

Программная речь князя Д. А. Голицына «О рисунке» (1769): происхождение текста и его историко-эстетическое значение*

А. Г. Сечин¹, Д. А. Абдуллина²

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48

² Государственный Русский музей,
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, ул. Инженерная, 4

Для цитирования: Сечин, Александр, и Дарина Абдуллина. “Программная речь князя Д. А. Голицына ‘О рисунке’ (1769): происхождение текста и его историко-эстетическое значение”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 14, no. 2 (2024): 282–308. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.204>

Статья посвящена речи «О рисунке» почетного члена Императорской Академии художеств, князя Дмитрия Алексеевича Голицына (1734–1803), которую он произнес в июле 1769 г. на торжественном публичном собрании академии. Текст доклада в середине XX в. был обнаружен в РГИА и долго считался его оригинальным сочинением, написанным сначала по-французски, а затем переведенным на русский язык. Главным результатом проведенного авторами статьи исследования стало открытие первоисточника этого текста Голицына, которым оказалось начало одноименного диалога из французского издания книги английского путешественника и писателя Дэниела Уэбба «Исследования о красотах живописи» (1765). Так как книга англичанина стала результатом его поездки в Рим, где он познакомился с ученым И. И. Винкельманом и живописцем А. Р. Менгсом, дилетант в истории искусства Уэбб, пересказав в своем сочинении мысли немецких теоретиков о подражании античным художникам, невольно стал передаточным звеном в попадании идей неоклассицизма на русскую почву. Дени Дидро познакомился с французским переводом книги Уэбба раньше Голицына, написал о ней очерк для «Литературной корреспонденции» Ф. М. Гримма и, видимо, рекомендовал ее князю. Однако Голицын не копировал текст Уэбба буквально, а приспособил его для своей цели — составления программной речи высокому собранию набирающей силу главной образовательной институции страны в области изящных искусств. В отличие от Винкельмана и Уэбба, апеллирующих исключительно к прошлому, российский аристократ вслед за Дидро видел в перспективе прогресс современного искусства не в слепом подражании античным мастерам, а в возрождении эмоциональной и интеллектуальной мощи древнего искусства усилиями свободных художников. Политические условия Российской империи времени правления Екатерины II предопределили хвалебный тон его выступления в духе абсолютной монархии Людовика XIV.

Ключевые слова: Дмитрий Алексеевич Голицын, Дэниел Уэбб, Иоганн Иоахим Винкельман, Антон Рафаэль Менгс, Дени Дидро, Императорская Академия художеств, античное искусство, неоклассицизм, рисунок.

* Исследование выполнено за счет 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».

Речь князя Дмитрия Алексеевича Голицына (1734–1803), не только представителя известного российского аристократического рода, но и видного отечественного деятеля культуры эпохи Просвещения, — сохранившийся до наших дней текст доклада «О рисунке» [1], оглашенный им 29 июля 1769 г. на публичном собрании в Императорской Академии художеств в присутствии наследника престола, великого князя Павла Петровича [1, с. 1–2; 2, с. 30–1]¹. После прочтения вслух почетным членом академии Голицыным, который таким образом открыл торжественное заседание, трактат «О рисунке» оказался надолго погребен в архиве учреждения, пока в середине XX в. не был обнаружен советским искусствоведом А. Л. Кагановичем в фонде «Академия художеств Министерства императорского двора» Центрального государственного исторического архива в Ленинграде (ЦГИАЛ)².

Каганович использовал этот документ, обильно его цитируя, в своей монографии «Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия», в главе, посвященной академической системе художественного образования [3, с. 212–4]. Исследователь совершенно справедливо связывал главный посыл доклада о необходимости и ценности подражания современных художников античным, особенно греческим, мастерам с классицистической эстетикой, которая в тот важный период становления Академии фактически в ней уже господствовала, а рисунок в духе боготворимого Рафаэля лежал в основе обучения молодежи. Советский историк искусства рассматривал открытую им рукопись Голицына как оригинальный текст, составленный князем сначала по-французски, на языке, которым российский аристократ владел в совершенстве, даже лучше родного, а затем переведенный и начисто переписанный, скорее всего, другим человеком на русский язык³. О такой технологии создания доклада говорит сам характер дошедшего до нас документа как суммы двух частей на разных языках, к тому же написанных разным почерком, причем в русской части имеются вставки, пояснения и примечания на французском и на латыни, сделанные, видимо, рукой князя.

Концепция Кагановича нашла отражение в книге «Торжественные публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств» (от основания до 1815 г. включительно), составленной сотрудником Библиотеки Российской академии наук (БАН) Н. С. Беляевым, где он опубликовал описание «Санкт-Петербургскими ведомостями» публичного собрания Академии 29 июля 1769 г., на котором Голицыным был зачитан доклад «О рисунке» [2, с. 30–1], а также расшифровку русской части рукописи, что на первый взгляд может показаться чрезвычайно важным [2, с. 231–4]. Однако публикация далеко не совершенна: отсутствуют имеющиеся в оригинале примечания, пометы и вставки, а в напечатанном тексте собственно речи встреча-

¹ А. Л. Каганович [3, с. 212] и вслед за ним и Е. Б. Мозговая [4, с. 12] ошибочно указали в своих работах дату выхода в свет номера газеты «Санкт-Петербургские ведомости» с отчетом об этом событии как дату самого публичного собрания академии, на котором доклад «О рисунке» был зачитан Голицыным. Возможно, их ввел в заблуждение заголовок заметки: «В Санкт-Петербурге, августа 4 дня».

² Ныне Российский государственный исторический архив (РГИА).

³ «Мы рассматриваем рукопись в связи с основной ее темой — искусством рисунка, так как эта проблема, хорошо знакомая Голицыну и своеобразно им раскрытая, позволяет уяснить многое в творчестве Лосенко и его окружения» (здесь и далее, если нет дополнительного уточнения, курсив наш. — А. С., Д. А.) [3, с. 212]. См. также краткую характеристику Кагановичем собственно рукописи: [3, с. 275].

ются досадные фактические ошибки, например в перечень «настоящих действующих лиц», то есть значительных исторических персон, достойных быть изображенными, наряду с Александром Великим (Македонским), Помпеем и Катонем попал римский оратор и писатель Плиний («вероятно, Плиний Младший»⁴, как уточняет в примечании Беляев), хотя в трактате именно здесь он не упомянут [2, с. 234]. Ошибку можно объяснить тем, что определение Великий при Александре на листе рукописи разнесено по разным строкам: «Ве-» «ликий» [I, л. 7 об.], — нет сомнений, что вторая часть слова и преобразилась в расшифровке Беляева в Плиния, на которого автор документа действительно ссылается в другом месте своего сочинения.

В публикации БАН есть и другие оплошности, избежать которых, читая рукописный документ, составленный около 250 лет назад, без проведения его всестороннего исследования, конечно, трудно: неразобранные или неверно расшифрованные и оттого абсолютно непонятые слова; например, что может означать в отношении самых древних (архаических) античных статуй имя прилагательное в словосочетании «глаза *потемленные*» [2, с. 231]? Обращение к картотеке «Словаря русского языка XVIII в.», находящейся в Институте лингвистических исследований Российской академии наук (ИЛИ РАН), подтвердило нашу догадку об описке, которую допустил здесь переписчик. Словосочетание следует читать как «глаза потупленные»⁵, в частности потому, что во французской части текста ему соответствует выражение «*ayant les yeux baissés*» [I, л. 3], которое можно перевести «с опущенными долу глазами».

Сверка осуществленной нами расшифровки рукописи с публикацией Н. С. Беляева выявила в последней около тридцати серьезных ошибок, которые либо искажают смысл трактата князя Голицына, либо существенно затрудняют его понимание. Приведем еще один показательный пример. В опубликованном БАН тексте речи читаем: «Следствия [т. е. следствия, выводы] еще сего: искусство наше в одеяниях и в соглашении разных *красот*, и чаю я, что сия есть одна только часть, в коей мы древних художников превосходнее» [2, с. 233]. Между тем во французском, т. е. оригинальном, тексте доклада написано следующее: «L'effet de ceci encore, notre habilité dans les draperies et l'harmonie des *couleurs* et c'est la seule partie, je crois, dans la quelle nous surpassons les artistes de l'antiquité» [I, л. 5]. Следовательно, в русском переводе следует читать: «...искусство наше в одеяниях и в соглашении разных *красок*... превосходнее», что совершенно меняет смысл сообщения, автор которого делает акцент на превосходстве современных живописцев над античными не в композиции, а в изображении драпировок и *колорите!* Безусловно, для адекватного понимания сочинения Голицына, его содержания и значения, современному читателю, даже специалисту в области истории искусства, требуется как полная

⁴ Правда, уже элементарная логика подсказывает, что странно было бы видеть имя римского писателя и историка, кем был Плиний Младший для Голицына, в одном ряду с громкими именами полководцев и политиков древней истории.

⁵ Авторы благодарят за консультацию доктора филологических наук, профессора, главного научного сотрудника ИЛИ РАН Ирину Алексеевну Малышеву, а также и. о. заведующего Отделом русской исторической лексикологии и лексикографии ИЛИ РАН, руководителя группы «Словаря русского языка XVIII века», доктора филологических наук Георгия Анатольевича Молькова, который верно, на наш взгляд, предположил, что в данном случае имеет место механическая описка, или антиципация буквы: в действительности в рукописи написано слово «потупленные», т. е. вместо буквы «п» стоит «м».

публикация обеих частей документа, французской и русской, со всеми сносками и комментариями на его полях, так и исчерпывающий научный комментарий к нему. Что касается общей оценки доклада, его авторства и сути, то тут Н. С. Беляев, во вступительной статье к сборнику, целиком и полностью доверяет его первооткрывателю А. Л. Кагановичу [2, с. 7–8].

Иначе пыталась подойти к решению вопроса оригинальности идей, изложенных докладчиком высокому собранию Академии, Е. Б. Мозговая, которая унаследовала после смерти своего учителя Кагановича место ведущего преподавателя истории русского искусства XVIII в. в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина⁶. В 2002 г. она опубликовала вместе с ведущим научным сотрудником Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН К. Ю. Лаппо-Данилевским статью «Идеи И. И. Винкельмана и Петербургская Академия художеств в XVIII столетии», которую открывает скрупулезный анализ доклада Голицына «О рисунке» в контексте научной концепции знаменитого немецкого теоретика неоклассицизма [5, с. 156–61]. Авторы находят текстологические совпадения между сочинениями Винкельмана и русского аристократа, беря на себя смелость утверждать о безусловном заимствовании последним мыслей первого, хотя не располагали для подтверждения своей гипотезы безупречными доказательствами. Ведь в двух других известных нам работах Голицына об архитектуре и изобразительных искусствах, речи «О пользе, славе и проч. художеств»⁷ [II] и гораздо более пространным сочинении теоретико-исторического характера «Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников и проч.»⁸ [III] идеи Винкельмана столь же четко и однозначно не прослеживаются.

Е. Б. Мозговая (1950–2005) рано умерла, не успев воплотить в жизнь мечту о полной публикации указанных работ Голицына⁹. Однако ее вклад в изучение этих сочинений оказался столь значителен, что, например, относительно интересующего нас текста абсолютное большинство авторов, пишущих о вкладе князя в развитие художественного образования и искусствоведческой мысли в России, как правило, констатируют, что именно Мозговой принадлежит его обстоятельный анализ, не рискуя продолжить и предложить свою интерпретацию [9, с. 170, примеч. 8; 10, с. 337–8]. Разве что М. А. Пожарова в недавно увидевшей свет книге «Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. Очерки», отдавая должное Елене Борисовне и Константину Юрьевичу, вполне резонно замечает, что некоторые из изложенных Голицыным в сообщении «О рисунке» тезисы, например о совершенстве и непреходящем значении знаменитых с эпохи Ренессанса античных статуй, он мог вычитать в более ранних, чем труды Винкельмана, работах

⁶ Ныне Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

⁷ Небольшие фрагменты речи, рукопись которой была обнаружена Н. Н. Коваленской в 1930-е годы в Ленинградском отделении Центрального архивного управления (ЛОЦАУ), в 1964 г. были напечатаны в «Памятниках мировой эстетической мысли» [6, с. 765–7]. Десять лет назад в одном из бельгийских архивов был найден и опубликован ее оригинал на французском языке [7, р. 123–32]. Князь составил этот текст обращения к Совету Императорской Академии художеств в связи со своим избранием в ее почетные члены. Историю открытия и изучения рукописей Д. А. Голицына об архитектуре и изобразительных искусствах в XX — начале XXI в. в России см.: [8, с. 683–9].

