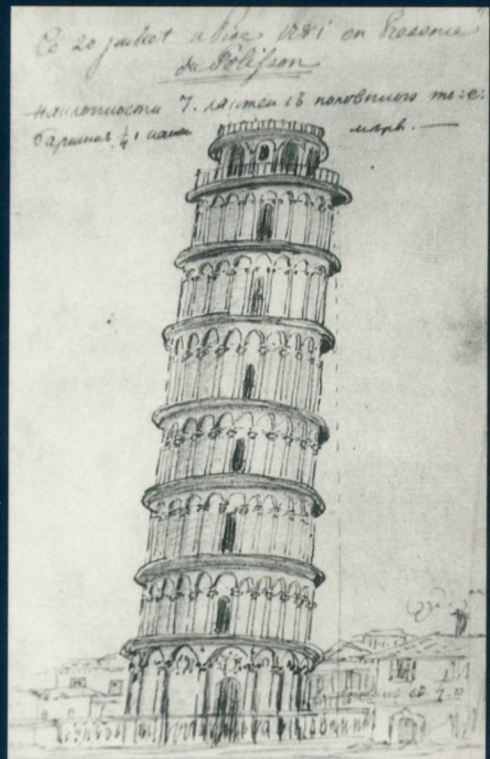


Nikolaj A. L'vov

# Italienisches Tagebuch Итальянский дневник



BÖHLAU

Das „Italienische Tagebuch“ des bedeutenden russischen Architekten und *homme de lettres* Nikolaj A. L'vov (1751–1803) aus dem Jahre 1781 hat als Grundthema die antike und die europäische Kunst der Renaissance und des Barock und enthält vor allem Beschreibungen von Bildern, Skulpturen und Bauten. Auf der Rückfahrt von Süditalien entstanden Kapitel über Livorno, Pisa, Florenz (mit der frühesten russischen Beschreibung der Uffizien), Bologna, Venedig und Wien. L'vov notierte auch seine Erinnerungen an Rom und Neapel. In einem einführenden Artikel beleuchtet K. Ju. Lappo-Danilevskij die Geschichte der russischen Italienreisen und rekonstruiert L'vovs Reiseroute. Er zeigt ferner, daß diese russische Bildungsreise unter dem Eindruck der Ideen J. J. Winckelmanns stand, was sich auf L'vovs künstlerische Urteile und in der Folge auch auf das Kunstdenken in Rußland auswirkte.

Der Text von L'vovs Tagebuch wird hier nach der im Puškinskij Dom aufbewahrten Handschrift zum ersten Mal wissenschaftlich ediert und durch zahlreiche Faksimiles und Abbildungen der von L'vov beschriebenen Bilder und Plastiken ergänzt. Der Kommentar ist vor allem der Identifizierung der Kunstwerke gewidmet.

Die Ausgabe ist zweisprachig. Der russische Text von L'vovs Tagebuch sowie Einleitung und Kommentar von K. Ju. Lappo-Danilevskij werden auch in deutscher Übersetzung gegeben. Das Namenregister bietet dem Leser die Lebensdaten aller im Buch erwähnten Maler, Bildhauer und Architekten.

Umschlagabbildung:

Ansicht des Schiefen Turms von Pisa. Federzeichnung von N. A. L'vov. Faksimile von Bl. 98 (S. 51)

**Bausteine zur Slavischen Philologie  
und Kulturgeschichte**

Reihe B: Editionen  
Neue Folge Band 13

---

**Nikolaj A. L'vov**

**Italienisches Tagebuch  
Итальянский дневник**

Herausgegeben und kommentiert von  
Konstantin Ju. Lappo-Danilevskij

---

**BÖHLAU**

Nikolaj A. L'vov

# Italienisches Tagebuch

# Итальянский дневник

Herausgegeben und kommentiert von

Konstantin Ju. Lappo-Danilevskij

In Zusammenarbeit mit dem  
Puškinskij Dom (RAN), Sankt Petersburg



1998

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Textvorbereitung von K. Ju. Lappo-Danilevskij und S. Somova.  
Übersetzung aus dem Russischen von Hans Rothe und Angelika Lauhus.  
Auswahl der Abbildungen von K. Ju. Lappo-Danilevskij und A. V. Tatarinov.

