристотеля о соответствии формы явления природы его содержанию. Для нас тут важнее всего потенциальная возможность воплощения *приличного по природе в красоте художественных образов*, непосредственно (или косвенно, в экфрасисе-описании) осязаемых зрением, т. е. в потенции визуализации.

Сформированная в недрах древнегреческой культуры нормативная характеристика совершенного молодого человека дожила в качестве его обязательного маркера до XVIII в., т. е. до времен князя Голицына, поэтому именно этот пример столь важен для нас. «Новый лексикон на французском, немецком, латинском и на русском языках, переводу асессора Сергея [Саввича] Волчкова» в статье, посвященной понятию «приличность, *пристойность*, приличие, *благопристойность* (фр. *la décence*<sup>27</sup>)», приводит в качестве примера на всех четырех языках (цитируем только на русском) выражение: «Отрокам стыд приличен, стыдливость прилична, *пристойна*» [43, I, с. 642–3]. В этом утверждении нет зримых коннотаций, но они явно подразумеваются и могут быть, в случае необходимости, легко восполнены читателем. Визуализация основных типов, без сомнения, требовала соблюдения определенных приличий в представлении внешнего облика персонажа, о чем нам сообщают сохранившиеся физиогномические трактаты, один из которых создан в недрах перипатетической философской школы Аристотеля, многочисленные физиогномические вкрапления в других дошедших до нас античных текстах [44], описания театральных характеров и их маски [45], а также изобразительное ис-

---

монии друг с другом, так что наряду с красотой и силой она заключает в себе справедливость, целомудрие, мужество и разумность [42, с. 243].

<sup>25</sup> Пер. Сесиль Шейнман-Топштейн.

<sup>26</sup> Καλός — «прекрасный» (о лицах и предметах, о наружной и внутренней красоте); «хороший, способный, годный для чего-либо»; τὸ καλόν — «прекрасное, хорошее, красота, добродетель» [38, ст. 657–8].

<sup>27</sup> Синоним *décorum* и *bienséance*, произошедший от латинского слова *decentia* — «приличие, пристойность» [35, с. 223]: *Honnêteté, bienséance qu'on obligé de garder à l'extérieur dans le geste, dans les habits etc. Il est de la décence d'un Ecclésiastique d'avoir un habit long, de cheveux courts. Il est de la décence d'être à genoux dans l'Église, d'être chapeau bas devant ses supérieurs. Les cérémonies de l'Église sont édifiantes et vénérables quand on les fait avec gravité et décence* («Честность, порядочность, которые мы обязаны соблюдать внешне в жестах, одежде и т. д. Для священнослужителя прилично иметь длинную одежду и короткие волосы. Прилично стоять на коленях в церкви, низко кланяться начальству. Церковные церемонии возвышают и почитают, когда их совершают с серьезностью и пристойностью») [37, II, col. 532].



кусство — самое наглядное и в этом отношении весьма красноречивое хранилище нормативных изобразительных формул [46].

Приведем два ярких примера, один — чисто литературный, второй — пограничный, экфрасис, т. е. описание произведения изобразительного искусства.

Овидий в «Метаморфозах», со временем превратившихся в кладезь сюжетов и образов для скульптуры и живописи в европейском, да и в мировом искусстве, так описывает встречу нимфы Салмакиды и юного Гермафродита:

...Однажды цветы собирала  
И увидала его и огнем загорелась желанья.  
Быстро к нему подошла Салмакида...  
И начала говорить: «О мальчик прекраснейший, верю,  
Ты из богов; а ежели бог, Купидон ты наверно!  
Если же смертный, тогда и мать и отец твой блаженны,  
Счастлив и брат, коль он есть, и также сестра, несомненно —  
Благо и ей, и кормилице, грудь дававшей младенцу,  
Все же блаженнее всех — и блаженнее много — невеста.  
Если ее ты избрал и почтишь ее светочем брачным.  
Если невеста уж есть, пусть тайной страсть моя будет!  
Нет — я невеста тебе, войдем в нашу общую спальню!»  
Молвив, замолкла она, а мальчик лицом заалелся.  
Он и не знал про любовь. Но стыдливость его украшала.  
Цвет у яблоч такой на дереве, солнцу открытом,  
Так слоновая кость, пропитана краской, алеет,  
Так розовеет луна при тщетных меди призывах  
(Ов. *Met.* IV, 315–333) [47, с. 111].

А вот экфрасис статуи юноши работы Праксителя из книги Каллистрата «Описание статуй»: «(1) Видел ты на акрополе статую юноши, которую там поставил Пракситель, или своим рассказом я должен поставить перед твоими глазами это творение искусства? Это был мальчик юный и нежный; искусство сумело сделать самую медь настолько мягкой, чтобы передать его нежность и юность. <...> Все можно было тут видеть в соответствии с мудрым замыслом художника: он был нежен, хотя медь не имеет мягкой упругости; во всем этом медь нарушала пределы, природою ей предназначенные, перевоплощаясь в истинный облик юноши. (2) Не обладая дыханием, она проявляла способность дышать; то, чем не владела материя и что не было свойственно ей, — возможность того дало ей искусство. Оно сообщило румянец щекам, хотя невозможным казалось, чтобы медью был создан румянец. Цветом юности блистал его образ, и кудри волос спускались на брови его. <...> (3) <...> Глаза его были исполнены страсти, но вместе с тем казались скромно-стыдливими, хотя и полными любовной ласки. Медь нам умела передать все эти чары любви. Когда же эта статуя юноши хотела казаться более вольной, являя образ распушенности, медь выполняла послушно и эту волю художника, и хоть был неподвижен наш юноша, он мог показаться тебе, что движется и готовится к пляске» [48, с. 160–1].