⁸ В ЦГИА имеется еще один экземпляр рукописи [IV] — «писарский текст без вставок на французском и латинском языках» [4, с. 18].

⁹ Публикация русскоязычного текста доклада князя Голицына «О рисунке» в сборнике Н. С. Беляева (БАН) увидела свет более чем через десять лет после ее кончины, в 2016 г.

французских авторов XVII столетия. Пожарова называет имена Андре Фелибена и Роже де Пиля, с сочинениями которых князь, конечно, был знаком не понаслышке, а также упоминает лекцию «О Лаокооне», прочитанную Жераром ван Опсталем во французской Академии живописи и скульптуры 2 июля 1667 г. и опубликованную в следующем году в Париже [11, с. 111, 132, 140–1, 146–7]. Наше исследование происхождения сочинения Голицына «О рисунке» подтверждает догадки Мозговой и Лаппо-Данилевского, проливая свет на весьма прихотливый и отчасти даже скандальный путь раннего проникновения идей немецкого классика искусствования на русскую почву.

Публикация доклада «О рисунке», осуществленная Н. С. Беляевым, как выше уже было сказано, воспроизводит только набело переписанный текст русской части рукописи, которая в действительности представляет собой хотя и краткий, размещенный всего лишь на восьми исписанных большей частью с обеих сторон листах, документ¹⁰, но довольно сложный по составу и структуре. Листы не скреплены друг с другом и фактически оказались разрозненными, что стало, видимо, результатом случайности, недостаточной внимательности лиц, ответственных за хранение дела, еще на стадии его архивирования. Композиционно оно состоит из трех частей. Первая часть, включающая два листа, — текст, написанный на русском языке, начало доклада. Вторая, с третьего по шестой лист, содержит французский текст, который оканчивается на лицевой стороне шестого листа, поэтому на обороте он пуст. Наконец с седьмого листа продолжается русскоязычный вариант доклада, причем с середины предложения, начало которого закономерно находится на обороте второго листа, в самом низу. Так как русский текст оканчивается на лицевой стороне восьмого, последнего, листа дела, его обратная страница ничем не заполнена. Таким образом, собственно рукопись в архивном документе «О рисунке» занимает 14 страниц, семь из которых написаны на русском языке и столько же — на французском.

Русская и французская части рукописи различаются и почерком, и характером письма. Во втором случае составитель доклада писал быстро, размашисто, не заботясь о четкости начертания букв, выводя их с большим наклоном. Заметно, что вначале он пытался писать ровно, однако затем явно торопился закончить. На последнем листе буквы становятся большими, удлинненными, а строка вытягивается вправо вверх. Становится больше помарок. Внешне франкоязычная рукопись носит характер быстрых записей, фиксирующих мысль князя, и изобилует вставками дополнений и исправлениями ошибок. Фактически это черновой вариант речи, который Голицын, прекрасно владея французским и сроднившись с ним в результате долгого пребывания в Европе и непосредственно во Франции, в Париже, составлял на более удобном для него языке, о чем свидетельствуют и многочисленные пометы, которые сделаны им по-французски на полях русскоязычной части¹¹.

¹⁰ Шестой и восьмой, последний, листы имеют текст только на лицевой стороне.

¹¹ Сравнение рукописи из РГИА с собственноручными письмами князя графу Иоганну Карлу Филиппу фон Кобенцлю (1712–1770), полномочному министру Австрийских Нидерландов, которые были обнаружены Ксавье Дюккеном в Национальном архиве Бельгии (Archives générales du Royaume et Archives de l'État), позволяет идентифицировать почерк Д. А. Голицына. Авторы благодарят Кэтрин Филлиппс за предоставленные им фотокопии этих писем.

Большое количество таких пояснений также говорит о недостатке необходимых русских слов для описания явлений мира изобразительных искусств¹². Князю явно не хватало точных, однозначных понятий, близких его мыслям или тем идеям, которые он привык слышать и излагать на французском языке. Видимо, некоторые из этих терминов, без которых нельзя было обойтись, рассуждая о рисунке, были на родном наречии для Голицына столь внове, что вызывали у него сомнения относительно своей достаточной эквивалентности намного более разработанному к середине XVIII в. французскому искусствоведческому вокабуляру. Например, в начале доклада князь пишет следующее: «Греческие скульпторы наскучась повинуются натуре, выдумали новые препорции и новые карактеры. Юпитер и Минерва, сочиненные Фидиасом в удивление наипроцветеннейшие века приводили, и чаятельно, что соединяя красоту, величество и чрезвычайность, на воображении равное действие производили как бы и божества сии сами» [I, л. 1 об.], то есть Зевс Олимпийский и Афина Парфенос работы Фидия воздействовали на зрителя подобно явлению самих богов. Над словами «красота», «величество» и «чрезвычайность» автор расставляет арабские цифры, выделяя их снизу дугой, а слева на полях повторяет эти же обозначения, приводя французские эквиваленты: «1) le beau», «2) le grand», «3) l'extraordinaire». Неуверенность составителя понятна и современному читателю, который предпочел бы использовать в этом случае термины «прекрасное», «великое» и «необычайное», причем два последних определения современная эстетика имеет тенденцию объединять в одну категорию — «возвышенное».

Пометы на полях и постраничные примечания, большей частью — на латыни, написаны тем же почерком, что и текст доклада на французском языке, фактически — скорописью. Русскоязычная часть в отношении написания слов более аккуратная. Буквы читаются лучше, наклон их меньше. Слова выведены так, чтобы они были максимально читабельны. Строки ровные. Имена собственные акцентированы подчеркиванием. Правда, можно заметить, что время от времени составитель словно начинает торопиться и писать менее разборчиво, уводя строчку вверх. Стоит также отметить, что абзацы в этой части выделены отступом красной строки и обособлены друг от друга: расстояние между ними больше межстрочного интервала внутри. Во французском тексте нет такой структурной четкости. Характер начертания некоторых букв позволяет предположить, что обе части вполне могли принадлежать разным людям — князю (французская) и переводчику или переписчику (русская): Мозговая и Лаппо-Данилевский допускали участие последнего в работе над докладом Голицына [5, с. 159]. Последним обстоятельством можно объяснить встречающиеся в русском тексте механические описки в написании слов, правда, редкие: помимо уже отмеченных выше «глаз *потумленных* [по-

¹² Опубликовав еще в 1960-е годы «Словарь терминов в русском языке касающихся до художеств», обнаруженный им в трактате Голицына «Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников и проч.» (1767–1768), А. Л. Каганович задал одну из магистральных траекторий в изучении интересующей нас части рукописного наследия князя — его вклад в формирование специальной искусствоведческой лексики в русском языке [3, с. 310–6]. Уже в XXI в. Е. Б. Шарнова глубоко и всесторонне проанализировала это сочинение Голицына в указанном ключе, справедливо указав на французский язык как главный источник соответствующего словообразования в его работах [10, с. 339, 347–50, 358–60]. Пометы на полях доклада «О рисунке» (1769) говорят о том, что процесс создания тезауруса специальных слов, «касающихся до художеств», продолжался.

тушленных]», антиципация буквы имеет место в прилагательном в конце фразы: «...что касается до нынешних художников, кои избирая по большей части карактеры и сюжеты из Святого Писания, а оное предписывая паче всего благочиние, они принуждены по благопристойности одевать свои фигуры, а часто и весьма *грыбыми* (грубыми. — А. С., Д. А.) тафтами¹³» [I, л. 2 об.].

Постраничные примечания, имеющиеся на обороте первого листа, на обеих сторонах второго и на лицевой стороне седьмого, пронумерованы с помощью строчных букв латинского алфавита в круглых скобках и вписаны той же рукой, которой принадлежит франкоязычная часть документа. Функционально они играют две разные роли. Во-первых, уже знакомую нам по пометам на полях роль подходящего французского эквивалента термину на русском языке, например таким образом поясняется словосочетание «простота абриса» — сноска внизу страницы дает соответствующий перевод (хотя скорее оригинал, с которого как раз и был сделан перевод на родной князю язык): «(a) la simplicité du contours» [I, л. 7]. Подобное примечание к выражению «превосходность мнимой (a) красоте над натурою» наиболее интересно, так как оно не только уточняет с помощью французского эквивалента смысл этого важного эстетического понятия, но и содержит его пояснение на русском языке: «(a) Разуму нашему воображающей. Beauté idéale» [I, л. 1 об.]. Сноска привлекла внимание Мозговой и Лаппо-Данилевского, которые сочли такое словоупотребление князя доказательством их мнения о знакомстве Голицына с научными работами Винкельмана, поскольку — позволим себе легкий каламбур — идеально соответствует немецкому «die idealische Schönheit» [5, с. 159–60].

Примечания второго рода, общим числом четыре, представляют собой цитаты на латыни из древних авторов, Овидия, Стация, Сенеки¹⁴ и Плиния Старшего, на которых составитель доклада ссылается, очень кратко излагая содержание этих отрывков по-русски. Все они находятся в начале рукописи, на обороте первого и обеих сторонах второго листа, и были опущены Н. С. Беляевым в издании текста «О рисунке». Именно эти цитаты, а вернее, допущенные в них фактические ошибки, причем не самим Голицыным, а автором того источника, которым он воспользовался при составлении своего доклада, позволили нам идентифицировать как сам источник, так и косвенную зависимость положений рукописи русского аристократа, друга Дидро, от идей Винкельмана.

Голицын ссылается на авторитетное мнение знаменитого римского мыслителя Луция Аннея Сенеки, рассуждая о различии между изображениями нагих и одетых фигур в античном искусстве: «Сенек[а] примечает, что естли нагость открывает погрешности [фигуры], она еще более красоты телесные оказывает (a)» [I, л. 2 об.]. Внизу листа в качестве примечания живым почерком князя выписана латинская цитата со ссылкой на соответствующее место в известном сочинении древнего писателя: «(a) Nuda corpora, vitia si quae sint, non celant, nec laudes parum ostentant. Lib: iij. Ep. 6». Поиски точного источника этого выражения среди «Нравственных писем к Луцилию» Сенеки ни к чему не могут привести уже потому, что традиция издания этих эпистол не подразумевает разделение корпуса на книги. Зато в шестом письме третьей книги «Писем» Плиния Младшего, где автор рассказывает своему адреса-

¹³ Тафта — разновидность тонкой глянцевой ткани полотняного переплетения из туго скрученных нитей шелка или хлопка, для которой характерны жесткость, плотность и ломкость складок.

¹⁴ На самом деле из Плиния Младшего, о чем в статье пойдет речь ниже.

ту о недавно приобретенной им «коринфской статуе» («*Corinthium signum*»), изображающей стоящего старика, эта фраза имеется: «Промахи художника, если они есть, в этой голой фигуре ускользнуть не могут; мастерство работы громко о себе заявит» [12, с. 47]. Не вдаваясь в нюансы смысла сентенции, заметим, что эту ошибку допустил в своей книге «Исследования о красотах живописи», опубликованной в 1760 г. в Лондоне [13], английский писатель ирландского происхождения Дэниел Уэбб (1718/1719 — 1798), чьи сочинения были очень популярны во второй половине XVIII в., а он сам некоторое время выступал законодателем правил классицистической эстетики¹⁵. Причем особенности написания римской цифры «три» — *iii* вместо *iii* — в библиографическом описании источника выдают еще одну важную для нас деталь: так ссылка представлена не в англоязычном оригинале книги Уэбба, а в ее французском переводе, увидевшем свет в 1765 г. в Париже, так что истоки доклада Голицына «О рисунке» следует искать в этом издании, где как раз есть глава с таким же названием: «О рисунке [Du Dessin]» [17, р. 40–71]¹⁶.

Сравнение рукописи князя с двумя вариантами книги английского автора доказывает, что первый заимствовал франкоязычный текст второго, присвоив себе и фактические ошибки Уэбба, и опечатки парижского издания. Так, второе примечание на той же странице рукописи, т. е. на обороте второго листа, представляет собой цитату из «Естествознания» Плиния Старшего, в которой идет речь о двух статуях Афродиты, изваянных Праксителем, одетой и обнаженной: «(b) *Duas fecerat Veneres Prasiteles, simulque vendebat; alteram velata specie, quam ob id quidem prætulere Coi; rejectam Gnidii emerunt: immensa differentia famæ; illo enim signo Prasiteles, nobilitavit Gnidum. Pline Lib: 34. chap. 5*» [I, л. 2 об.]. Здесь в сноску Голицына перекочевала опечатка именно французского варианта книги Уэбба: на самом деле этот текст содержится не в 34-й, а в 36-й книге римского энциклопедиста¹⁷. В английском издании номер указан латинскими цифрами верно: «*Lib. xxxvi. c. 5*», но в Париже буквы «v» и «i» при наборе поменяли местами: «*Lib. xxxiv. CAP. 5*»,

¹⁵ Д. Уэбб писал теоретические сочинения и о других видах искусства: литературе (поэзии) и музыке. В 1762 г. увидела свет его книга «Замечания о красотах поэзии» [14], в 1769 г. — «Наблюдения о соответствии между поэзией и музыкой» [15], которая имела успех и вскоре была переведена на немецкий язык. Отрывок из последней в переводе Е. Ю. Дементьевой опубликован в хрестоматии «Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков» [16, с. 605–17].