Die Vorbereitung der Editionen erfolgte in Zusammenarbeit mit dem Institut für  
russische Literatur (*Puškinskij Dom*)  
der Russischen Akademie der Wissenschaften, St. Petersburg

Gedruckt mit Unterstützung der Alexander von Humboldt-Stiftung

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**L'vov, Nikolaj A.:**

Italienisches Tagebuch : Ital'janskij dnevnik /  
Nikolaj A. L'vov. Hrsg. und kommentiert von Konstantin Ju.  
Lappo-Danilevskij. In Zusammenarbeit mit dem Puškinskij  
Dom (RAN), Sankt Petersburg. [Übers. aus dem Russ. von  
Hans Rothe und Angelika Lauhus]. –  
Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau, 1998  
(Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte :  
Reihe B, Editionen ; N.F., Bd. 13)  
ISBN 3-412-03498-3

© 1998 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln  
Alle Rechte vorbehalten

Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier  
Druck und Verarbeitung: Druckerei Runge GmbH, Cloppenburg  
Printed in Germany  
ISBN 3-412-03498-3

# INHALT

## I

Об „Итальянском дневнике“ Н. А. Львова . . . . .	3
<i>Н. А. Львов: Итальянский дневник</i> . . . . .	43
Комментарии . . . . .	93

## II

Über N. A. Lvovs „Italienisches Tagebuch“ . . . . .	123
<i>N. A. L'vov: Italienisches Tagebuch</i> . . . . .	165
Kommentar . . . . .	199
Liste der Zeichnungen von N. A. L'vov . . . . .	228
Verzeichnis der Abbildungen . . . . .	229
Register . . . . .	235



I





# ОБ „ИТАЛЬЯНСКОМ ДНЕВНИКЕ“ Н. А. ЛЬВОВА

*„Какое блаженство стремиться к Италии...“*

*З. А. Волконская*

В биографии замечательного русского архитектора, поэта и естествоиспытателя Николая Александровича Львова (1751–1803) итальянское путешествие 1781 года занимает особое место. Оно обогатило его художественный опыт, завершило формирование эстетических вкусов, окончательно определило пристрастия и предпочтения. К поездке Н. А. Львов был подготовлен и своей осведомленностью в вопросах искусства, и обширными знакомствами в артистической среде Петербурга. На протяжении второй половины XVIII столетия в столице России существовала своеобразная итальянская колония, состоявшая главным образом из певцов и музыкантов<sup>1</sup>, — знание Н. А. Львовым итальянского языка, очевидно, способствовало сближению с этим кругом людей, установлению многочисленных дружеских контактов.

До Италии, как это уже специально рассматривалось, Н. А. Львов побывал в других европейских странах.<sup>2</sup> Благодаря родственным связям с влиятельными вельможами Санкт-Петербурга он в 1773–1775 годах неоднократно совершал курьерские поездки от Коллегии иностранных дел в Данию и Германию. После окончания военной службы в лейб-гвардии Преображенском полку Н. А. Львов поступил 5 июня 1776 года в Коллегию иностранных дел „в рассуждении знания его италианскаго, французскаго и немецкаго языков“. В ее штате он оставался до апреля 1781 года.

С этим периодом в его жизни связана заграничная поездка (также, видимо, курьерская по своим целям) — в Лондон, Мадрид и Париж. Н. А. Львов выехал из Петербурга в октябре

<sup>1</sup> Уже в своей первой комической опере „Сильф, или Мечта молодой женщины“ (1778) Н. А. Львов выводит на сцену среди других персонажей композитора Торини, импровизатора, погруженного в стихию музыкального искусства.

<sup>2</sup> Лаппо-Данилевский К. Ю. Новые данные к биографии Н. А. Львова (1770-е годы) // Русская литература. 1988. № 2. С. 135–142.