В диалогах Платона и в этических сочинениях Аристотеля прѐлов — «пристойность» еще не имеет основополагающего предметного значения. Она приобретает качества термина в «Риторике» последнего, где становится одним из важных базо-

вых свойств главного достоинства (ἀρετή) ораторского стиля — ясности (σαφήνεια): «Излишне продолжать анализ стиля [и доказывать], что он должен быть приятен и величественен, потому что почему [ему обладать этими свойствами] в большей степени, чем умеренностью, или благородством, или какой-нибудь иной этической добродетелью? А что перечисленные [свойства стиля] помогут ему сделаться приятным, это очевидно, если мы правильно определили достоинство стиля; потому что для чего другого, [если не для того, чтобы быть приятным], стиль должен быть ясен, не низок, но приличен (τίνος γὰρ ἔνεκα δεῖ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι ἀλλὰ πρέπουσαν)? И если стиль болтлив или сжат, он не ясен; очевидно, что [в этом отношении] пригодна середина. Перечисленные качества сделают стиль приятным, если будут в нем удачно перемешаны выражения общеупотребительные и малоупотребительные, и ритм, и убедительные [доводы] в подобающей форме» (Arist. *Rh.* III. 1414a 19–28) [49, с. 150–1]. А ученик Аристотеля Феофраст, творец знаменитых «Характеров» [45], окончательно закрепил за «пристойностью» место в ряду слагаемых достойного красноречия наряду с эллинской ясностью (ἀρεταὶ λέξεωσ; ἑλληνισμὸς σαφήνεια πρέπων) и украшениями; последние подразумевают в себе те приятность (ἡδὺ) и величие (μεγαλοπρεπές), о которых велел заботиться оратору Стагирит [40, S. 59–60]. Риторика же не только оказывала на протяжении веков огромное влияние на то, что теперь принято называть художественной критикой, но и на теорию искусства, которой вплоть до начала XX в. в чистом виде не было.

Итак, взяв исток в Элладе, сообразуясь с лексикой разных народов, τὸ πρέπων, «пристойность», сыграла огромную роль не только в античной риторике, литературе и изобразительном искусстве. Она проникла в форме *convenevolezza* через века в культуру Ренессанса, а оттуда и в эпоху Просвещения, где заложила основы неоклассицизма, включая академическое изобразительное искусство, а князь Д. А. Голицын через французскую культуру стал проводником этой важнейшей нормативной идеи в России. Три узловых этапа в истории — греческая Античность, Ренессанс и классицизм Нового времени — вместе образуют своего рода ось, вокруг которой вращаются и перемежаются обертоны классики как совершенной гармонии внутреннего с внешним, что делает идею «пристойности» теоретическим выражением идеала в искусстве в целом, включая четкие правила его визуального воплощения в типических художественных образах.

Остается решить задачу с двумя деревьями, «прямым и дурным». На основании этого сравнения двух противоположных по виду растений советские искусствоведы и записали Д. А. Голицына в апологеты реализма в искусстве [4, с. 116; 6, с. 74–6; 12, с. 65–6; 15, с. 107; 50, с. 400]. М. А. Пожарова в своей свежей книге, хотя и упрекает Н. Н. Коваленскую в тенденциозности, когда та противопоставляет «реакционным академиком» «передовые взгляды Дидро, боровшегося за реалистическое искусство», отражением которых якобы явились рассуждения князя об изящных искусствах [12, с. 66], здесь, по сути, солидарна со своими предшественниками [18, с. 132–3, 141]<sup>28</sup>, указывая на заимствование Голицыным у Дидро описания неказистого дерева: «Выразительность можно чудесным образом усилить с помощью мелких аксессуаров, придающих картине еще большую гармонию. Вы пишете пейзаж с хижинкой и с деревом у ее входа, так пусть оно будет дряхлым, сломанным,

<sup>28</sup> См. также примеч. 11.

расщепленным, высохшим, и пусть всем своим видом оно соответствует тем жизненным бурям и невзгодам, что пронеслись и над ним самим, и над тем несчастным, которого укрывает оно в тени ветвей от знойных лучей солнца» [51, с. 225].

Дидро действительно любил это сравнение, его можно встретить в нескольких его текстах<sup>29</sup>, но у французского просветителя нигде нет такого четкого антитезиса, противопоставления<sup>30</sup> двух деревьев, как у Голицына, мысль которого завершается так: «Натура вся прекрасна — красное дело младость, красное дело старость. Прекрасен вид старика, у которого чело покрыто морщинами, голова до половины лыса, взор слабой, борода изклокоченная, платье разодранное и все в лохмотьях и стоит, припершись спиною к столбу храма, прося у проходящих милостыни. Но такая чучела весьма бы не вместила была на уготованном пиршестве, разве как есть ли бы она туда приведена была чрезвычайным и важным каким явлением.

Что чувствам наносит омерзение в натуре, то — ровно наносит и в подражании. Можно представить мертвое тело, только в куски неизгнилое. Такая картина заразила бы меня ядом.

Когда представленный твой предмет ничего такого в себе не имеет, что чувствам причиняет оскорбление, и когда имеет он требуемую *пристойность с целью и местом*, то оной предмет хорошо выбран; он подлинно прекрасен» [I, л. 4 об. — 5].