¹⁶ Ошибка Д. Уэбба была замечена знатоками античных текстов еще при жизни автора. Например, в рукописи английского антиквара Кеннета Гибсона (1730–1772), которая была издана посмертно в 1800 г., есть та же фраза в английском переводе: «*Pliny observes, that naked bodies, as they betray their imperfections, so they give a full exhibition of their beauties*». В примечании к ней Гибсон ссылается на английского лексикографа, крупного знатока латыни Роберта Эйнсворта (1660–1743), который в описании коллекции Джона Кемпа (1665–1717), «*Monumenta Kempiana*» (1719–1720), цитирует это место из Плиния Младшего на языке оригинала: «*Est enim nudum, nec aut vitia, si quae sint, celat, aut laudes parum ostentat*». Там же Гибсон приводит цитату из книги Уэбба, в заключение указывая, что прав Эйнсворт, поскольку «Письма» Сенеки не разделены на книги [18, р. 149]. В современном электронном издании «Писем» Плиния Младшего на латыни эта фраза почти полностью совпадает с вариантом лексикографа Эйнсворта: «*Est enim nudum, nec aut vitia si qua sunt celat, aut laudes parum ostentat*» [19].

¹⁷ XXXVI. 20. «[...Но самое выдающееся не только из произведений Праксителя, а во всем мире, это Венера, — чтобы увидеть ее, многие отправлялись в Книд]. Он создал их две и продавал одновременно, вторую — в одетом виде, которую по этой причине предпочли косцы, имевшие право выбора, сочтя это строгим и целомудренным, хотя он продавал ее по той же цене. Отвергнув купили книдцы, но слава ее неизмеримо выше» [20, с. 118–9].

и российский автор, доверившись своему печатному источнику, вписал ошибочный номер уже арабскими цифрами.

В «Исследованиях о красотах живописи» Уэбба есть ошибки относительно ссылок на античные источники и в основном тексте книги, построенном в виде диалога двух собеседников — А и В. Одна из них представляет для нас особый интерес в связи с «Историей искусства древности» Иоганна Иоахима Винкельмана (1717–1768), который познакомился с английским путешественником, когда тот в 1755 г. был в Риме. В самом начале интересующего нас более других диалога IV «О рисунке» Уэбб приписывает Плинию слова о том, что легендарный Дедал первым стал делать изображения, казавшиеся наделенными жизнью, в то время как статуи его предшественников были «застывшими и неподвижными, с опущенными глазами, сомкнутыми ступнями и руками, прижатыми к бокам»: «A. Pline nous apprend qu'avant le temps de Dédale, toutes les statues étoient figurées roides & immobiles, les yeux baissés, les pieds joints & les collés sur les flancs»¹⁸ [17, p. 40]. В сноске приведен, как кажется, оригинальный текст на латыни: «Conniventibus oculis, pedibus junctis, brachiis in latera demissis, statu rigido». Свой доклад Голицын, соответственно, начинает так, без указания на какой-либо источник, античный или современный: «Первые опыты рисунка были весьма недостаточны. До времени Дедала все статуи казались неподвижными, имея глаза потупленные, ноги вместе соединенные, и руки к пахам сжатые. Дедал и его наследники распеленали, можно сказать, оные безобразные фигуры, дали движение разным их частям, и живность лицу» [I, л. 1]. Однако на самом деле сведения о статуях предшественников Дедала примерно в таких же выражениях, но по-гречески изложены не у Плиния (Старшего или Младшего?), а в «Исторической библиотеке» Диодора Сицилийского¹⁹. Так как Уэбб, в отличие от других цитат из древних авторов, именно эту не снабжает точной ссылкой на источник, можно предположить, что он его не знал, а записал ее с чужих слов или по памяти.

В самом начале своей знаменитой «Истории искусства древности», в разделе «О начале греческого искусства», Винкельман не совсем точно передает суть сообщения Диодора, больше заботясь о подборе оригинальному греческому выражению о характере взора древних статуй лучшего латинского эквивалента: «Подобные глаза (плоские и вытянутые. — А. С., Д. А.), вероятно, имеет в виду Диодор (Hist. L. 4), когда говорит о фигурах работы Дедала: по его словам, этот художник создавал их ὄμιασι μεμυκῶτα, что переводчики передают как *luminibus clausis*, “с закрытыми глазами”. Но это неправдоподобно, ибо если бы Дедал захотел сделать глаза, он сделал бы их открытыми. Перевод совершенно противоречит подлинному и единственному значению слова μεμυκῶς, означающему “моргать”, *nictare*, а по-итальянски *sbirciare*; здесь следует переводить как *conniventibus oculis*. У Нонна (Dionys. L. 4, p. 75, v. 8) μεμυκῶτα χεῖλεα означает “полуоткрытые уста”» [22, с. 22]. Из второго итальянского издания труда немецкого ученого, предпринято-

¹⁸ Та же фраза из оригинального английского издания: «We are told by Pliny, that all the statues before the time of Dædalus were represented stiff and motionless; with winking eyes, closed feet, and arms hanging in right lines to their sides» [13, p. 39].

¹⁹ IV.76. «Впервые создав статуи с [открытыми] глазами, широко расставленными ногами и простертыми руками, он (Дедал. — А. С., Д. А.) совершенно справедливо вызывал восхищение зрителей, поскольку ранее ваятели изготовляли статуи, глаза у которых были закрыты, а руки опущены и прижаты к бокам» [21, с. 263].

го в 1783–1784 гг. Карло Феа, который впервые снабдил текст «Истории искусства древности» подробнейшим научным комментарием, становится известно, что Винкельман пользовался популярным латинским переводом «Исторической библиотеки» немецкого гуманиста Лоренца Родомана (1546–1606), где о глазах древних изображений как раз и сказано *nictitantibus oculis*, «с моргающими глазами» [23, p. 319]. Однако он предлагает свой вариант перевода на латинский язык — *conniventibus oculis*, изменяя первую лексему, причастие, смысл которого, правда, незначительно, но отличается от варианта Родомана. Феа далее указывает, что Винкельман мог быть обязан выражением известному голландскому гуманисту Франциску Юнию (младшему; 1591–1677), который именно этими словами характеризует статуи Древнего Египта [24, p. 11]²⁰. В контексте нашего исследования важно отметить, что *conniventibus oculis* употребляет в своей цитате якобы из Плиния и Дэниел Уэбб.

Будучи в 1755 г. в Риме, Уэбб проявил большой интерес к изобразительному искусству относительно как приобретения произведений известных мастеров Ренессанса²¹, так и постижения его законов, теории искусства. Там он сблизился с немецким живописцем Антоном Рафаэлем Менгсом (1728–1779), приверженцем классицистической доктрины, которую как раз в то время ясно артикулировал в связи с Античностью Винкельман, в свою очередь тоже друживший с Менгсом. Оба, Винкельман и Менгс, первый — особенно ярко и неутомимо, пропагандировали идеи подражания современных художников древним, а второй демонстрировал такое подражание своим творчеством. Известно, что Менгс написал портрет Уэбба и в задушевных беседах познакомил его с представлениями о нормах и правилах искусства, которые он разделял с Винкельманом, в том числе предоставив английскому любителю изящного доступ к рукописи своего еще не изданного труда «Мысли о красоте и вкусе в живописи [*Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei*]» [26, p. 43]. Однако не Менгс, а Винкельман выдвинул против автора «Исследований о красотах живописи» обвинения в заимствовании чужих идей, когда книга в 1760 г. вышла в свет, в частности указав на явное сходство размышлений Уэбба о творческом лице Рафаэля Санти с таковыми своего друга-живописца [26, p. 43]. Он был явно задет плагиатом в гораздо большей степени, чем сам Менгс, постоянно возвращаясь к этой теме в переписке. Так, в письме одному из своих учеников, швейцарскому теологу и педагогу Леонарду Устери (1741–1789), датированном 27 ноября 1762 г., немецкий ученый пишет, что все лучшее в книге Уэбба взято автором, которого он, Винкельман, хорошо знал, из сочинения Менгса, опрометчиво поделившегося с ним своим текстом. Особенно достойно осуждения, по его мнению, высокомерное суждение англичанина о том, что нет в мире живописца, который был бы способен внятно сформулировать законы своего вида искусства, хотя признает, что «*dieser Geck*»²² изучал картины, как никто другой из числа профанов [27, S. 71–2]. Именно Винкельман сподвиг Менгса на скорейшее

²⁰ «*Ægyptios antiquiores lignea ut plurimum simulacra fecisse constat oculis conniventibus, junctis pedibus etc.*» («Понятно, что древние египтяне изготавливали преимущественно деревянные статуи с моргающими глазами, сомкнутыми ступнями и т. д.») [25, p. 5].

²¹ В одном из своих писем Д. Уэбб сообщает адресату, что купил в Вечном городе два произведения, по его предположению, из коллекции Альбани: копию Корреджо работы Карраччи и картину Пармиджанино. В письме также фигурирует раздобытая им «капитальная вещь Джулио Романо». Проследить судьбу этих работ пока не удалось [26, p. 43–5].

²² «Этот щеголь (варианты: *франт, модник, фат, денди; хлыщ*. — А. С., Д. А.)» (нем.).

издание своей книги, и в 1762 г. «Мысли о красоте и вкусе в живописи» были напечатаны в Цюрихе [28].

Сравнительный анализ теоретических работ Уэбба и Менгса был бы чрезвычайно интересен и полезен, но он не входит в задачи данной статьи. Для нас важно, что история о плагиате может служить хотя и косвенным, но достаточно основательным подтверждением выдвинутой Мозговой и Лаппо-Данилевским гипотезы об отражении в докладе Голицына мыслей Винкельмана об античном искусстве и его непреходящем значении и ценности для искусства последующих эпох, вплоть до эпохи Просвещения. Ведь в тандеме Винкельман — Менгс лидером был, несомненно, первый, и его гнев против Уэбба имел под собой обиду личного порядка: воруя у Менгса, англичанин, по сути, обкрадывал самого Винкельмана либо не считал нужным сослаться на него. Например, в первом диалоге «Исследований о красотах живописи», где его участники выявляют общий план произведения, Уэбб подводит читателя к мысли о превосходстве Рафаэля над всеми современными мастерами изящных искусств, рассуждая о двух методах подражания природе — (1) ее точном копировании, что присуще голландским живописцам, и (2) следовании идеальному образу, который возникает в сознании художника и не способен достичь совершенного воплощения в произведении, а остается на стадии сырого наброска. Именно Рафаэлю удалось более других объединить эти две части видения природы, выражаясь языком английского автора, чтобы вплотную приблизиться к «идее беспримерной красоты», которую мы находим у древних мастеров, например у Фидия («that idea of unexampled beauty, which the artist [Phidias] had formed in his mind» — «l'idée que l'Artiste [Phidias] s'étoit faite d'une beauté dont le type n'avoit jamais existé») [13, p. 5; 17, p. 5–6]. Это сравнение невольно заставляет вспомнить сходные рассуждения Винкельмана в его «Мыслях о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры», когда он противопоставляет грекам голландцев, увлеченных частностями в объекте подражания и создающих лишь его сходную копию, портрет²³. «Мысли...», как известно, были изданы Винкельманом за свой счет в 1755 г., как раз когда Уэбб оказался в Риме и попал в круг его знакомых, но никакой ссылки на немецкого теоретика в книге англичанина мы не найдем. Безусловно, такое игнорирование способно вызвать досаду у современника и предшественника в одном лице.