1776-го, а на обратном пути с февраля по май 1777-го года он пробыл в Париже, где встретился со своим двоюродным дядей М. Ф. Соймоновым, одним из приближенных Екатерины II, а также с И. И. Хемницером, сопровождавшим сановника. Русские путешественники осмотрели достопримечательности Парижа, Версаля, Марли, посетили мастерскую живописца Ж. Б. Грёза, присутствовали на спектаклях Гранд Опера, Комеди франсез, Комеди итальен, наслаждались игрой лучших актеров своего века.<sup>3</sup>

Где бы ни бывал Н. А. Львов, он обязательно посещал картинные галереи и частные коллекции, жадно впитывал все, что было связано с архитектурой, изобразительными и пластическими искусствами. В неоконченном мемуаре о Н. А. Львове М. Н. Муравьев так писал об этих его юношеских впечатлениях:

„В дрезденской галерее, в колоннаде Лувра, в затворах Эскуриала и, наконец, в Риме, отечестве искусств и древностей, почерпал он сии величественные формы, сие понятие простоты, сию неподражаемую соразмерность, которые дышат в превосходных трудах Палладиев и Мишель Анжев“.<sup>4</sup>

Да и в самом „Итальянском дневнике“ содержатся беглые упоминания о знакомстве его автора с различными художественными собраниями Европы, коллекциями редкостей: Кабинетом принца Оранского (л. 20 об.),<sup>5</sup> Эскуриалом (л. 49 об.), Дрезденской галереей (л. 55). Многие из картин также были известны Н. А. Львову по миниатюрам (л. 34 об.), эстампам и гравюрам (л. 50 об.).

<sup>3</sup> Хемницер И. И. Дневник путешествия по Западной Европе // Сочинения и письма И. И. Хемницера по подлинным его рукописям / С биографической статьей и примеч. Я. Грота. СПб., 1873. С. 371-394.

<sup>4</sup> Муравьев М. Н. Краткое сведение о жизни г. тайного советника Львова // Львов Н. А. Избранные сочинения / Предисловие Д. С. Лихачева. Вступ. статья, сост., подготовка текста и комментарии К. Ю. Лаппо-Данилевского. Перечень архитектурных работ подготовлен А. В. Татариновым. Кельн; Веймар; Вена; Санкт-Петербург, 1994. С. 361.

<sup>5</sup> Здесь и далее ссылки на „Итальянский дневник“ Н. А. Львова даются в тексте с указанием листа. Шифр рукописи: Львов Н. А. Путевые заметки // Институт русской литературы (Петербург), Р I, № 166, 99 л. В Пушкинский Дом манускрипт поступил 26 июня 1964 года от П. В. Губара. Об этом библиофиле и собирателе см.: Казанков Б. Е. Библиофил Павел Викентьевич Губар // Книга. Исследования и материалы. 1985. Сб. 51. С. 168-182.

Эстетические воззрения поэта и архитектора, сформировавшиеся под влиянием античного и западноевропейского искусства, тем более существенны для истории русской культуры, что его связывали родственные и дружеские узы с виднейшими литераторами второй половины XVIII века. Он был центром так называемого львовско-державинского кружка, историю которого условно можно разделить на два периода. В 1770-е годы ядро его составляли Г. Р. Державин, И. И. Хемницер, В. В. Капнист, Н. А. Львов, его двоюродный брат Ф. П. Львов и в течение некоторого времени М. Н. Муравьев. В 1790-е годы членами кружка стали А. М. Бакунин, И. М. Муравьев, А. А. Мусин-Пушкин, А. Н. Оленин. Совместными силами готовились к публикации „Басни и сказки“ И. И. Хемницера (1799) и „Стихотворения Державина“ (работа не была завершена). В кружке Н. А. Львов был признанным „гением вкуса“, что позволило ему стать своеобразным теоретиком содружества, к советам которого, выраженным часто в шуточной форме, неизменно прислушивались друзья. Помимо литераторов, многолетняя творческая близость связывала поэта с художниками Д. Г. Левицким, В. Л. Боровиковским, архитектором Дж. Кваренги, композиторами Д. С. Бортнянским, Д. Сартти, И. Прачем, Е. И. Фоминым, Н. П. Яхонтовым и др.

Особое значение приобретает поэтому все связанное с поездкой Н. А. Львова в Италию, ибо она стала этапной вехой в его биографии. Основным источником сведений о путешествии в 1781-го года остаются собственноручные записи поэта и архитектора, сделанные им в изящной книжечке с пергаментным переплетом (размер листа 11 на 16,5 см), хранящейся ныне в Рукописном отделе Пушкинского Дома в Петербурге. Думаю, за рассматриваемым текстом должно закрепиться название „Итальянский дневник“, хотя в рукописи авторское заглавие отсутствует. На мой взгляд, это один из интереснейших памятников истории русского языка — здесь впервые продемонстрирована его удивительная гибкость, точность и богатство при описании произведений европейского искусства. Данный, чисто лингвистический аспект ждет еще своего специального изучения.