Задолго до Дидро, превосходно знавшего произведения античных авторов, и до Голицына римский император-философ Марк Аврелий Антонин записал в своих «Размышлениях»: «Следует примечать, как и в *том, что сопутствует происходящему по природе*, есть некая прелесть и привлекательность. Пекут, скажем, хлеб, и полопались кое-где края — так ведь эти трещины, хоть несколько противоречащие искусству пекаря, тем не менее чем-то хороши и особенно возбуждают к еде. Или вот смоквы лопаются как раз тогда, когда совсем поспели; у спелых маслин самая близость к гниению добавляет плодам какую-то особенную красоту. Так и колосья, гнущиеся к земле, складки на морде у льва, пена из кабаньей пасти и многое другое, что далеко от привлекательности, если рассматривать его отдельно, однако в *сопутствии с тем, что по природе*, вносит еще более лада и душу увлекает; поэтому кто чувствует и вдумывается поглубже, что происходит в мировом целом, тот вряд ли хоть в чем-нибудь из *сопутствующего природе* не найдет, что оно как-то приятно слажено. Он и на подлинные звериные пасти станет смотреть с тем же наслаждением, как и на те, что выставляются живописцами и ваятелями как подражание; своими здравомысленными глазами *он сумеет увидеть красоту и некий расцвет старухи и старика, и прелесть новорожденного*; ему встретится много такого, что внятно не всякому, а только тому, кто от души расположен к природе и ее делам» (Aur. Marc. III, 2) [53, с. 12–3]. Рассуждая диалектически, царственный римский стоик не только допускает, но и утверждает тему *сопутствующего природе отклонения от нормы*, и Голицын даже в большей мере, чем Дидро, в своем сочинении воспроизводит эту диалектику<sup>31</sup>. Таким образом, наша гипотеза

<sup>29</sup> В «Письме господину \*\*\* о глухих и немых, предназначенном для тех, кто слышат и говорят», в статье «Прекрасное» (Beau) в «Энциклопедии», в письме мадам Риккобони, датированном 27 ноября 1758 г., и в «Разрозненных мыслях о живописи, скульптуре и архитектуре, служащих продолжением Салона» [52, р. 383, note 62].

<sup>30</sup> «Супротивления», говоря словами самого князя [II, л. 21].

<sup>31</sup> Г. С. Кучеренко, исследуя историю взаимоотношений Д. Дидро и Д. А. Голицына, которые продолжались около четверти века, пришел к выводу, что их дружба постепенно стала охладевать как

подтверждается: именно «пристойность» как идея формирует художественный канон как идеал, руководствуясь принципами логической и этической обусловленности выбора натуры.

\* \* \*

Рассмотренная здесь категория «пристойности» важна для верного понимания и адекватной интерпретации искусства прошлых эпох, прежде всего искусства Античности, Ренессанса и неоклассицизма, т. е. классицизма эпохи Просвещения. Но можно ли найти хотя бы следы ее существования или влияния в Новейшее время? Или словарная помета «устаревшее» окончательно отказывает ей в праве на современность с нами?

Выдерживая стиль статьи до конца, приведем еще один пример. Во многом до сих пор загадочный и уже обросший множеством интерпретаций, несмотря на возраст менее века, кинофильм советского режиссера Абрама Роома по сценарию Юрия Олеси «Строгий юноша» (1935) был, как известно, воспринят с недоумением и отправлен на полку сразу после создания еще сталинской цензурой. Когда он стал доступен и широкому зрителю, и критикам, вопросов к нему отнюдь не убавилось, напротив, их, как и толкований, стало еще больше, вплоть до приписывания авторам скрытого обличительного пафоса, который якобы и смогли, пусть и интуитивно, уловить чуткие контролеры [56].

«Строгий юноша» Роома, на наш взгляд, не просто цитирует античную классику, что заметно невооруженным глазом, но является современным реликтом той самой идеи «пристойности», донесенной до зрителя посредством кинематографа — сравнительно нового вида искусства, возникшего и расцветшего лишь в XX в. «Пристойность», или «приличие», буквально пронизывает фильм от начала до конца и является его смыслом и нервом одновременно, а сам киношедевр — художественная рефлексией на данную тему. Чтобы не только почувствовать его уникальность и необычность, но и понять их природу, нужно провести скрупулезный анализ этого феномена советского искусства, вооружившись тем самым то прёллов, о котором в то же самое время, когда Абрам Роом задумывал свой фильм, писал немецкий филолог-классик Макс Поленц [40].

## Литература

1. Цвєрава, Грант. *Дмитрий Алексеевич Голицын, 1734–1803*. Л.: Наука, 1985.
2. Свєрдлова, Инна, и Николай Чистяков. «Инженер, историк, литератор. Памяти Г. К. Цвєравы». *Электросвязь*, no. 12 (1994): 31.
3. Марисина, Ирина. *Очерки по истории международных связей Императорской Академии художеств во второй половине XVIII — первой трети XIX века*. М.: БуксМАрт, 2021.
4. Каганович, Абрам. *Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия*. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963.

---

из-за социально-политических расхождений, так и из-за напряжения в сфере личных отношений, хотя о последнем можно лишь догадываться: речь идет о ревности князя к супруге и французскому философу, известному женолюбу [54, с. 215–18]. С. А. Мезин согласен с ним по первому пункту [55, с. 24]. Во всяком случае следует принимать в расчет известную независимость русского аристократа в его суждениях, в том числе в области изящных искусств, на что уже обращали внимание отечественные ученые [4, с. 114–5; 6, с. 72; 8, с. 359–60].