Уэбб, воспроизводя в начале диалога «О рисунке» латинский перевод фразы из Диодора Сицилийского и ошибочно приписывая ее Плинию, как выше уже было сказано, не указывает источник цитаты, хотя во всех прочих подобных случаях ссылки имеют место, и их в его книге очень много, например намного больше, чем в «Мыслях о красоте и вкусе в живописи» Менгса. Так как перевод цитаты начинается словосочетанием *conniventibus oculis*, предложенным Винкельманом, то это наводит на мысль, не подсмотрел ли английский путешественник этот вариант у немца, не успев толком разобраться, откуда происходит сентенция. Если представить себе, каких усилий подобные конъектуры стоили немецкому ученому, который еще юношей, прозябая у себя на родине в должности школьного учителя, ночи напролет читал греческих и римских авторов [29, с. 440], то можно понять ярость

²³ «Подражание прекрасному в природе либо сосредоточивается на одном частном объекте, либо накапливает наблюдения над различными частностями и собирает их воедино. Первое приводит к созданию сходной копии, портрета; это — путь к формам и фигурам голландских мастеров. Второй же ведет к универсальной красоте и к идеальному изображению, и это — путь, избранный греками» [22, с. 310].

Винкельмана по отношению к английскому денди! Далее в примечании Уэбба идут рассуждения о том, что греки, заимствовав у египтян канонический принцип изображения человеческой фигуры, не удовлетворились им, а вот египтяне продолжали творить изваяния своих богов в том же духе, в «плавном скольжении без шага», говоря словами Джона Мильтона, которого автор тут же цитирует [13, р. 39–40; 17, р. 40–1]. О том же, но несколько иными словами пишет в «Истории искусства древности» Винкельман, когда рассуждает «О начале греческого искусства» [22, с. 22–3], вспоминает он и образы, созданные фантазией Мильтона [22, с. 35–6]. Впрочем, обвинить Уэбба в плагиате достаточно сложно даже с нашей, современной, точки зрения: опередив своих немецких учителей во времени, он, конечно, оставил следы заимствований, но все же создал достаточно оригинальный текст, да еще и в выражениях чужого для обоих английского языка.

Внимание Голицына к сочинению Уэбба привлек, видимо, Дени Дидро (1713–1784), который познакомился с рукописью французского перевода «Исследований о красотах живописи» еще в 1762 г., т. е. за три года до того момента, когда он был напечатан в Париже²⁴. О последнем обстоятельстве мы узнаем со слов самого просветителя, который активно сотрудничал с Фридрихом Мельхиором Гриммом (1723–1807), составителем рассчитанного на немногочисленных монарших подписчиков рукописного журнала «Литературная корреспонденция [La Correspondance littéraire]», где, например, были впервые предъявлены избранным читателям ныне знаменитые «Салоны» Дидро — обзоры выставок Королевской академии живописи и скульптуры²⁵. Второй номер «Литературной корреспонденции» за 1763 г., датированный 15 января, открывается обзором книги Уэбба, который имеет следующее предуведомление Гримма: «Эта статья составлена г-ном Дидро. Он утверждает, что извлек ее из некоего английского сочинения; пока я нахожусь в ожидании, чтобы проверить это, [однако] утверждаю, что он вытащил три четверти [текста] из своей головы, за исключением того, что я решу относительно [оставшейся] четверти, когда изучу ее. Так что за перо берется философ»²⁶. Сам Дидро в начале статьи сообщает о том, что прочитал готовящуюся к изданию небольшую английскую книгу о живописи в переводе, и тут же рассыпается в похвалах автору: «Она (книга. — А. С., Д. А.) исполнена смысла, ума, вкуса и познаний; в ней нет недостатка в утонченности и изяществе. По изложению, экспрессии и стилю произведение совершенно французское. Автора зовут Уэбб. Вот идеи, которые больше всего поразили меня при чтении»²⁷. Далее идет текст, который, по нашему мнению, в жан-

²⁴ В Научной библиотеке Государственного Эрмитажа хранится экземпляр французского издания сочинения Д. Уэбба, который, предположительно, принадлежал Дидро и попал в Россию вместе с собранием книг философа, приобретенным Екатериной II [30, с. 364–5, no. 192].

²⁵ Князь Д. А. Голицын сыграл ключевую роль в оформлении подписки на «Литературную корреспонденцию» российской императрицы, по заданию которой он и нашел для нее Гримма, корреспондента, сведущего в парижской культурной жизни и способного занятно ее преподнести царственной читательнице. Решение о подписке было принято в конце 1763 г. [31, с. 5].

²⁶ «L'article suivant est de M. Diderot. Il prétend l'avoir tiré d'un ouvrage anglais; en attendant que je sois à portée de le vérifier, je lui soutiens qu'il en a tiré les trois quarts de sa tête, sauf à me décider sur le quatrième quand j'aurai examiné. C'est donc le philosophe qui va prendre la plume» [32, p. 11]. Здесь и далее перевод А. Г. Сечина.

²⁷ «Il est rempli de raison, d'esprit, de goût et de connaissances; la finesse et la grâce mêmes n'y manquent point. C'est pour le tour, l'expression et la manière un ouvrage tout à fait à la française. L'auteur s'appelle Webb. Voici les idées qui m'ont surtout frappé à la lecture» [32, p. 11].

ровом отношении имеет вид конспекта, где наиболее захватившие Дидро тезисы прочитанной им книги пересказаны очень близко к оригиналу, но не являются дословными цитатами²⁸. Выделенные фразы он объединяет в небольшие абзацы, порядок которых примерно соответствует таковому в источнике. Эти пункты отражают собственные проблемы составителя обзора, поэтому часто дополнены его комментариями, порой прирастающими оригинальными рассуждениями, которые составляют примерно четверть от общего количества смысловых единиц текста: 15 из 58 абзацев. По мнению Ж. Шуйе, два из таких фрагментов, завершающие статью, по их длине и значимости можно считать важными вехами на пути, ведущем к «Опыту о живописи» и «Салону» 1765 г. [33, р. 308–9]. Поскольку конспект Дидро до сих пор не переведен на русский язык, приведем его окончание полностью:

В знойном климате Греции мужчины были практически обнажены. Они были обнажены в гимназиях, в общественных банях. Положение куртизанки нисколько не было унижительным. С одной куртизанки была сделана статуя богини. Та же грудь, те же бедра, по которым прежде водили руками в доме наслаждений; те же губы, те же щеки, которые лобзали; та же шея, которую кусали, те же ягодицы, на которые бросали взгляды, узнавали и которым до сих пор поклоняются в храме и на алтарях. Вольность нравов ежеминутно разоблачала²⁹ мужчин и женщин; религия была полна чувственных церемоний; мужи, правившие государством, были страстными любителями изящных искусств. Куртизанка, прославившаяся красотой своей талии, расплнела, о ней пошли толки по всему городу; она была редкой натурщицей, которую потеряли, и на [остров] Кос спешно послали за Гиппократом, чтобы сделать ей аборт. Так страна становится просвещенной, и появляется общий вкус; художники, которые творят великие вещи, и судьи, которые их понимают.

Мы — другие, холодные и набожные люди, всегда закутанные в ткани, а народ, который никогда не видит наготы, не знает, что такое красота природы и утонченность пропорций.

Наши нравы ослаблены цивилизацией, и я не верю, что мы поддерживаем в наших художниках или поэтах те идеи, которые верны, сильны и которые не грешат ни против природы, ни против хорошего вкуса. Мы с ужасом отвели бы глаза от листа писателя или холста живописца, которые показали бы нам кровь спутников Одиссея, текущую по обе стороны рта Полифема, льющуюся на его бороду и грудь, и которые заставили бы нас услышать звук их костей, что трещат под его зубами. Мы не смогли бы вынести вида открытых вен и артерий, выпирающих вокруг окровавленного сердца Марсия, с которого Аполлон содрал кожу. Кто из нас не закричал бы о варварстве, если бы кто-либо из наших поэтов представил в своих стихах воина, обращающегося с такими словами к другому воину, с которым он собирается сразиться: «Твой отец и твоя мать не закроют тебе глаза. Спустя мгновение вороны вырвут их из твоей головы; мне кажется, я вижу, как они собираются вокруг твоего трупa, хлопая крыльями от радости...» Однако древние говорили так; они создали эти картины. Стоит ли обвинять их в грубости? Не следует ли вместо этого обвинять нас в малодушии? *Non nostrum est...*³⁰

²⁸ Литературовед Жак Шуйе (Jacques Chouillet; 1915–1990), видный специалист по Дидро, отметил, что форма изложения, используемая им в статье для «Литературной корреспонденции», мало отличается от той, которая характерна для основных философских статей «Энциклопедии» [33, р. 308].

²⁹ То есть раздевала, заставляла снять одежду.

³⁰ «Sous le climat brûlant de la Grèce les hommes étaient presque nus. Ils étaient nus dans les gymnases, nus dans bains publics; l'état de courtisane n'était point avili. C'était d'après une courtisane qu'on faisait la statue d'une déesse. C'était la même gorge, les mêmes cuisses sur lesquelles on avait porté ses mains dans une maison de plaisir; les mêmes lèvres, les mêmes joues qu'on avait baisées; le même cou qu'on avait

Современный комментатор, опираясь в первую очередь на этот фрагмент, противопоставляет Дидро Уэббу, настолько убежденному в превосходстве древних во всем, что относит его даже к живописи, о которой у нас имеются лишь скудные письменные свидетельства [33, р. 309]. Жак Шуйе лишь вскользь упоминает о чтении французским просветителем сочинений Винкельмана [33, р. 308], между тем даже в процитированном здесь куске текста ощутимо влияние идей немецкого интеллектуала, например в самом его начале, где идет речь об обычной для греков манере поведения появляться на публике обнаженными, что было обусловлено благоприятным климатом Эллады³¹ и постоянными занятиями спортом:

Самое прекрасное тело человека наших дней было бы, пожалуй, похоже на самое прекрасное греческое тело не более, чем Ификл на Геркулеса, своего брата. Приветливое и ясное небо оказывало первоначальное воздействие на телосложение грека, а ранние физические упражнения придавали этому телосложению благородную форму. <...>

Школой для художников служили гимнасии, где юноши, которых обычно вынуждала прикрываться общепринятая стыдливость, совершенно обнаженными занимались своими физическими упражнениями. <...>

Прекрасная нагота тел представляла здесь взору в таких разнообразных, естественных и благородных позах и положениях, в каких невозможно установить наемных натурщиков, позирующих в наших академиях. <...>

Самые красивые юноши плясали обнаженными в театре...³²

mordu, les mêmes fesses qu'on avait vues, qu'on reconnaissait, et qu'on adorait encore dans un temple et sur des autels. La licence des mœurs dépouillait à chaque instant les hommes et les femmes; la religion était pleine de cérémonies voluptueuses; les hommes qui gouvernaient l'État, étaient amateurs enthousiastes des beaux-arts. Une courtisane célèbre par la beauté de sa taille, devenait-elle grosse, toute la ville était en rumeur; c'était un modèle rare perdu, et l'on envoyait vite à Cos chercher Hippocrate pour la faire avorter. C'est ainsi qu'une nation devient éclairée, et qu'il y a un goût général; des artistes qui font de grandes choses, et des juges qui les sentent.

Nous autres peuples froids et dévots, nous sommes toujours enveloppés de draperies, et le peuple qui ne voit jamais le nu, ne sait ce que c'est que beauté de nature, finesse de proportion.

Nos mœurs se sont affaiblies à force de se policer, et je ne crois pas que nous supportassions ni dans nos peintres, ni dans nos poètes, certaines idées qui sont vraies, qui sont fortes, et qui ne pèchent ni contre la nature, ni contre le bon goût. Nous détournerions les yeux avec horreur de la page d'un auteur ou de la toile d'un peintre qui nous montrerait le sang des compagnons d'Ulysse coulant aux deux côtés de la bouche de Polyphème, ruisselant sur sa barbe et sur sa poitrine, et qui nous ferait entendre le bruit de leurs os brisés sous ses dents. Nous ne pourrions supporter la vue des veines découvertes et des artères saillantes autour du cœur sanglant du Marsyas écorché par Apollon. Qui de nous ne se récrierait pas à la barbarie, si un de nos poètes introduisait dans son poème un guerrier s'adressant en ces mots à un autre guerrier qu'il est sur le point de combattre: "Ton père et ta mère ne te fermeront pas les yeux. Dans un instant les corneilles te les arracheront de la tête; il me semble que je les vois se rassembler autour de ton cadavre, en battant leurs ailes de joie..." Cependant les Anciens ont dit ces choses; ils ont exécuté ces tableaux. Faut-il accuser de grossièreté? Faut-il nous accuser au contraire de pusillanimité? *Non nostrum est...*» (курсив Д. Дидро. — А. С., Д. А.) [32, р. 18].