С другой стороны, „Итальянский дневник“ — событие в постижении русскими культуры Запада. Это яркое и живое свидетельство художника о художественных ценностях, искреннее, эмоциональное, созданное для себя и потому отразившее внутренний мир одного из наиболее одаренных и значительных

представителей отечественного искусства. Повествование в „Итальянском дневнике“ колеблется от сухого перечня до пространных оценочных суждений и описаний, близких по своему характеру к эссеистике или художественной критике. Понять особенности рукописи Н. А. Львова можно только в соотнесении с тем, как его предшественники воспринимали Италию, как запечатлели виденное в путевых записках и мемуарах, что и побуждает предпослать анализу „Итальянского дневника“ Н. А. Львова краткий обзор русских свидетельств об Италии, сделанных в XVII—XVIII веках.

\* \* \*

Как известно, Древняя Русь не была склонна к дальним странствиям с познавательными целями, исключением было паломничество по Святым местам, в Палестину. Путешествия на Запад были обычно торговыми или дипломатическими, и лишь вторые из них находили отражение в письменности.<sup>6</sup> Смута начала XVII века надолго отторгла Россию от европейской политики — в частности лишь в 50-х годах XVII века после почти столетнего перерыва возобновляются дипломатические отношения с государствами Апеннинского полуострова.<sup>7</sup> Политическая ситуация в Европе, общая турецкая опасность и обоюдное стремление найти надежного союзника стали причиной нескольких дипломатических поездок, как из Флоренции в Москву, так и обратно. Об итальянских впечатлениях русских путешественников мы можем судить по „статейным спискам“ посланников царя Алексея Михайловича — Василия Лихачева и Ивана Фомина (1658–1660), Ивана Желябужского и Ивана Давыдова (1662–1663), Ивана Чемоданова и Алексея Постникова (1656–1658).<sup>8</sup> К этим документам примыкает также свидетельство несколько более позднего времени — „статейный

<sup>6</sup> См. об этом подробнее: Казакова Н. А. Западная Европа в русской письменности XV–XVI вв. Из истории международных связей России. Л., 1980.

<sup>7</sup> Последним до этого перерыва было посольство Якова Молвьянинова к Папскому двору в 1582–1583 годах. См.: Бантыш-Каменский Н. Н. Обзор внешних сношений России. Ч. II (Германия и Италия). М., 1896. С. 206–262.

<sup>8</sup> Наиболее авторитетное издание этих документов см. в кн.: Памятники дипломатических сношений с Папским двором и с итальянскими государствами. СПб., 1871. Т. X (с 1580 по 1699 год). С. 509–670, 671–802, 931–939.

список“ Ивана Волкова (1687–1688).<sup>9</sup> Пребыванию в Италии обычно предшествовало длительное небезопасное плавание из Архангельска вокруг континента до Ливорно, откуда сушей послы добирались до Флоренции.

Более ста лет назад А. Брикнер в статье „Русские дипломаты-туристы в Италии в XVII столетии“<sup>10</sup> убедительно проанализировал психологию путешественников, их восприятие западной культуры. Скованные мелочными и уже устаревшими предписаниями, не знавшие иностранных языков, не разбравшиеся во взаимоотношениях представших их глазам государств, более всего опасавшиеся проявить инициативу, они не хотели, да и не могли добиться каких-либо существенных дипломатических договоренностей. Столь же беспомощен был их язык при встрече с реалиями европейской жизни. После Флоренции они посуху добирались до Амстердама, откуда плыли до Архангельска. Про себя они говорили: „Мы послы, что ослы; то приносим, что на нас положено“.

Петровская эпоха вызвала к жизни описания иных поездок — хотя и в эту пору традиционный маршрут в Святую Землю пользуется известной популярностью<sup>11</sup>, более знаменательно появление путевых заметок, принадлежавших перу людей качественно иной формации. От успеха петровских преобразований зависело их собственное будущее, их встреча с Западом, как правило, преследовала дипломатические или образовательные цели, их взгляд был изначально прагматичен в лучшем смысле этого слова. Так называемые „люди петровской эпохи“ нуждались в путевых записках в первую очередь затем, чтобы самим осмыслить увиденное и сохранить его для себя. Заметки также предназначались для узкого круга родственников и единомышленников, должны были расширить их интеллектуальные горизонты. В условиях ненадежности и нерегуляр-

<sup>9</sup> Там же. С. 1387–1576.