5. Мозговая, Елена. “Сочинения Д. А. Голицына по вопросам изобразительного искусства”. В изд. *Знаточество, коллекционирование, меценатство*, ред. Нина Кутейникова, 11–9. СПб.: Ин-т имени И. Е. Репина, 1992.
6. Молева, Нина, и Элий Белютин. *Педагогическая система Академии художеств XVIII века*. М.: Искусство, 1956.
7. Левинсон-Лессинг, Владимир. *История Картинной галереи Эрмитажа (1764–1917)*. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Искусство, 1986.
8. Шарнова, Елена. “О создании языка истории искусства в России: Описание знаменитых произведений школ и вышедших из оных художников и проч. князя Д. А. Голицына”. В изд. *Век Просвещения*, ред. Сергей Карп и др., вып. 5: 337–60. М.: Наука, 2015.
9. Карп, Сергей. “Князь Д. А. Голицын и первый каталог живописи Эрмитажа”. *Труды Государственного Эрмитажа: Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга (02.03.1893 — 27.06.1972), 2006–2007*, ред. Сергей Андросов и др., т. 56: 60–6. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011.
10. Евангулова, Ольга. *Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ*. М.: Памятники исторической мысли, 2007.
11. Штамбок, Анатолий, сост. “Д. А. Голицын (1734–1803)”. В изд. *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли*, ред.-сост. тома Вячеслав Шестаков, гл. ред. М. Ф. Овсянников, 5 томов, т. 2: Эстетические учения XVII–XVIII веков: 765–7. М.: Искусство, 1964.
12. Коваленская, Наталья. *История русского искусства XVIII века*. М.; Л.: Искусство, 1940.
13. Вишпер, Борис, и Татьяна Ливанова, отв. ред. *История европейского искусствознания: от Античности до конца XVIII века*. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963.
14. Верещагина, Алла. *Критики и искусство. Очерки истории русской художественной критики середины XVIII — первой трети XIX века*. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
15. Валицкая, Алиса. *Русская эстетика XVIII века*. М.: Искусство, 1983.
16. Мозговая, Елена. “Вопросы теории и истории изобразительного искусства в сочинениях Д. А. Голицына”. В изд. *Государственный Эрмитаж. Эрмитажные чтения к 100-летию со дня рождения В. Ф. Левинсона-Лессинга (1893–1972)*, ред. Николай Никулин, 16–8. СПб.: [б. и.], 1993.
17. Мозговая, Елена, и Константин Лаппо-Данилевский. “Идеи И. И. Винкельмана и Петербургская академия художеств в XVIII столетии”. *XVIII век: сборник 22 (2002)*: 155–79.
18. Пожарова, Марина. *Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. Очерки*. М.: БуксМАрт, 2022.
19. Вишленкова, Елена. *Визуальное народоведение империи, или “Увидеть русского дано не каждому”*. М.: Новое литературное обозрение, 2011. (Historia Rossica).
20. Вишленкова, Елена. *Сокровищница русской живописи: история создания (1780–1820-е годы)*. М.: Государственный университет — Высшая школа экономики, 2009. Препринт. Серия WP6. Гуманитарные исследования; WP6/2009/03.
21. Вишленкова, Елена. “Критика художеств: язык русского искусствознания конца XVIII — начала XIX века”. *Новое прошлое*, no. 1 (2018): 158–79.
22. Малэк, Элиза, и Сергей Николаев. “Апофегматы” Будняша Будного в переводе Петровского времени. *Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego*, 2012.
23. Будны, Беняш. *Кратких, витиеватых и нравоучительных повестей. Книги три: В них же, положены различныя вопросы, и ответы, жития, и поступки, пословицы, и беседования различных философов, древних*. Переведены с полского на славенской язык. Повелением же царского величества напечатаны в Москве: Март 1711.
24. Диоген Лаэртский. *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*. Пер. Михаил Гаспаров, ред. и авт. вступ. ст. Алексей Лосев. 2-е изд. М.: Мысль, 1986.
25. Riesman, David, Nathan Glazer, and Reuel Denney. *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*. Abridged edition with a new foreword. New Haven; London: Yale University Press, 1965.
26. Зорин, Андрей. *Появление героя: из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века: [в фокусе исследования — история любви и смерти Андрея Ивановича Тургенева]*. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
27. Дольче, Лодовико. “Трактат о живописи”. Пер. Олег Кудрявцев. *Эстетика Ренессанса*, сост. Вячеслав Шестаков, 2 тома, т. 2: 457–83. М.: Искусство, 1981.