³¹ Винкельман не был изобретателем так называемой «климатической теории», согласно которой климат и его изменения оказывали и оказывают существенное влияние на образ жизни и творческую энергию народов. Как известно, впервые эти идеи вышли из-под пера аббата Жана-Батиста Дюбо (1670–1742) [34, с. 390–426]. Немецкий ученый активно и настойчиво использовал их, доказывая исключительный характер древнегреческого искусства, которому остается лишь подражать [35, С. 6–7].

³² Приведены цитаты из опубликованных в мае 1755 г. «Мыслей о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» [22, с. 304–5, 307].

Последующее противопоставление задрапированных в ткани тел их современников красоте нагих древних атлетов есть как в известных трактатах Винкельмана, так и в книге Уэбба³³. Безусловно, яркий темперамент чрезвычайно свободолюбивого француза отличает его от эмоционально гораздо более уравновешенного немца, но, когда мы читаем у Дидро призыв к живописцам: «Пусть будет у вас *все просто и благородно*»³⁴ или «*Простота, сила и изящество* — вот качества, присущие произведениям древности»³⁵, то тень Винкельмана — поклонника и ценителя греческого искусства — встает за этими словами во весь свой могучий рост: «Общей и главной отличительной чертой греческих шедевров являются, наконец, *благородная простота и спокойное величие*, обнаруживающиеся как в позе, так и в выражении лица. Подобно тому, как морская глубь всегда остается безмятежной при самой сильной буре на поверхности, точно так же, несмотря на все страсти, в выражении лиц греческих фигур проявляются величие и зрелость души» [22, с. 315].

Скрупулезные филологические изыскания, проведенные в середине прошлого века немецкими учеными Мартином Фонтиусом [35] и Вольфгангом Штаммлером [36], показали, что знаменитая формула «благородная простота и спокойное величие» не была изобретена Винкельманом, а заимствована им, по крайней мере, относительно первой части, у авторов раннего французского Просвещения, которым, в свою очередь, она досталась от теоретиков искусства эпохи Людовика XIV: Андре Фелисьена (1619–1695), Роже де Пиля (1635–1709), Жана де Любрюйера (1645–1696), причем писали они о *noble simplicité* как раз в связи с феноменами античного

³³ Винкельман, находясь еще в Дрездене, на основании своих наблюдений над античными памятниками из собрания саксонских курфюрстов и прекрасного знания сохранившихся письменных источников писал: «...Одежда греков обладала тем свойством, что она нисколько не стесняла формирующееся тело. Развитие прекрасных форм не страдало от различных видов и частей нашей современной одежды, жмушечей и давящей, в особенности же на шею, бедра и ноги. Даже прекрасный пол у греков не ведал боязливой стыдливости в своих нарядах: одежда юных спартанок была настолько легка и коротка, что из-за этого их называли “показывающими бедра”» [22, с. 305]. И далее: «В новейшие времена одни одежды одеваются поверх других — и порой *одежды тяжелые*, которые не могут ложиться так мягко и плавно, как у древних» [22, с. 315].

Ср. с французским переводом текста Уэбба, который идет сразу после процитированного им рассказа Плиния Старшего о двух Венерах Праксителя — одетой, приобретенной заказчиками с острова Кос, и обнаженной, которую купили книдяне: «Il y a lieu de croire que les Grecs ont eu sur les Romains, le même avantage que la Venus de Gnide avoit sur celle de Cos; cet avantage est bien plus grand encore par rapport aux modernes, qui, empruntant la plûpart de leurs caracteres & de leurs sujets d'une Religion qui prescrit la chasteté, sont forcés non-seulement par la décence à vêtir figures, mais encore par la convenance à les vêtir souvent des *étouffés les plus grossières*» («Есть основания доверять тому, что греки имели перед римлянами то же преимущество, которое Венера из Книды имела перед Венерой с Коса; это преимущество еще больше по сравнению с современными народами, которые, заимствуя большинство своих персонажей и сюжетов из религии, предписывающей целомудрие, вынуждены из соображений пристойности облачать свои фигуры, причем из приличия облачать их зачастую в *самые грубые ткани*») [17, р. 50–1]. Тут важно отметить, что Плиниевое сравнение двух Венер приведено Уэббом на тех страницах его книги, в диалоге «О рисунке», которыми как раз воспользовался, составляя свою речь, Голицын: «Чаятельно, что греки равное преимущество над римлянами имели, как Венера города Книды над тою, коя в Кос досталась. Но сие преимущество еще чувствительнее, что касается до нынешних художников, кои избирая по большей части карактеры и сюжеты из святого писания, а оное предписывая паче всего благочиние, они принуждены по благопристойности одевать свои фигуры, а часто и *весьма грубыми тафтами*» [1, л. 2 об.].

³⁴ «Votre perspective rigoureuse, le tout simple et noble» [32, р. 12].

³⁵ «La simplicité, la force et la grâce sont les qualités des ouvrages de l'antiquité» [32, р. 15].

искусства³⁶. И Штаммлер, и Фонтиус находят истоки этого выражения в церковной риторике, где его двойственная природа свидетельствовала о чуде воплощения: в образе Иисуса Христа божественное уступало место человеческому, *simplicité*, но эта «простота» благодаря лежащему в ее основе *grandeur*, «величию», в конечном счете вновь обретает возвышенный характер [35, S. 11; 36, S. 362–5]. Винкельман, по мнению Вольфганга Штаммлера, сильно идеализировал «благородную простоту», придав этому понятию невиданную ранее глубину, и этот грандиозный смысл получил от него не некто единственный, а весь греческий народ. И поскольку все греки телом и духом были пронизаны [уже] *edle Einfalt* (= *noble simplicité*), т. е. «благородной простотой», насквозь, она и явилась тем имманентно присущим их натуре средством, с помощью которого им удалось создать произведения искусства, раз и навсегда воздействующие на зрителя своим непреходящим совершенством — «идеальной красотой» (*ideale Schönheit*) [36, S. 382]. Таким образом, для Винкельмана «благородная простота» вышла за рамки технического термина в отношении предметов античного искусства, каковым она была для его предшественников, став закономерным внутренним побуждением к творчеству, силой творческого вдохновения целого народа, которому был присущ еще и дух свободы — одновременно причина и следствие вневременного значения его творений.

Мартин Фонтиус исследовал тему «Винкельман и французское Просвещение» в конце 1960-х годов в русле марксистских идей, главенствовавших в ту пору в гуманитарных науках ГДР³⁷, поэтому застывшая в Античности «идеальная красота», как и лежащие в ее основе «благородная простота и тихое величие» в интерпретации Винкельмана, по его мнению, суть стилистико-критические понятия, тормозившие историческое развитие наук о духе, в отличие от культурно-критического пафоса французского Просвещения [35, S. 12–3]. Член Французской академии, наставник детей Людовика XIV и духовник Людовика XV Клод Флэри (1640–1723) в своих сочинениях противопоставляет бесстыдной суете современных нуворишей *noble simplicité* архаических нравов древнего героя, для которого собственность и труд

³⁶ Винкельман мог получить уроки вкуса к классике в Дрездене, обучаясь там в 1754 г. у саксонского живописца Адама Фридриха Эзера (Adam Friedrich Oser (Oeser), 1717–1799), у которого позже, уже в Лейпциге, учился сам Гёте [36, S. 370–1]. Но еще в пору своих ночных бдений над книгами в годы ученичества он, как выяснил, пожалуй, самый титулованный биограф Винкельмана Карл Юсти, оттачивал свой слог и стиль, без чего его сочинения вряд ли смогли бы столь быстро и безоговорочно снискать популярность во всей просвещенной Европе, читая труды французских классиков [35, S. 4]. У Винкельмана выражение *edle Einfalt* = *noble simplicité* впервые появляется в 1754 г. в небольшом тексте о Ксенофоне [37, с. 30].

³⁷ После ликвидации Академии наук ГДР и к моменту объединения Германии профессор М. Фонтиус (род. 1934), ученик филолога-романиста, литературоведа Вернера Крауса (1900–1976), антифашиста, борца движения Сопротивления во время Второй мировой войны, восточногерманского политика, уже прослыл видным специалистом по франко-германским культурным связям в эпоху Просвещения и вскоре возглавил основанный в 1992 г. в Берлине, а затем перебравшийся в Потсдам Центр по изучению европейского Просвещения. Он вышел на пенсию в 1999 г. [38, с. 422–3].

Визави Фонтиуса в нашей статье, филолог-германист В. Штаммлер (1886–1965), не только симпатизировал национал-социализму, но и в меру сил служил гитлеровскому режиму, например в годы Второй мировой войны он был прикомандирован к пресс-службе люфтваффе в Норвегии, где занимался пропагандой. Хотя ранее, в середине 1930-х годов, Штаммлера принудительно отправили в отставку якобы из-за пристрастия к наркотикам. Однако его статья 1961 г., посвященная истории искусствоведческо-теоретического топоса «*edle Einfalt*», может и сейчас служить в своем роде образцом профессионализма [39, S. 93–4; 40, S. 1–2].

еще были совместимы, а сам он благодаря этому казался символом человеческой целостности. В дальнейшем как характерная черта античной культуры, литературы и искусства, «благородная простота» вновь и вновь возникает под пером французских мыслителей раннего Просвещения: Фенелона (1651–1715), аббата Дюбо, молодого Вольтера (1694–1778), наконец графа де Келюса (1692–1765) [35, S. 11–2]. Такой же культурно-критический пафос, или, говоря современным языком, культурологический подход к наследию древних, демонстрирует в своих комментариях к книге Уэбба Дени Дидро: «Наши нравы ослаблены цивилизацией» [32, p. 18]. Следовательно, нужно вернуться к древним истокам благородства не для того, чтобы рабски воспроизвести их образцы, а чтобы попытаться восстановить, если это возможно, то состояние простоты, невинности и величия, без которых невозможно настоящее творчество. Как считает Ж. Шуйе, при всем интересе Дидро к проблемам светотени в живописи в центре внимания французского просветителя находится не некая *beauté idéale*, «идеальная красота», а то, что сейчас принято называть *социологией изящных искусств*: почему по мере того, как совершенствуется цивилизация, ослабевает вкус [33, p. 308]?

Таким образом, для авторов XVIII столетия бывает достаточно трудно определить, кто у кого подсмотрел и заимствовал ту или иную распространенную риторическую формулу, и в современных научных студиях ответ на этот вопрос часто зависит от позиции самого исследователя³⁸. Хотя у критика Дидро можно найти следы чтения трудов ученого Винкельмана³⁹, для нас важнее объединить обоих

³⁸ Так германofil Лаппо-Данилевский настаивает в своих работах, посвященных вопросам формирования отечественной академической доктрины, на ведущей роли в этом процессе идей Винкельмана и созданной им в Риме в середине XVIII в. «художественно-интеллектуальной среды», в которую с головой окунались и российские пенсионеры, и путешествующие в Италию титулованные любители изящных искусств [5, с. 161; 37].

А для Пожаровой, которой свойственно франкофильство, важнее подчеркнуть влияние теоретиков французского классицизма как на самого Винкельмана, так и на Голицына, а также других авторов, писавших по-русски об антиках и Рафаэле. «Грубый германец» (выражение графа де Келюса) обязательно должен был быть поставлен на место тонким галльским остроумием [11, с. 110–20].

³⁹ Приведем один показательный пример. В «Пояснении к “Мыслям о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры”» Винкельман так описывает сущность образа Антиноя: «Красивое лицо привлекает нас, но пленит еще сильнее, если определенная доля задумчивости в выражении придает ему некоторую серьезность. Сами древние, по-видимому, придерживались того же мнения: их художники придавали это выражение всем головам Антиноя, причем достигалось оно отнюдь не с помощью завитков волос, закрывающих лоб» [22, с. 346]. Как и положено серьезно ученому, он дает здесь ссылку на изобретателя этой мысли, английского публициста Джозефа Аддисона (1672–1719), который писал в одном из номеров своего журнала «Зритель»: «Так, в живописи приятно смотреть на изображение любого лица, где поражает сходство, но удовольствие возрастает, если это изображение красивого лица, и еще больше, если красота смягчается оттенком меланхолии или печали» (Spectator, No. 418, June 30, 1718) [41, p. 297].

В «Опыте о живописи» Дидро, в разделе «О том, что всем известно по поводу выразительности, и о том, что известно лишь немногим», читаем: «Представьте, будто перед вами Антиной. Черты его лица безупречно прекрасны. Округлое, гладкое лицо свидетельствует о крепком здоровье. Нам нравится смотреть на здоровых людей, ведь счастье зиждется на здоровье. Он спокоен; нам нравится это спокойствие. Он задумчив и мудр; нам нравятся задумчивость и мудрость. Не стану говорить сейчас обо всей фигуре, займусь одним лишь его лицом.