<sup>10</sup> Брикнер А. Русские дипломаты-туристы в Италии в XVII столетии // Русский вестник. М., 1877. Т. 128. С. 5–44. Здесь же указаны первопубликации „статейных списков“ и др. документов. Из сравнительно недавно напечатанных работ назовем в первую очередь статьи: Шаркова И. С. Посольство И. И. Чемоданова и отклики на него в Италии // Проблемы истории международных отношений. Л., 1972. С. 207–223; Di Salvo M. La missione di I. Ćemodanov a Venezia (1656–1657): osservazioni e nuovi materiali // Archivio italo-russo. A cura di D. Rizzi e A. Shishkin. Trento, 1997. P. 57–84.

<sup>11</sup> Общий обзор источников см. в кн.: Травников С. Н. Путевые записки Петровского времени (проблемы историзма). М., 1987.

ности почты письма порой заменялись журналом, родственная коммуникация, в позднейшее время обычно пульсирующая, спрессовывалась и откладывалась до окончания поездки.

Италия становится одним из важных пунктов в топографии путешествий петровского времени — дипломаты посещают Рим, Флоренцию, Мальту; молодые русские дворяне в Венеции учатся морскому делу, в Падуе — медицине и т. п. Об их впечатлениях мы можем судить по путевым запискам П. А. Толстого (1697–1699)<sup>12</sup>, Б. П. Шереметева (1697–1699), неизвестной особы (1698–1699), Б. И. Куракина (1707), братьев А. Л. и И. Л. Нарышкиных (1714–1716).<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Здесь и далее в скобках после фамилии мемуариста указываются годы пребывания в Италии.

<sup>13</sup> Перечислим наиболее авторитетные издания текстов и работы о них: Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе: 1697–1699 / Издание подготовили Л. А. Ольшевская, С. Н. Травников. М., 1992; Записка путешествия генерал-фельдмаршала российских войск графа Б. П. Шереметева в европейские государства, в Краков, в Вену, в Рим и на Мальтийский остров. М., 1773; Журнал путешествия по Германии и Италии в 1697–1699 гг., веденный состоявшим при великом посольстве русском, к владетелям разных стран Европы // Русская старина. 1879. Т. 25. Вып. 5. С. 101–132; Куракин Б. И. Дневник и путевые заметки // Архив кн. Ф. А. Куракина. СПб., 1890. С. 101–204; Русский путешественник прошлого века за границей (собственноручные письма А. С. Шишкова 1776 и 1777 г.) // Русская старина. 1897. Май. С. 408–423; Июнь. С. 619–632; Шмурло В. Ф. Поездка Б. П. Шереметева в Рим и на остров Мальту // Сборник Русского института в Праге. 1929. Т. 1/2. С. 5–46; Ошанина Е. Н. Дневник русского путешественника первой четверти XVIII века // Советские архивы. 1975. № 1. С. 105–108. Общий обзор источников см. в кн.: Lo GATTO E. Russi in Italia. Roma, 1971; L'Est Europeo e l'Italia: Immagini e rapporti culturali. Genève, 1995 (Biblioteca del viaggio in Italia, vol. 51). Необходимо указать следующие статьи, затрагивающие в той или иной степени интересующие меня проблемы: НАСКЕЛ А. Das russische Italienerlebnis im 18. Jahrhundert // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1939. № 33. S. 145–158; BERELOWITCH W. La France dans le „Grand Tour“ des nobles russes au cours de la seconde moitié du XVIII-e siècle // Cahiers du Monde russe et soviétique. 1993. Vol. XXXIV (1–2), janvier–juin. P. 193–210. Из неизданных источников укажем в первую очередь письма Г. А. Демидову его сыновей Александра, Павла и Петра во время их длительного путешествия по Европе (1750-е — нач. 1760-х; Германия, Австрия, Италия, Швейцария, Франция, Англия, Голландия). Они хранятся в Архиве Санкт-Петербургского Отделения Института истории Российской Академии наук в Петербурге, к печати их в настоящее время готовят Г. А. Победимова и П. И. Хотеев. В связи со специфической темой пенсионеров Академии Художеств в XVIII веке следует упомянуть