28. Hausherr, Reiner. *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert*. Wiesbaden: Steiner, 1984. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur; Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, no. 4).
29. Альберти, Леон-Баттиста. “Три книги о живописи”. В изд. Альберти, Леон-Баттиста. *Десять книг о зодчестве*, пер. и коммент. Василий Зубов, общ. ред. Александр Габричевский, 2 тома, т. 2: 25–63. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1937. (Классики теории архитектуры).
30. Филарете (Антонио Аверлино). *Трактат об архитектуре*. Пер. и примеч. Вячеслав Глазычев. М.: Русский университет, 1999.
31. Piles, Roger de. *Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait*. Paris: Jacques Estienne, 1715.
32. Иванов, Архип. *Понятие о совершенном живописце служащее основанием судить о творениях живописцов, и Примечание о портретах*. Переведены, первое с италиянского, а второе с французского. СПб.: Печатано у Вильковского, 1789.
33. Бедретдинова, Лариса. “Западноевропейская теория живописи в восприятии русских неофигов (идеи Р. де Пиля и А. Р. Менгса в России последней трети XVIII века)”. В сб. *Художественный мир глазами иностранцев: впечатления, взаимовлияния, новые тенденции*, отв. ред. Елена Федотова, 153–71. М.: Памятники исторической мысли, 2013.
34. Brinkmann, Vinzenz. “Zurück zur Klassik”. *Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland: Eine Ausstellung der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 08.02–26.05.2013. Katalog*. Hrsg. von Vinzenz Brinkmann, 15–57. München: Hirmer, 2013.
35. Дворецкий, Иосиф. *Латинско-русский словарь*. 9-е изд., стереотип. М.: Русский язык — Медиа, 2005.
36. Леонардо да Винчи. “Об искусстве”. Пер. Александр Губер. В изд. Кларк, Кеннет. *Леонардо да Винчи. Творческая биография*, пер. Александра Глебовская, 239–329. СПб.: Вита Нова, 2009.
37. *Dictionnaire universel François et Latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux : contenant la signification et la définition des mots de l'une et de l'autre langue...* 8 vols. Paris : Compagnie des libraires associés, 1771, vols 1–2.
38. Вейсман, Александр. *Греческо-русский словарь*. Репринт 5-го изд. 1899 г. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2006.
39. Гомер. *Илиада*. Пер. Викентий Вересаев. М.; Л.: Гослитиздат, 1949.
40. Pohlenz, Max. “Тὸ πρῆτον. Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes”. *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse*. Н. 1 (1933): 53–92.
41. Платон. *Собрание сочинений*. Общ. ред. Алексей Лосев, примеч. Аза Тахо-Годи. 4 тома. М.: Мысль, 1990–1994.
42. Ирмшер, Йоханнес, и Рената Йоне, сост. *Словарь античности: перевод с немецкого*, ред. Василий Кузищин и др. М.: Внешсигма, 1992.
43. Волчков, Сергей, пер. *Новый лексикон на французском, немецком, латинском, и на русском языках*. 2 части. СПб.: Имп. Акад. наук, 1755–1764.
44. Evans, Elizabeth. “Physiognomics in the Ancient World”. *Transactions of the American Philosophical Society*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1969. (Translation of the American Philosophical Society, vol. LIX, part 5).
45. Феофраст. *Характеры*. Пер., статья и примеч. Георгий Стратановский. Л.: Наука, 1974.
46. Сечин, Александр. “Античная физиогномика как способ типизации в изобразительном искусстве”. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена* 10, no. 31 (2007): 124–8.
47. Овидий Назон, Публий. *Метаморфозы*. Пер. Сергей Шервинский. М.: Художественная литература, 1977.
48. Каллистрат. “Описание статуй”. Пер. Сергей Кондратьев. В изд. *Филострат (старший и младший). Картины. Каллистрат. Статуи. Феофраст. Характеры*, 145–64. Рязань: Александрия, 2009.
49. Аристотель. “Риторика”. Пер. Надежда Платонова. В изд. *Античные риторики*, ред. Аза Тахо-Годи, 15–164. М.: Изд-во Московского университета, 1978.
50. Институт философии АН СССР, Сектор эстетики. *История эстетической мысли: становление и развитие эстетики как науки*, ред. Михаил Овсянников и др. 6 томов. М.: Искусство, 1985, т. 2: Средневековый Восток. Европа XV–XVIII вв.

51. Дидро, Дени. “Опыт о живописи”. Пер. Ирина Волевич. В изд. Дидро, Дени. *Салоны*, сост. Лидия Рейнгардт, примеч. Елена Сапрыкина, 2 тома, т. 1: 203–42. М.: Искусство, 1989.
52. Diderot, Denis. “Essais sur la peinture”. Texte établi et présenté par Gita May. In Diderot, Denis. *Œuvres complètes*, édition critique et annotée ; présentée par Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau, Gita May, 33 vols, vol. 14: 333–411. Paris: Hermann, 1984.
53. Аврелий, Марк Антонин. *Размышления*. Пер. Александр Гаврилов. Изд. подготовил Аристид Доватур. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Наука, 1993.
54. Кучеренко, Геннадий. “Д. Дидро и Д. А. Голицын”. В изд. *Французский ежегодник. 1984*, 203–18. М.: Наука, 1986.
55. Мезин, Сергей. *Дидро и цивилизация России*. М.: Новое литературное обозрение, 2018. (Historia Rossica).
56. Сапрыкин, Юрий. “Пятьдесят оттенков белого”. *Искусство кино*, no. 7/8 (2021): 178–81.

## Источники

- I. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1 (1766). Ед. хр. 246. [Россия. Санкт-Петербург. Российский государственный исторический архив. Фонд. 789. Описание 1. Часть 1 (1766). Единица хранения 246].
- II. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1 (1806). Ед. хр. 1927. [Россия. Санкт-Петербург. Российский государственный исторический архив. Фонд. 789. Описание 1. Часть 1 (1806). Единица хранения 1927].
- III. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1 (1768). Ед. хр. 368. [Россия. Санкт-Петербург. Российский государственный исторический архив. Фонд. 789. Описание 1. Часть 1 (1768). Единица хранения 368].
- IV. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1 (1806). Ед. хр. 1926. [Россия. Санкт-Петербург. Российский государственный исторический архив. Фонд. 789. Описание 1. Часть 1 (1806). Единица хранения 1926].

Статья поступила в редакцию 24 июля 2022 г.;  
рекомендована к печати 12 августа 2022 г.