Оставьте все черты этого красивого лица такими, каковы они есть, приподнимите лишь один уголок губ — лицо тут же примет выражение иронии и станет нравиться вам значительно меньше. Верните рот в первоначальное положение, а вместо того приподнимите брови — тотчас появится выражение высокомерия и лицо станет нравиться вам значительно меньше. Приподнимите оба

в одну группу, чтобы противопоставить их чистому компилятору Уэббу. То, что объединяет и отличает первых от последнего, — это зывание к духу, а не букве Античности, хотя ощущали они этот дух по-разному.

«Идеальная красота» Винкельмана была абсолютно антиисторична, в современном ему мире не было условий для ее возрождения, поэтому для него по большому счету современное искусство не представляло никакой ценности — он жил и питался целиком и полностью прошлым. Собственно, и выяснение им климатических и политических предпосылок возникновения *ideale Schönheit* именно в Древней Греции должно было служить доказательством отсутствия таковых в Европе XVIII столетия [43, с. 230–1]. Дидро, называвший Винкельмана «фанатиком древних» [35, S. 13], напротив, был в большей мере озабочен состоянием современного искусства, ища в далеком прошлом скорее этические основы не запятнанного цивилизацией целомудрия, грубого, даже жестокого, но цельного, самодостаточно. Заочный спор двух мыслителей можно метафорически визуализировать, вспомнив образы Платона и Аристотеля из «Афинской школы» Рафаэля. Как для Платона весь зримый мир и изящные артефакты в особенности суть слабые представления о парящих в вышине идеях, так и высочайшие образцы греческого творческого духа остались далеко за спиной Винкельмана, а в современной ему культуре он с горечью наблюдает лишь черты упадка и деградации. Аристотель же, поместив суть вещей внутрь их самих, развернул линию развития в обратную сторону. Этим он создал условия для концепта прогресса, в том числе здесь и сейчас, и Дидро является ярким апологетом улучшения дел и в мире людей, и в мире изящных искусств.

Голицын, как и Уэбб, принадлежал к плеяде искренне заинтересованных в предмете своего исследования компиляторов, но их позиции по отношению к «художествам подражания» различаются, а в чем-то даже противоположны. Чтобы наглядно и четко представить себе эти различия, приведем в сравнительной таблице фрагменты их сочинений: два абзаца французского перевода «Исследований о красотах живописи», причем именно в том месте диалога «О рисунке», где обрывается его цитирование русским автором, а также два заключительных абзаца речи князя, один из которых представляет собой конспект книги Уэбба, а второй (собственно, и завершающий доклад Голицына) был им полностью составлен самостоятельно сначала по-французски, а затем переведен на русский язык⁴⁰.

Из процитированного текста Уэбба становится ясно, что безусловно придерживаясь линии Винкельмана — Платона, он понимает подражание древним художникам сугубо прямолинейно и так же прямолинейно призывает современных мастеров идти проложенными до них путями, не выдумывая ничего нового. Особо

уголка рта и оставьте глаза широко открытыми — лицо станет циничным и, будь вы отцом взрослой дочери, вы опасались бы за нее. Оттяните теперь вниз уголки рта и опустите веки так, чтобы они прикрывали половину глазного яблока и часть зрачка, — и вы увидите пред собой человека лживого, скрытного, двоедушного, которого следует избегать» [42, с. 219]. Трудно доказуемо, но весьма вероятно, что Дидро написал этот текст, оттолкнувшись от размышлений Винкельмана, у которого не мог не обратить внимание на ссылку на Аддисона, но не счел нужным указать это. Бросается в глаза контраст в обхождении с античным образцом красоты: то, что для Винкельмана было иконой, для Дидро, который думал больше о «новых», чем о «древних», стало объектом для рискованных физиогномических опытов, хотя поставить под вопрос безусловную ценность самого эталона юношеской калокагатии он не посмел, да и вряд ли мог об этом помыслить.

⁴⁰ Орфография текстов на французском языке изменена в соответствии с современными правилами правописания.

Таблица. Тексты французского издания книги Д. Уэбба и речи Д. А. Голицына (фрагменты)

Д. Уэбб. Исследования о красотах живописи (французское издание 1765 г.)		Речь Д. А. Голицына «О рисунке» (29 июля 1769 г.)	
Текст на французском языке	Перевод на русский язык	Текст на французском языке	Перевод на русский язык
<p>Les Statuaires Grecs n'étaient pas des Artisans; leur esprit cultivé par l'éducation, enrichi par l'étude, était encore poli par l'usage du monde. Ils étaient les amis des Philosophes & des Gens de Lettres, & les égaux de ceux pour qui ils travaillaient: aussi le goût de leurs études & la liberté de leur âme respirent dans leurs Ouvrages. Mais on ne trouve pas le même caractère dans ceux des modernes; le plus grand mérite de ceux-ci consiste dans une imitation servile de l'antique; dès qu'ils le perdent de vue, c'en est fait deux; dans l'élégant ils sont petits, dans le grand ils sont chargés, ils manquent de caractère; & le beauté chez eux est le produit de la mesure, & non le fruit de l'imagination. Si prenant l'exagération pour l'enthousiasme, ils visent au sublime, ils tombent dans les <i>concetti</i>⁴¹ du Bernin, ou dans les caricatures de Michel Ange (выделено нами, курсив — Д. Уэбба. — А. С., Д. А.) [17, p. 56–7]</p>	<p>Греческие скульпторы не были ремесленниками; их дух, взращенный образованием, обогащенный учебой, был еще отшлифован светским опытом. Они были друзьями философов и литераторов и равными тем, на кого они работают: и вкус их занятий, и свободу их души излучают их произведения. Но мы не находим того же характера у современных [скульпторов]; величайшая заслуга последних заключается в рабском подражании античному [искусству]; как только они теряют его из виду, они сами теряются; в изысканном они мелки, в значительном — перегружены, им не хватает характера; и красота у них — результат измерения, а не плод воображения. Если, принимая преувеличение за энтузиазм, они стремятся к возвышенному, то впадают в <i>concetti</i> Бернини или карикатуры Микеланджело</p>	<p>Les Statuaires Grecs ne se contentaient par d'être artistes ; leur esprit cultivé par l'éducation, enrichi par l'étude, était encore poli par l'usage du monde. Ils étaient les amis des Philosophes, des Savants, des Grands, et les égaux de ceux pour qui ils travaillaient: aussi leur goût pour les études et la liberté de leur âme respirent dans leurs ouvrages. Si l'idée que je me ci formé de la raison de la perfection des anciens artistes est fondée, la Russie peut se flatter d'en avoir avec le tem[ps] de pareils. Les mesures prises par S. M. I. tendent à cela. On leur donne ici une éducation non seulement parfaite, mais avantageuse encore pour les diverses situations de leur vie. Leur propre conduite doit leur acquérir la bienveillance des grands, l'amitié des quelles il leur sera d'autant plus facile de captiver, que ceux ci montrent tous les jours leur goût et leur amour pour les arts. En un mot, les soins infatigables que se donne S. M. I. pour le bonheur et la gloire de son Empire s'étant étendues jusqu'à aux arts nos artistes ont le chemin ouvert à la perfection [I, л. 5 об. — 6]</p>	<p>Греческие статуишки не довольствовались быть художниками: разум их подкрепленный воспитанием, процветанный наукою, был сверх того украшен еще светским обхождением. Они были друзья философов, ученых людей, знатных особ, и ровные тем, для кого работали, и действительно вкус их к наукам и вольность душевная во всех их сочинениях ощущаются. Если мнение мое о причине совершенства древних художников основательно, Россия может льститься, что подобных со временем иметь будет. Все меры принятые Ея Императорским Величеством тому соотвествуют. Воспитание дается им здесь совершенное, и не только до художеств касающееся, но и во всяком состоянии их жизни для них полезное. Собственное их поведение в свете должно присовокупить им приветствие знатных здешних особ, дружбу коих приобрести им кажется столь ныне способнее, что оказывают они повсечастно склонность и вкус к художествам и наукам. Одним словом, неусыпная труды Ея Императорского Величества о благополучии и славе Ея империи простирались до художеств⁴², открыли путь художникам нашим к совершенству [I, л. 7 об. — 8]</p>

⁴¹ *Concetti* (ит.) — концепции, идеи, замыслы. В издании на английском языке здесь употреблено выражение «the blusterings of Bernini», которое можно перевести как «бахвальство Бернини» [13, p. 55].

⁴² Далее следуют слова, отсутствующие во французском тексте и вычеркнутые в русском варианте речи: «безпрестанное старание его превосходительства президента нашего о их процветении».

обращает на себя внимание слово, которым эстетствующий эсквайр как бы не прямо, косвенно, но достаточно красноречиво называет скульпторов Нового времени, — *Artisans*, то есть «ремесленники»⁴³. Уничтожение творений даже таких корифеев ваяния, как Микеланджело и Бернини, ловко оправлено риторической формой, составленной по всем правилам дедуктивной логики: *если* современные ваятели стремятся к изысканности, *то* создают нечто мелкое, незначительное; *если* же пробуют воплотить в материале величественные образы, *то* те выходят у них перегруженными деталями. Силлогизмы тонко связаны друг с другом правилом дизъюнкции, разделения: их легко можно связать союзом «или». В уже приводившейся нами выше цитате из «Писем» Плиния Младшего, где римский автор характеризует преимущества изображения модели нагой в приобретенной им коринфской статуэтке, тоже использовано разделение: «Промахи художника, если они есть, в этой голой фигуре ускользнуть не могут; мастерство работы громко о себе заявит» [12, с. 47]. Но здесь идет речь о том, что *современные* Плинию скульпторы могут быть как одаренными, так и бездарными. Такое высказывание может позволить себе любитель изящных искусств, в целом довольный их состоянием. В нем ясно ощущаются если не полнозвучный голос, то отголоски *классического* равновесия, которое для Уэбба, как и для Винкельмана, осталось в далеком прошлом: новое искусство даже в лице таких его корифеев, как Рафаэль и Тициан, уступает творениям древних греков, являя собой плоды большей или меньшей деградации непревзойденных прообразов. Тем не менее, будучи занятым рассказчиком и хорошим стилистом — факт, который не преминул отметить Дидро, — англичанин выполнял важную социально-культурную миссию, переводя высокие идеи немецкого ученого, обладавшие в то время определенной новизной, в практическую плоскость классицистического художественного метода и интерпретации искусства.

Речь Голицына, произнесенная им на открытии Торжественного собрания членов Императорской Академии художеств в присутствии, с одной стороны, великого князя Павла Петровича и, с другой, ее многочисленных воспитанников, лучшие из которых в ходе этого же заседания получили заслуженные награды и титулы [1, с. 2], имела все признаки *программного выступления*, чьими важнейшими целями были одобрение и ободрение выбранного академией классицистического пути. В отличие от английского джентльмена российский аристократ, возможно, не был сильно искусен в дедуктивной логике. Однако он не копировал выбранный им в качестве образца текст точь-в-точь, а вносил в него небольшие, но существенные с точки зрения смысла коррективы. Так, он решительно отказывается от «ремесленников» Уэбба в пользу «художников» и тем самым кардинально меняет социальный статус воспитанников Императорской Академии художеств, уравнивая их как минимум с мастерами эпохи Ренессанса. Они могут добиться еще большего в изящных искусствах, если, подобно живописцам и скульпторам Античности, станут «друзьями философов, ученых людей, знатных особ, и ровные тем, для кого работают» [1, л. 7 об. — 8]⁴⁴. Перед почетным членом Академии стояла задача воодушевить воспитанников на новые творческие свершения и совершенствование

⁴³ В оригинальном английском тексте ему соответствует термин «mechanicks», употребляемый Уэббом в том же значении [13, р. 54].

⁴⁴ Позволим себе слегка перефразировать речь «г. почетного члена, его сиятельства Князя Дмитрия Алексеевича Голицына» [1, с. 1].

уже достигнутого мастерства, поэтому он столь же решительно заменяет уничтожительные по отношению к современному искусству фразы Уэбба самостоятельно сочиненным им панегирическим апофеозом в честь «неусыпных трудов» Ее Императорского Величества. Однако академическое образование в области «художеств подражания» в России в отличие от Франции находилось в самом начале пути, в стадии становления, поэтому вольтерьянец Голицын, вкусивший в цивилизованном Париже, подобно Дидро и другим властителям дум эпохи Просвещения, плоды французской гегемонии времен правления Людовика XIV⁴⁵, хотя оптимистично видит в перспективе прогресс российских искусств, т. е. в целом придерживается линии Дидро — Аристотеля, но ретроспективно рассуждает в традициях эпидаейктической, хвалебной, риторики эпохи абсолютной монархии «короля-солнца».