Эти документы были объектом неоднократного научного рассмотрения, поэтому я не буду на них останавливаться подробно. Отмечу все же, что для всех, названных выше, политическое устройство, нравы, экономические достижения, религиозные святыни, организация повседневного быта, придворные церемониалы и народные празднества представляли намного больший интерес, чем те или иные произведения искусства. Их язык оказывался скудным и попросту беспомощным при описании культурной жизни европейцев, собраний живописи и скульптур — достаточно вспомнить страницы, посвященные П. А. Толстым венецианскому театру, или посещение Палаццо Питти во Флоренции братьями Нарышкиными.

Следующий комплекс свидетельств об Италии относится ко второй половине XVIII столетия — это отнюдь не значит, что русские в течение более полувека не посещали Апеннинского полуострова или что культурное взаимодействие между двумя странами было прервано. Наоборот, это была пора постепенной и неуклонной европеизации России и в первую очередь ее дворянства. Со времени Анны Иоанновны выступления итальянских артистов становятся неотъемлемой частью музыкальной жизни русского двора, в Петербурге продолжают трудиться итальянские зодчие.

Вместе с тем образовательные поездки на Запад становятся не столь частым явлением, они реже санкционируются государством. Европейская жизнь перестает быть чуждой и загадочной, старомосковский уклад уходит в прошлое постепенно и неизбежно. Лишь во второй половине XVIII столетия культурные запросы русской знати возрастают настолько, что все большее число дворян стремится включить Италию в маршруты своих странствий. Европейская репутация этой страны как сокровищницы искусства играет для русских все большее значение — посещение Италии дорого и престижно, оно преследует образовательные или чисто эстетические цели. Воспоминания о ней — достояние частной жизни, дневник же предназначен для ближайших друзей и родственников, даже в том случае, если он издается. Так, Н. А. Демидов, посетивший Ита-

следующие публикации: Трубников А. 1) Пенсионеры Академии Художеств в XVIII в. // Старые годы. 1907. Июль-сентябрь. С. 349-356; 2) Первые пенсионеры императорской Академии Художеств // Там же. 1916. Апрель-июнь. С. 67-92; Евсина Н. А. Архитектурная теория в России второй половины XVIII — нач. XIX века. М., 1985. С. 101-161.



лию в 1772–1773 годах, в предуведомлении к своему журналу писал: „Сей журнал издается для его [г. е. Н. А. Демидова — К. Л.-Д.] фамилии в единственное напаятование тех мест, кои в чужих краях по возможности видеть случилось“.<sup>14</sup>

Наибольшее количество свидетельств об Италии относится к 1780-м годам. В одно десятилетие с Н. А. Львовым эту страну посещает княгиня Е. Р. Дашкова (1781), наследник престола вел. кн. Павел Петрович со своей свитой (1782; один из сопровождавших его вел записки), Д. И. Фонвизин и В. Н. Зиновьев (оба в 1784–1785 гг.).<sup>15</sup> Каждый из перечисленных путешественников посетил Италию с разными целями: Е. Р. Дашкова — для завершения обучения своего сына, реализовав таким образом в его биографии культурную модель образовательной поездки молодого человека из знатной семьи (*Grand Tour*, *Kavalierstour*); случайно в этой стране оказался офицер из свиты наследника русского престола; Д. И. Фонвизин странствовал для поправки здоровья и собственного удовольствия, выступая в то же время как коммерческий агент петербургского торговца антиквариатом Г. И. Клостермана; поездка В. Н. Зиновьева по Апеннинскому полуострову объяснялось не только его интересом к древности, но и пребыванием в Пизе его свойственника С. Р. Воронцова. Столь же различны оставленные свидетельства — объективизированное повествование Е. Р. Дашковой, созданное через много лет на основании кратких записей и включенное в обширные воспоминания; незамысловатый мемуар молодого человека, волей судьбы оказавшегося в прекрасной стране, о которой он знал весьма немного; журнал Д. И. Фонвизина в форме писем, в котором старческая ипохондрия прихотливо сочетается с широкой образованностью; сходный по форме с фонвизинским, но более субъективный и хао-

<sup>14</sup> Журнал путешествия его высокородия господина статского советника и Ордена Святого Станислава кавалера Н. А. Демидова по иностранным государствам с начала выезда его из Санкт-Петербурга 17 марта 1771 года по возвращение его в Россию, ноября 22 дня 1773 года. М., 1786. С. [I].