Контактная информация:

Сечин Александр Георгиевич — канд. искусствоведения, доц.; sechin\_a@mail.ru

## The Sources and Meaning of the Term *Decency* in the Writings of Prince Dmitry Golitsyn on Fine Arts\*

A. G. Sechin

Herzen State Pedagogical University of Russia,  
48, nab. r. Moyki, St Petersburg, 191186, Russian Federation

**For citation:** Sechin, Alexander. “The Sources and Meaning of the Term *Decency* in the Writings of Prince Dmitry Golitsyn on Fine Arts”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 12, no. 4 (2022): 682–707. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.407> (In Russian)

The author focuses on one of the most important terms of normative aesthetics and art, *decency*, which occupies a prominent place in the writings of Prince Dmitry Golitsyn (1734–1803), devoted to the issues of architecture and fine arts. A detailed study of the origins of *decency* and the meaning of this concept leads to the identification of three stages in its development, consistently considered with the involvement of both source texts and the works of modern scholars. The first stage was the flourishing of classical ancient Greek art, which corresponds to the concept of τὸ πρέπον, formed in the consciousness and rhetorical culture of Athens. In relation to the fine arts, its importance cannot be overestimated, since *decency* was not con-

---

\* The reported study was funded by the Russian Scientific Foundation (RSF) according to the research project no. 22-28-01007 “Manuscripts of Prince D. A. Golitsyn (1734–1803) devoted to the issues of fine art. Full transcript, scientific commentary and preparation for publication”.

ceived without an adequate and eye-catching external expression of typical images, including their social status and ethical content. Under its influence, a system of canons of European art was born in ancient Greece. The second stage is associated with the Renaissance, when the idea of *convenevolezza* arises. It was focused on the Classical Antiquity and the appropriate iconographic tradition and therefore had a pronounced retrospective character. Finally, the classicism of the Enlightenment era, or neoclassicism, the time of Golitsyn's life and work, picks up the baton of the norm in art and the deviations from it made by nature itself. Golitsyn's interpretation of *decency* in his treatises and its correct understanding by art historians are important, since these works formed the basis of the Russian doctrine of normative, primarily academic art. *Decency* in the understanding of the ancient Greeks, Italians of the Renaissance and enlighteners of the 18<sup>th</sup> century did not completely dissolve in the works of the great and ordinary masters of those distant times. It is invariably revived when it comes to the visualization of traditions, proprieties and various norms within artistic culture, about the artist's service to the model, the canon.

*Keywords:* Dmitry Alekseevich Golitsyn, propriety, *convenevolezza*, τὸ πρέπον, visualization, canon, antique art, Renaissance, neoclassicism, *A Strict Young Man*.

## References

1. Tsverava, Grant. *Dmitriy Alekseevich Golitsyn, 1734–1803*. Leningrad: Nauka Publ., 1985. (In Russian)
2. Sverdlova I., Chistyakov N. "Engineer, historian", writer. *Electrosvyaz'*, no. 12 (1994): 31. (In Russian)
3. Marisina, Irina. *Essays on the History of International Connections of the Imperial Academy of Arts in the second half of the 18<sup>th</sup> — first third of the 19<sup>th</sup> Century*. Moscow: BuksMART Publ, 2021. (In Russian)
4. Kaganovich, Abram. *Anton Losenko and Russian Art of the mid-18<sup>th</sup> Century*. Moscow: Izd-vo Akademii khudozhestv SSSR Publ., 1963. (In Russian)
5. Mozgovaia, Elena. "The Writings of D. A. Golitsyn on Issues of Fine Art". In *Znatochestvo, kollektcionirovanie, metsenatstvo*, ed. by Nina Kuteynikova, 11–9. St Petersburg: Institut zhivopisi, skulptury i arkhitektury imeni I. E. Repina Publ., 1992. (In Russian)
6. Moleva, Nina, and Elii Beliutin. *The Pedagogical System of the Academy of Arts of the 18<sup>th</sup> Century*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1956. (In Russian)
7. Levinson-Lessing, Vladimir. *The History of the Hermitage Art Gallery (1764–1917)*. 2<sup>nd</sup> ed., rev. and add. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1986. (In Russian)
8. Sharnova, Elena. "On the Creation of the Language of Art History in Russia: 'Description of the Famous Works of Schools and Artists Who Came Out of them, etc.' of Prince D. A. Golitsyn". In *Vek Prosveshcheniia*, ed. by Sergei Karp et al., iss. 5: 337–60. Moscow: Nauka Publ., 2015. (In Russian)
9. Karp, Sergei. "Prince Dmitry Golitsyn and the First Catalogue of the Hermitage Paintings". In *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha: Ermitazhnye chteniia pamiati V. F. Levinsona-Lessinga (02.03.1893 — 27.06.1972), 2006–2007*, ed. by Sergei Androsov et al., vol. 56: 60–6. St Petersburg: The State Hermitage Publ., 2011. (In Russian)
10. Evangulova, Olga. *Russian Artistic Consciousness of the 18<sup>th</sup> Century and the Art of Western European Schools*. Moscow: Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ., 2007. (In Russian)
11. Shtambok, Anatolii, comp. "Dmitry Golitsyn (1734–1803)". In *Istoriia estetiki. Pamiatniki mirovoi esteticheskoi mysli*. Viacheslav Shestakov, ed.-comp. of the 2<sup>nd</sup> vol., Mikhail Ovsiannikov, chief ed., 5 vols, vol. 2: *Aesthetic Teachings of the 17–18<sup>th</sup> Centuries: 765–7*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1964. (In Russian)
12. Kovalenskaia, Natal'ia. *History of Russian Art of the 18<sup>th</sup> Century*. Moscow; Leningrad: Iskusstvo Publ., 1940. (In Russian)
13. Vipper, Boris, and Tat'iana Livanova, eds. *The History of European Art Studies: from Antiquity to the End of the 18<sup>th</sup> Century*. Moscow: Akademii nauk SSSR Publ., 1963. (In Russian)
14. Vereshchagina, Alla. *Critics and art. Essays on the History of Russian Art Criticism in the Middle of the 18<sup>th</sup> — First Third of the 19<sup>th</sup> Century*. Moscow: Progress-Traditsiia Publ., 2004. (In Russian)
15. Valitskaia, Alisa. *Russian Aesthetics of the 18<sup>th</sup> Century*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1983. (In Russian)
16. Mozgovaia, Elena. "Issues of Theory and History of Fine Art in the Writings of D. A. Golitsyn". In *Gosudarstvennyi Ermitazh. Ermitazhnye chteniia k 100-letiiu so dnia rozhdeniia V. F. Levinsona-Lessinga (1893–1972)*, ed. by Nikolai Nikulin, 16–8. St Petersburg: s. n., 1993. (In Russian)