Литература

1. “В Санкт-Петербурге, августа 4 дня”. *Санкт-Петербургские ведомости*, август 4, 1769.
2. Беляев, Николай, сост., авт. вступ. ст. и примеч. *Торжественные публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств (1765, 1767–1770, 1772–1774, 1776, 1779, 1794, 1802–1815)*. СПб.: Б-ка Акад. наук, 2016.
3. Каганович, Абрам. *Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия*. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963.
4. Мозговая, Елена. “Сочинения Д. А. Голицына по вопросам изобразительного искусства”. В изд. *Знаточество, коллекционирование, меценатство*, ред. Нина Кутейникова, 11–9. СПб.: Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, 1992.
5. Мозговая, Елена, и Константин Лаппо-Данилевский. “Идеи И. И. Винкельмана и Петербургская академия художеств в XVIII столетии”. *XVIII век, сборник* 22 (2002): 155–79.
6. Штаббок, Анатолий, сост. “Д. А. Голицын (1734–1803)”. В изд. *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: Эстетические учения XVII–XVIII веков*, ред.-сост. тома Вячеслав Шестаков, гл. ред. Михаил Овсянников, 765–7. 5 томов. М.: Искусство, 1964, т. 2.
7. Duquenne, Xavier. “Le prince Dmitri Galitzine (1734–1803) et la Belgique, avec son discours inédit en vue du développement des beaux-arts en Russie”. *Revue belge d’Archéologie et d’Histoire de l’Art*, no. 82 (2013): 105–34.
8. 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>
9. 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.

⁴⁵ О том, что критический пафос Вольтера благополучно сочетался с утонченным образом жизни, подлинным культом всевозможных наслаждений, подкрепленным «славой и чувством возросшего национального самосознания» как важным наследием Людовика XIV, убедительно пишет Ф. Мейнеке. По его мнению, на исторический оптимизм французского мыслителя оказали огромное влияние естественно-научные и математические открытия второй половины XVII в., а оправдание существующему порядку вещей он искал в морализме, где в конечном счете находилось место и ненавидимой им католической церкви [43, с. 62–7]. Голицын переписывался с Вольтером и, возможно, навестил его в изгнании, гордился знакомством с ним и действительно был истинным вольтерьянцем [44, с. 35–7], не отвергавшим ни женские прелести [45, с. 264–9], ни естественно-научные опыты, которыми он особенно увлекся во второй половине своей жизни [44, с. 76–174]. Последовательно выступая за освобождение российских крестьян от крепостной зависимости, он, тем не менее, не принял Великую французскую буржуазную революцию [44, с. 60–1, 66–7].

10. 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., 337–60. М.: Наука, 2015, вып. 5.
11. Пожарова, Марина. *Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. Очерки*. М.: БуксМАрт, 2022.
12. Плиний Младший. *Письма. Книги I–X*, пер. с лат. Мария Сергееenko; изд. подгот. М. Е. Сергееenko и А. И. Доватур. 2-е изд., перераб. М.: Наука, 1982. (Литературные памятники).
13. Webb, Daniel. *An Inquiry into the Beauties of Painting and into the Merits of the Most Celebrated Painters, Ancient and Modern*. London: R. and J. Dodsley, 1760.
14. Webb, Daniel. *Remarks on the Beauties of Poetry*. London: R. and J. Dodsley, 1762.
15. Webb, Daniel. *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*. London: J. Dodsley, 1769.
16. Шестаков, Вячеслав, сост. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков*. М.: Музыка, 1971. (Памятники музыкальной эстетической мысли).
17. Webb, Daniel. *Recherches sur les beautés de la peinture, et sur le mérite des plus célèbres Peintres anciens & modernes*. Ouvrage traduit de l’Anglois par M. B*** [Claude-François Bergier]. Paris: chez Briasson, 1765.
18. Gibson, Kennet. *A Comment Upon Part of the Fifth Journey of Antoninus through Britain; in which the Situation of Durocobrivæ, the Seventh Station There Mentioned, is Discussed; and Castor, in Northamptonshire, is Shewn, from the Various Remains of Roman Antiquity, to Have an Undoubted Claim to the Situation. To which is Added a Dissertation on an Image of Jupiter Found There*. London: John Nickols, 1800.
19. Pliny the Younger. *Epistulae (Letters)*. Дата обращения ноябрь 01, 2023. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:latinLit:phi1318.phi001.perseus-lat1:3.6.2>.
20. Плиний Старший. *Естествознание. Об искусстве*. Пер. с лат., предисл. и примеч. Гайк Таронян. М.: Ладомир, 1994.
21. Диодор Сицилийский. *Историческая библиотека*. Пер., ст., коммент. Олега Цыбенко. СПб.: Наука, 2022 (Памятники исторической мысли).
22. Винкельман, Иоганн Иоахим. *История искусства древности. Малые сочинения*. Изд. подготовил Игорь Бабанов. СПб.: Алетейя; Гос. Эрмитаж, 2000.
23. Diodorus Siculus. *Bibliothecae historicae libri qui supersunt*. Interprete Lorenz Rhodoman, ad fidem mss. [manuscriptum] recensuit Petrus Wesseling. Amsterdam: Sumptibus Jacobi Wetstenii, 1746, vol. 1.
24. Winkelmann, Giovanni. *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*. Tradotta dal Tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall’abate Carlo Fea. Roma: Pagliarini, 1783, vol. 1.
25. Franciscus Junius F. F. *Catalogus architectorum, mechanicorum, sed praecipue pictorum, statuariorum, caelatorum, tornatorum, aliorumque artificum, & operum quae fecerunt*. Rotterdam: R. Leers, 1694.
26. Cullen, Fintan, ed. *Sources in Irish Art: A Reader*. Cork: Cork University Press, 2000.
27. Winckelmann, Johann Joachim. *Winckelmanns Briefe an seine Freunde in der Schweiz*. Hrsg. von Leonhard Usteri. Zürich: Orell, Geßner, Füsli u. Comp., 1778.
28. Mengs, Anton Raphael. *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei*. Hrsg. von Johann Caspar Füsli. Zürich: Heidegger u. Comp., 1762.
29. Сечин, Александр. “Искусствоведение и музеология: точки пересечения и грани соприкосновения”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 10, no. 3 (2020): 435–47. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.304>
30. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. «Салоны» Дидро. *Выставки современного искусства в Париже XVIII века: издание к выставке 6 июня — 1 октября 2023 года: каталог*. Науч. ред. Сергей Карп; авт. ст. Анна Сулимова и др.; авт. катал. ст. Сергей Алексеев и др. М.: ABCdesign, 2023.
31. Карп, Сергей. “Фридрих Мельхиор Гримм и его ‘Литературная корреспонденция’ в России XVIII–XIX веков”. В изд. *ГИИМ: Доклады по истории XVIII и XIX вв. / DHI Moskau: Vorträge zum 18. und 19. Jahrhundert*, no. 23 (2015). Дата обращения ноябрь 01, 2023. http://www.perspectivia.net/publikationen/vortraege-moskau/karp_grimm?searchterm=Карп.
32. Grimm, Friedrich Melchior. *Correspondance littéraire*. 1763. Édition critique par Ulla Kölving et Françoise Tilkin. Ferney-Voltaire: Centre international d’étude du XVIII^e siècle, 2016, vol. 10.

33. Diderot, Denis. “Ouvrage de M. Webb sur la peinture, 15 janvier 1763 [La Correspondance littéraire]”. Présenté par Jean Varloot avec Jacques Chouillet et al. In Diderot, Denis. *Œuvres complètes*, présentée par Else Marie Bukdahl, Annette Lorraineau, Gita May, 308–19. 33 vols. Paris: Hermann, 1980, vol. 13.
34. Дюбо, Жан-Батист. *Критические размышления о Поэзии и Живописи*. Пер. с фр. Юрий Стефанов, общ. ред. Лидия Рейнгардт. М.: Искусство, 1975. (История эстетики в памятниках и документах).
35. Fontius, Martin. *Winckelmann und die französische Erklärung*. Berlin: Akademie-Verlag, 1968. (Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst. Jahrgang 1968, no. 1).
36. Stammler, Wolfgang. “EDLE EINHEIT. Zur Geschichte eines kunsthistorischen Topos”. In *Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Gustav Erdmann und Alfons Eichstaedt, 359–82. Berlin: Walter de Gruyter and Co., 1961.
37. Лаппо-Данилевский, Константин / Lappo-Danilevskij, Konstantin. “Русская рецепция идей И. И. Винкельмана: хронология и специфика / Russische Winckelmann-Rezeption: Chronologie und Spezifika”. В изд. *Древность и классицизм: наследие Винкельмана в России / Antike und Klassizismus — Winckelmanns Erbe in Russland. Akten des internationalen Kongresses: St. Petersburg, 30.09–01.10.2015*, Hrsg. Max Kunze und Konstantin Lappo-Danilevskij, 11–38. Mainz: Franz Philipp Rutzen, 2017.
38. Карп, Сергей. “О Центре по изучению европейского Просвещения в Потсдаме”. *XVIII век, сборник* 21 (1999): 422–6.
39. Simon, Gerd, und Joachim Lerchenmueller. *Im Vorfeld des Massenmords. Germanistik und Nachbarfächer im 2. Weltkrieg. Eine Übersicht*. 4. Aufl. Tübingen: Universität Tübingen, 2009.
40. Simon, Gerd, und Ulrich Schermaul. “Chronologie Stammler, Wolfgang”. Дата обращения ноябрь 01, 2023. <https://homepages.uni-tuebingen.de//gerd.simon/ChrStammler.pdf>.
41. Addison, Joseph, Richard Steele et al. *The Spectator*. 4 vols. Ed. by Gregory Smith, introd. by Peter Smithers. London; New York: Everyman's Library, 1945, vol. 3.
42. Дидро, Дени. “Опыт о живописи”. Пер. Ирина Волевич. В изд. Дидро, Дени. *Салоны*, сост. Лидия Рейнгардт, примеч. Елены Сапрыкиной, 203–42. 2 тома. М.: Искусство, 1989, т. 1
43. Мейнеке, Фридрих. *Возникновение историзма*. Пер. с нем. Валерия Брун-Цехового. 2-е изд. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. (Книга света).
44. Церава, Грант. *Дмитрий Алексеевич Голицын, 1734–1803*. Л.: Наука, 1985.
45. Филлипс, Кэтрин. “Рисунок Анны Доротеи Тербуш-Лисиевской из коллекции князя Дмитрия Алексеевича Голицына: немецкая художница в Париже и Петербурге”. В сб. *Атрибуция, история и судьба предметов из музейных коллекций: сборник докладов научной конференции Кучумовские чтения*, под общ. ред. Рифата Гафифуллина, 263–74. СПб.: Гос. музей-заповедник «Павловск», 2021.

Источники

- I. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1 (1768). Ед. хр. 368.
- II. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1 (1766). Ед. хр. 246.
- III. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1 (1806). Ед. хр. 1927.
- IV. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1 (1806). Ед. хр. 1926.

Статья поступила в редакцию 5 ноября 2023 г.;
рекомендована к печати 9 февраля 2024 г.

Контактная информация:

Сечин Александр Георгиевич — канд. искусствоведения, доц.; sechin_a@mail.ru
Абдуллина Дарина Александровна — канд. искусствоведения; darina-abdullina@rambler.ru

Prince Dmitry Golitsyn's Program Speech "On Drawing" (1769): The Origin of the Text and Its Historical and Aesthetic Significance*

A. G. Sechin¹, D. A. Abdullina^{1,2}

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia,
48, nab. r. Moyki, St. Petersburg, 191186, Russian Federation

² State Russian Museum,
4, ul. Inzhenernaya, St. Petersburg, 191186, Russian Federation

For citation: Sechin, Alexander, and Darina Abdullina. "Prince Dmitry Golitsyn's Program Speech 'On Drawing' (1769): The Origin of the Text and Its Historical and Aesthetic Significance". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 14, no. 2 (2024): 282–308. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.204> (In Russian)

The article is dedicated to the speech "On Drawing" by the honorary member of the Imperial Academy of Arts, Prince Dmitry Alekseevich Golitsyn (1734–1803), which he delivered in July 1769 at a solemn public meeting of the Academy. Its text was discovered in the Russian State Historical Archive in the middle of the 20th century and was long considered his original work, written first in French and then translated into Russian. The main outcome of the research conducted by the authors of this article was the discovery of the original source of this text by Golitsyn, namely the beginning of the dialogue of the same title from the French edition of the book by the English traveler and writer Daniel Webb "Recherches sur les beautés de la peinture" (1765). Since the Englishman's book was the result of his tour to Rome, where he has met the scholar J. J. Winckelmann and the painter A. R. Mengs, an amateur art historian, Webb, retelling in his essay the thoughts of German theorists about imitation of ancient artists, unwittingly became a transmission link in the arrival of neoclassical ideas to Russia. Denis Diderot got acquainted with the French translation of Webb's book before Golitsyn, wrote an essay about it for F. M. Grimm's "La Correspondance littéraire" and, apparently, recommended it to the prince. However, Golitsyn did not copy word-for-word Webb's text, but adapted it for his purpose — to compose a program speech to the high assembly of Russia's main educational institution in the field of fine arts, which is gaining strength. Unlike Winckelmann and Webb, who appealed exclusively to the past, the Russian aristocrat, following Diderot, saw the future progress of modern art not in blind imitation of ancient masters, but in the revival of the emotional and intellectual power of ancient art through the efforts of free artists. The political conditions of the Russian Empire during the reign of Catherine II predetermined the laudatory tone of his speech in the spirit of the absolute monarchy of Louis XIV.