<sup>15</sup> Дашкова Е. Р. Литературные сочинения / Сост., вступ. статья и примеч. Г. Н. Моисеевой. М., 1990. С. 156–169; [Неустановленное лицо.] Записки о заграничном путешествии графа Северного // Шукшинский сборник. М., 1902. Вып. 1. С. 415–440; Фонвизин Д. И. Собрание сочинений. М.–Л., 1959. Т. 2. С. 519–549; Левинсон-Лессинг В. Ф. Д. И. Фонвизин и изобразительное искусство // Левинсон-Лессинг В. Ф. История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л., 1985. С. 343–380.

тичный журнал В. Н. Зиновьева. Последний сам признавался С. Р. Воронцову, что ему легче написать один раз, чем многократно дублировать одно и то же в письмах родным, тем более, что он знает, его текст и так будет иметь хождение среди близких. Таким образом, в случаях Д. И. Фонвизина и В. Н. Зиновьева мы имеем дело с той же „отсроченной коммуникацией“, но потенциальная аудитория первого была заведомо шире аудитории второго. Была она и менее подготовлена, что побудило Д. И. Фонвизина к заимствованиям общекультурного характера из других источников.<sup>16</sup> Напомним, что в XVIII веке это не считалось предосудительным и при описании путешествий было делом вполне обычным. Н. М. Карамзин, отправившийся в поездку по Европе в мае 1789 года, столь же свободно черпал из путеводителей, а отсутствие Италии в его маршруте объясняется чисто финансовыми затруднениями.

Оценка русских свидетельств об Италии невозможна без знания общего контекста эпохи и того исключительного места, которое эта страна занимала в европейской культуре. Как известно, традиция образовательных путешествий для молодых людей из знатных семей Англии, Германии, Франции (*Grand Tour*, *Kavalierstour*) сложилась к концу XVII столетия и пережила свой расцвет в XVII—XVIII веках.<sup>17</sup> Ее обслуживала длинная череда путеводителей, первые из которых принадлежали перу Жака Синё (1518) и Шарля Этьенна (1558). Из книг, которые могли непосредственно использовать русские путешественники второй половины XVIII века, нужно в первую очередь указать сочинения М. Миссона, Т. Нюджента, аббата Ришара, Ж. Лаланда.<sup>18</sup> Отметим также, что хорошо известные в России „Пись-

<sup>16</sup> См.: ТИХОНРАВОВ Н. Заметки по поводу смирдинского издания русских авторов. Сочинения Фон-Визина. Издание третье А. Смирдина. СПб., 1852 // Московские ведомости. 1853. № 6, 13 января, вторник. С. 59-61.

<sup>17</sup> См. об этом: BECKMANN J. *Literatur der älteren Reisebeschreibungen*. Göttingen, 1807-1809. Bd. 1-2; DUMESNIL J.-A. *Voyageurs français en Italie depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*. Paris, 1865; MAUGHAM H. N. *The book of Italian Travel (1580-1900)*. London; New York, 1914; SCHUDT L. *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*. Wien; München, 1959; HIBBERT C. *The Grand Tour*. London, 1974; BLACK J. *The British and the Grand Tour*. London, 1985.

<sup>18</sup> MISSON M. *Nouveau voyage d'Italie fait en l'année 1688 (1691, переизд.: 1694, 1698, 1702, 1722, 1731, 1743; англ. (1695), голланд. (1724) и нем. (1701, 1713) переводы)*; NUGENT T. *The Grand Tour*. (t. 1-3, 1749, переизд.: 1765, 1778); RICHARD, ABBE. *Description historique et critique de l'Italie* (t. 1-4, 1766, переизд.: 1769, 1770); LA LANDE J. J. *Voyage d'un*

ма об Италии“ Шарля Дюпати<sup>19</sup> (основной источник знаний Н. М. Карамзина об этой стране) не были популярны в Европе.<sup>20</sup> Введением в мир художественных сокровищ Италии были книги отца и сына Ричардсонов (1722) и Ш. Н. Кошена (1758).<sup>21</sup>

Хотя исследователями пока не установлены заимствования в заметках русских путешественников XVIII столетия из вышеперечисленных изданий или каких-либо других, именно эти книги прямо или опосредованно влияли на избрание маршрута, оценку тех или иных произведений живописи, скульптуры, архитектуры и т. д., способствовали распространению европейской аксиологии. Данная проблематика может также стать темой отдельного исследования, поэтому я затронул ее в самых общих чертах.