17. Mozgovaia, Elena, and Konstantin Lappo-Danilevskii. "I. I. Winckelmann's Ideas and the St Petersburg Academy of Arts in the 18<sup>th</sup> Century". *18<sup>th</sup> Century* 22 (2002): 155–79. (In Russian)
18. Pozharova, Marina. *European Concepts of Art in the Russian Culture of the 18<sup>th</sup> Century. Essays*. Moscow: BuksMArt Publ., 2022.
19. Vishlenkova, Elena. *Visual Ethnology of the Empire, or 'Not Everyone Can See a Russian'*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. (In Russian)
20. Vishlenkova, Elena. *Treasury of Russian Painting: A History of Creation (1780s–1820s)*. Moscow: Gosudarstvennyi universitet — Vysshaia shkola ekonomiki Publ., 2009. Preprint. WP6 series. Humanitarian Studies; WP6/2009/03. (In Russian)
21. Vishlenkova, Elena. "Criticism of the Arts: The Language of Russian Art Studies of the Late 18<sup>th</sup> — Early 19<sup>th</sup> Century". *Novoe proshloe*, no. 1 (2018): 158–79. (In Russian)
22. Małek, Eliza, and Siergiej Nikolaiew. 'Apophegmata' by Bieniasz Budny in the Translation of the Time of Peter I. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2012. (In Russian)
23. Budny, Beniash. *Brief, Ornate and Moralizing Stories. Books Three: They Also Contain Various Questions and Answers, Lives and Deeds, Proverbs, and Conversations of Various Philosophers, the Ancients*. Transl. from Polish into Slavic. Moscow: s. n., 1711, March. (In Russian)
24. Diogenes Laertius. *Lives and Opinions of Eminent Philosophers*. Transl. by Mikhail Gasparov, ed. by Aleksei Losev. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow: Mysl' Publ., 1986. (In Russian)
25. Riesman, David, Nathan Glazer, and Reuel Denney. *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*. Abridged edition with a new foreword. New Haven; London: Yale University Press, 1965.
26. Zorin, Andrei. *The Appearance of a Hero: from the History of Russian Emotional Culture of the Late 18<sup>th</sup> — Early 19<sup>th</sup> Century: [The Focus of the Study is the Story of Love and Death of Andrei Ivanovich Turgenev]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. (In Russian)
27. Dolce, Lodovico. "A Dialogue on Painting". Transl. by Oleg Kudriavtsev. In *Estetika Renessansa*, comp. Viacheslav Shestakov, 2 vols, vol. 2: 457–83. Moscow: Iskusstvo Publ., 1981. (In Russian)
28. Hausserr, Reiner. *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostum und Schauplatz seit der Spatantike bis ins 16. Jahrhundert*. Wiesbaden: Steiner, 1984. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur; Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, no. 4).
29. Alberti Leon Battista. "On Painting". In Al'berti, Leon-Battista. *Desiat' knig o zodchestve*, transl. and comment. by Vasilii Zubov, general ed. by A. Gabricheskii, 2 vols, vol. 2: 25–63. Moscow: Izd-vo Vsesoiuznoi Akademii arkhitektury Publ., 1937. (Klassiki teorii arkhitektury). (In Russian)
30. Filarete (Antonio Averlino). *Treatise on Architecture*. Transl. by Viacheslav Glazychev. Moscow: Russkii universitet Publ., 1999. (In Russian)
31. Piles, Roger de. *Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait*. Paris: Jacques Estienne, 1715.
32. Ivanov, Arkhip. *An Idea of the Perfect Painter, Which Serves as a Basis for Judging the Works of Painters, and a Note about Portraits. Translated, the First from Italian, and the Second from French*. St Petersburg: Vil'kovskago Publ., 1789. (In Russian)
33. Bedretdinova, Larisa. "Western European Theory of Painting in the Perception of Russian Neophytes (the Ideas of R. de Piles and A. R. Mengs in Russia in the Last Third of the 18<sup>th</sup> Century)". In *Khudozhestvennyi mir glazami inostrantsev: vpechatleniia, vzaimovliianiia, novye tendentsii*, responsible ed. Elena Fedotova, 153–71. Moscow: Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ., 2013. (In Russian)
34. Brinkmann, Vinzenz. "Zurück zur Klassik". *Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland: Eine Ausstellung der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 08.02–26.05.2013. Katalog*. Hrsg. von Vinzenz Brinkmann, 15–57. München: Hirmer, 2013.
35. Dvoretiskii, Iosif. *Latin-Russian Dictionary*. 9<sup>th</sup> ed. Moscow: Russkii iazyk-Media Publ., 2005. (In Russian)
36. Leonardo da Vinci. "On Art". In Klark, Kennet. *Leonardo da Vinchi. Tvorcheskaia biografiia*, transl. by Aleksandra Glebovskaia, 239–329. St Petersburg: Vita-Nova Publ., 2009. (In Russian)
37. *Dictionnaire universel François et Latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux : contenant la signification et la définition des mots de l'une et de l'autre langue*. 8 vols. Paris : Compagnie des libraires associés, 1771, vols 1–2.
38. Veisman, Aleksandr. *Greek-Russian Dictionary*. Reprint of the 5<sup>th</sup> ed. 1899. Moscow: Greko-latinskii kabinet Iu. A. Shichalina Publ., 2006. (In Russian)
39. Homer. *The Iliad*. Transl. by Vikentii Veresaev. Moscow; Leningrad: Goslitizdat, 1949. (In Russian)