Keywords: Dmitry Alekseevich Golitsyn, Daniel Webb, Johann Joachim Winckelmann, Anton Raphael Mengs, Denis Diderot, the Imperial Academy of Arts, ancient art, neoclassicism, drawing.

References

1. "In St. Petersburg on August 4". *Sankt-Peterburgskie vedomosti*, August 4, 1769. (In Russian)
2. Beliaev, Nikolai, comp., introd. art. and notes. *Solemn Public Meetings and Reports of the Imperial Academy of Arts (1765, 1767–1770, 1772–1774, 1776, 1779, 1794, 1802–1815)*. St. Petersburg: Biblioteka akademii nauk Publ., 2016. (In Russian)
3. Kaganovich, Abram. *Anton Losenko and Russian Art of the mid-18th Century*. Moscow: Izdatel'stvo Akademii khudozhestv SSSR Publ., 1963. (In Russian)

* 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".

4. Mozgovaia, Elena. "The Writings of D.A.Golitsyn on Issues of Fine Art". In *Znatochestvo, kolleksiionirovanie, metsenatstvo*, ed. by Nina Kuteinikova, 11–9. St. Petersburg: Institut zhivopisi, skulptury i arkhitektury imeni I. E. Repina Publ., 1992. (In Russian)
5. Mozgovaia, Elena, and Konstantin Lappo-Danilevskii. "I. I. Winckelmann's Ideas and the St. Petersburg Academy of Arts in the 18th Century". *XVIII vek, sbornik* 22 (2002): 155–79. (In Russian)
6. Shtambok, Anatolii, comp. "Dmitry Golitsyn (1734–1803)". In *Istoriia estetiki. Pamiatniki mirovoi esteticeskoi mysli: Esteticheskie ucheniia XVII–XVIII vekov*. Ed.-comp. of the vol. by Viacheslav Shestakov, chief ed. Mikhail Ovsiannikov, 765–7. 5 vols. Moscow: Iskusstvo Publ., 1964, vol. 2. (In Russian)
7. Duquenne, Xavier. "Le prince Dmitri Galitzine (1734–1803) et la Belgique, avec son discours inédit en vue du développement des beaux-arts en Russie". *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, no. 82 (2013): 105–34.
8. 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)
9. 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 18th Century)". In *Khudozhestvennyi mir glazami inostrantsev: vpechatleniia, vzaimovliianiia, novye tendentsi*, exec. ed. Elena Fedotova, 153–71. Moscow: Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ., 2013. (In Russian)
10. 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., 337–60. Moscow: Nauka Publ., 2015, iss. 5. (In Russian)
11. Pozharova, Marina. *European Concepts of Art in the Russian Culture of the 18th Century. Essays*. Moscow: BuksMArt Publ., 2022. (In Russian)
12. Pliny the Younger. *Letters. Books I–X*. Transl. from Latin by Mariia Sergeenko; eds Mariia Sergeenko and Aristid Dovatur. 2nd ed., rev. Moscow: Nauka Publ., 1982. (Literaturnye pamiatniki). (In Russian)
13. Webb, Daniel. *An Inquiry into the Beauties of Painting and into the Merits of the Most Celebrated Painters, Ancient and Modern*. London: R. and J. Dodsley, 1760.
14. Webb, Daniel. *Remarks on the Beauties of Poetry*. London: R. and J. Dodsley, 1762.
15. Webb, Daniel. *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*. London: J. Dodsley, 1769.
16. Shestakov, Viacheslav, comp. *Musical Aesthetics of Western Europe of the 17th–18th Centuries*. Moscow: Muzyka Publ., 1971. (Pamiatniki muzykal'noi esteticeskoi mysli). (In Russian)
17. Webb, Daniel. *Recherches sur les beautés de la peinture, et sur le mérite des plus célèbres Peintres anciens & modernes*. Ouvrage traduit de l'Anglois par M. B*** [Claude-François Bergier]. Paris: chez Briasson, 1765.
18. Gibson, Kennet. *A Comment Upon Part of the Fifth Journey of Antoninus through Britain; in which the Situation of Durocbrivæ, the Seventh Station There Mentioned, is Discussed; and Castor, in Northamptonshire, is Shewn, from the Various Remains of Roman Antiquity, to Have an Undoubted Claim to the Situation. To which is Added a Dissertation on an Image of Jupiter Found There*. London: John Nickols, 1800.
19. Pliny the Younger. *Epistulae (Letters)*. Accessed November 01, 2023. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:latinLit:phi1318.phi001.perseus-lat1:3.6.2>.
20. Pliny the Elder. *Natural History. On Art*. Transl. from Latin, introd. art. and notes by Gaik Taronian. Moscow: Lodomir Publ., 1994. (In Russian)
21. Diodorus Siculus. *Historical Library*. Transl. from Greek, introd. art. and notes by Oleg Tsybenko. St. Petersburg: Nauka Publ., 2022, vol. 1. (Pamiatniki istoricheskoi mysli). (In Russian)
22. Winckelmann, Johann Joachim. *History of the Art of Antiquity. Short Essays*. Rus. ed. Transl., comment., prep. by Igor' Babanov. St. Petersburg: Aleteia Publ.; Gosudarstvennyi Ermitazh Publ., 2000. (In Russian)
23. Diodorus Siculus. *Bibliothecae historicae libri qui supersunt*. Interprete Lorenz Rhodoman, ad fidem mss. [manuscriptum] recensuit Petrus Wesseling. Amsterdam: Sumptibus Jacobi Wetstenii, 1746, vol. 1.
24. Winkelmann, Giovanni. *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*. Tradotta dal Tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall'abate Carlo Fea. Roma: Pagliarini, 1783, vol. 1.

25. Franciscus Junius F.F. *Catalogus architectorum, mechanicorum, sed praecipue pictorum, statuariorum, caelatorum, tornatorum, aliorumque artificum, & operum quae fecerunt*. Rotterdam: R. Leers, 1694.
26. Cullen, Fintan, ed. *Sources in Irish Art: A Reader*. Cork: Cork University Press, 2000.
27. Winckelmann, Johann Joachim. *Winckelmanns Briefe an seine Freunde in der Schweiz*. Hrsg. von Leonhard Usteri. Zürich: Orell, Geßner, Füssli u. Comp., 1778.
28. Mengs, Anton Raphael. *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei*. Hrsg. von Johann Caspar Füssli. Zürich: Heidegger u. Comp., 1762.
29. Sechin, Alexander. "Art History and Museology: Points of Intersection and Points of Contact". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 3 (2020): 435–47. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.304> (In Russian)
30. The Pushkin State Museum of Fine Arts. *Diderot's "Salons". Exhibitions of Contemporary Art in Paris of the 18th Century: edition for the exhibition June 6 — October 1, 2023: catalog*. Sci. ed. by Sergei Karp, art. by Anna Sulimova et al., catalog art. by Sergei Alekseev et al. Moscow: ABCdesign Publ., 2023. (In Russian)
31. Karp, Sergei. "Friedrich Melchior Grimm and his 'Correspondance littéraire' in Russia of the 18th and 19th centuries". In *GIIM: Doklady po istorii XVIII i XIX vv. / DHI Moskau: Vorträge zum 18. und 19. Jahrhundert*, no. 23 (2015). Accessed November 01, 2023. http://www.perspectivia.net/publikationen/vortraege-moskau/karp_grimm?searchterm=Карп. (In Russian)
32. Grimm, Friedrich Melchior. *Correspondance littéraire. 1763*. Édition critique par Ulla Kölving et Françoise Tilkin. Ferney-Voltaire: Centre international d'étude du XVIII^e siècle, 2016, vol. 10.
33. Diderot, Denis. "Ouvrage de M. Webb sur la peinture, 15 janvier 1763 [La Correspondance littéraire]". Présenté par Jean Varloot avec Jacques Chouillet et al. In Diderot, Denis. *Œuvres complètes*, présentée par Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau, Gita May, 308–19. 33 vols. Paris: Hermann, 1980, vol. 13.
34. Dubo, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Rus. ed. Transl. from French by Iurii Stefanov, ed. by Lidiia Reingardt. Moscow: Isskustvo Publ., 1975. (Istoriia estetiki v pamiatnikakh i dokumentakh). (In Russian)
35. Fontius, Martin. *Winckelmann und die französische Erklärung*. Berlin: Akademie-Verlag, 1968. (Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst. Jahrgang 1968, no. 1).
36. Stammler, Wolfgang. "EDLE EINHEIT. Zur Geschichte eines kunsthistorischen Topos". In *Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Gustav Erdmann und Alfons Eichstaedt, 359–82. Berlin: Walter de Gruyter and Co., 1961.
37. Lappo-Danilevskij, Konstantin. "Russische Winckelmann-Rezeption: Chronologie und Spezifika". In *Antike und Klassizismus — Winckelmanns Erbe in Russland. Akten des internationalen Kongresses: St. Petersburg, 30.09–01.10.2015*, hrsg. von Max Kunze und Konstantin Lappo-Danilevskij, 11–38. Mainz: Franz Philipp Rutzen, 2017. (In Russian and German)
38. Karp, Sergei. "About the Center for the Study of European Enlightenment in Potsdam". *XVIII vek, sbornik* 21 (1999): 422–6. (In Russian)
39. Simon, Gerd, und Joachim Lerchenmueller. *Im Vorfeld des Massenmords. Germanistik und Nachbarfächer im 2. Weltkrieg. Eine Übersicht*. 4. Aufl. Tübingen: Universität Tübingen, 2009.
40. Simon, Gerd, und Ulrich Schermaul. "Chronologie Stammler, Wolfgang". Accessed November 01, 2023. <https://homepages.uni-tuebingen.de//gerd.simon/ChrStammler.pdf>.
41. Addison, Joseph, Richard Steele et al. *The Spectator*. 4 vols. Ed. by Gregory Smith, introd. by Peter Smithers. London; New York: Everyman's Library, 1945, vol. 3.
42. Diderot, Denis. "Essay on Painting". Transl. by Irina Volevich. In Didro, Deni. *Salony*, comp. by Lidiia Reingardt, comment. by Elena Saprykina, 203–42. 2 vols. Moscow: Iskusstvo Publ., 1989, vol. 1. (In Russian)
43. Meinecke, Friedrich. *Die Entstehung des Historismus*. Rus. ed. Transl. from German by Valerii Brun-Tsekhovoi. 2nd ed. Moscow: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2013. (Kniga sveta). (In Russian)
44. Tsverava, Grant. *Dmitriy Alekseevich Golitsyn, 1734–1803*. Leningrad: Nauka Publ., 1985. (In Russian)
45. Fillips, Catherine. "Drawing by Anna Dorothea Therbusch-Lisiewska from the Collection of Prince Dmitry Alekseevich Golitsyn: A German Painter in Paris and St. Petersburg". In *Atributsiia, istoriia i*

sud'ba predmetov iz muzeinykh kolleksii: sbornik dokladov nauchnoi konferentsii Kuchumovskie chteniia, ed. by Rifat Gafifullin, 263–74. St. Petersburg: Gosudarstvennyi muzei-zapovednik “Pavlovsk” Publ., 2021. (In Russian)

Sources

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

Received: November 5, 2023

Accepted: February 9, 2024

Authors' information:

Alexander G. Sechin — PhD in Arts, Associate Professor; sechin_a@mail.ru

Darina A. Abdullina — PhD in Arts; darina-abdullina@rambler.ru