40. Pohlenz, Max. "Τὸ πρέπον. Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes". *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse*. H. 1 (1933): 53–92.
41. Platon. *Collected Works*. Ed. by Aleksei Losev, notes by Aza Takho-Godi. 4 vols. Moscow: Mysl' Publ., 1990–1994. (In Russian)
42. Irmscher, Johannes, and Renate Johne, comp. *A Lexicon of Antiquity: Transl. from German*, ed. by Vasilii Kuzishchin et al. Moscow: Vneshsigma Publ., 1992. (In Russian)
43. Volchkov, Sergei, transl. *A New Vocabulary in French, German, Latin, and Russian*. 2 pts. St Petersburg: Izd-vo Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1755–1764. (In Russian)
44. Evans, Elizabeth. "Physiognomics in the Ancient World". *Transactions of the American Philosophical Society*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1969. (Translation of the American Philosophical Society, vol. LIX, part 5).
45. Theophrastus. *Characters*. Transl. and notes by Georgii Stratanovskii. Leningrad: Nauka Publ., 1974. (In Russian)
46. Sechin, Alexander. "Ancient Physiognomics as a Way of Typing in Fine Arts". *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena* 10, no. 31 (2007): 124–8. (In Russian)
47. Ovidius Nazo, Publius. *Metamorphoses*. Transl. by Sergei Shervinskii. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1977. (In Russian)
48. Callistratus. "Descriptions of Statues". Transl. by Sergei Kondratev. In *Filostrat (starshii i mladshii). Kartiny. Kallistrat. Statui. Feofrast. Kharaktery*, 145–64. Ryazan': Aleksandriia Publ., 2009. (In Russian)
49. Aristotle. "Rhetoric". Translated by Nadezhda Platonova. In *Antichnye ritoriki*, ed. by Aza Takho-Godi, 15–164. Moscow: Moscow State University Publ., 1978. (In Russian)
50. Institut filosofii AN SSSR, Sektor estetiki. *The History of Aesthetic Thought: The Formation and Development of Aesthetics as a Science*, ed. by Mikhail Ovsiannikov et al. 6 vols. Moscow: Iskusstvo Publ., 1985, vol. 2: Medieval East. Europe of the 15<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries. (In Russian)
51. Diderot, Denis. "Essay on Painting". Transl. by Irina Volevich. In *Didro, Deni. Salony*, comp. Lidiia Reingardt, comment. Elena Saprykina, 2 vols, vol. 1: 203–42. Moscow: Iskusstvo Publ., 1989. (In Russian)
52. Diderot, Denis. "Essais sur la peinture". Texte établi et présenté par Gita May. In *Diderot, Denis. Œuvres complètes, édition critique et annotée ; présentée par Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau, Gita May*, 33 vols, vol. 14: 333–411. Paris: Hermann, 1984.
53. Avrelius, Marcus Antoninus. *The Meditations*. Transl. by Alexander Gavrilov. Ed. by Aristid Dovatur. 2<sup>nd</sup> ed., rev. and add. St Petersburg: Nauka Publ., 1993. (In Russian)
54. Kucherenko, Gennadii. "Denis Diderot and Dmitry Golitsyn". In *Frantsuzskii ezhegodnik. 1984*, 203–18. Moscow: Nauka Publ., 1986. (In Russian)
55. Mezin, Sergei. *Diderot and the Civilization of Russia*. M.: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. (Historia Rossica). (In Russian)
56. Saprykin, Iurii. "Fifty Shades of White". *Iskusstvo kino*, no. 7/8 (2021): 178–81. (In Russian)

## Sources

- I. RGIA. F. 789. Op. 1. Ch. 1 (1766). Ed. khr. 246. [Russian State Historical Archive. Fond 789. Inventory 1. Part 1 (1766). Record 246]. (In Russian)
- II. RGIA. F. 789. Op. 1. Ch. 1 (1806). Ed. khr. 1927. [Russian State Historical Archive. Fond 789. Inventory 1. Part 1 (1806). Record 1927]. (In Russian)
- III. RGIA. F. 789. Op. 1. Ch. 1 (1768). Ed. khr. 368. [Russian State Historical Archive. Fond 789. Inventory 1. Part 1 (1768). Record 368]. (In Russian)
- IV. RGIA. F. 789. Op. 1. Ch. 1 (1806). Ed. khr. 1926. [Russian State Historical Archive. Fond 789. Inventory 1. Part 1 (1806). Record 1926]. (In Russian)

Received: July 24, 2022  
Accepted: August 12, 2022

### Author's information:

Alexander G. Sechin — PhD in Arts, Associate Professor; sechin\_a@mail.ru