\* \* \*

Характер повествования в дневнике Н. А. Львова исключал возможность заимствований из чужих сочинений, почти все в нем подчинено желанию сразу поверить бумаге и тем самым спасти от забвения самые яркие и важные из многочисленных впечатлений. Основная, наиболее интересная в историческом отношении часть дневника представляет собой связный текст и разделена на главки со следующими авторскими пометами:

„В Ливурну в другой раз приехал 1781-го года июля 7-го“<sup>22</sup> (л. 1-6 об.).

„Пиза — 10 июля я поехал“ (л. 9-11 об.).

François en Italie fait dans les années 1765 & 1766 (t. 1-8, 1769-1770, переизд.: 1786, 1790; нем. перевод (1770)).

<sup>19</sup> ДЮПАТИ Ш. М. Lettres sur l'Italie. Paris, 1788. Русский перевод этой книги, выполненный И. И. Мартыновым, издан в 1800-1801 годах.

<sup>20</sup> „Я хвалил дю-Пати; она уверяла, что его в Париже не читают; что он был хороший адвокат, но худой автор и наблюдатель“ (КАРАМЗИН Н. М. Письма русского путешественника / Издание подготовили Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1987. С. 22).

<sup>21</sup> An Account of the Statues, Bas Reliefs, Drawings and Pictures in Italy. By Mrs Richardson (sen. and jun.). London, 1722 (франц. перевод — 1728); СОСН Ш.-Н. Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie. Paris, 1758. Т. I-III (переизд.: 1769, 1773).

<sup>22</sup> Дневник велся Н. А. Львовым с указанием дат по старому календарному стилю.

„Суббота. В Флоренцию в другой раз приехал 1781-го года июля 10-го дня“ (л. 14–53 об.).

„Булония, 16 июля 1781“ (л. 54–61 об.).

„1781 года 17 июля. Венеция“ (л. 62–62 об.).

„В Вену в другой раз приехал, 1781 июля 29-е, воскресенье“ (л. 65–79 об.).

Как явствует из процитированных помет, Н. А. Львов не предназначал дневник для публикации. Знакомство с рукописью лишь подтверждает это мнение — записи велись поспешно, „на скору руку“, видимо, по вечерам, когда дневные впечатления были еще свежи (ср., например, признания самого Н. А. Львова на л. 39 об. об одной из картин: „...но та не столко мне полюбилась, чтоб я мог о ней вспомнить, а, может, и так просто позабыл“). Почерк поэтому порой неразборчив, русский язык сменяется французским и итальянским, сокращения многочисленны и не всегда поддаются расшифровке, из слов подчас выпадают целые слоги („живосцы“ вместо „живописцы“, „мранный“ вместо „мраморный“, „подный“ вместо „подобный“ и т. п.), а из фраз — слова. В книжечке находятся также рисунки пером (виды Ливорно, Пизы, Флоренции, Вены и т. д.; см. факсимиле в тексте дневника), карандашные наброски и пометы, счета, разрозненные записи на французском языке (в том числе короткое стихотворение к портрету Е. М. Олениной и план письма на садоводческие темы), причем почти все они относятся к более позднему времени.

О существовании „Итальянского дневника“ известно уже давно, однако не будет преувеличением утверждение о его фактической неизученности<sup>23</sup> — нет информации о целях путешествия 1781-го года, не прослежен маршрут Н. А. Львова, не проанализированы суждения о европейской живописи и архитектуре и т. д. Заслуга первого обращения к „Итальянскому дневнику“ принадлежит В. А. Верецагину, поместившему в 1912 году в журнале „Старые годы“ краткую статью о нем.<sup>24</sup> Не обладая достаточными знаниями ни о художественном наследии, ни об индивидуальной литературной манере Н. А. Львова,

<sup>23</sup> Так, в книге Этторе Ло Гатто „Русские в Италии“, дневник Н. А. Львова (как, впрочем, и мемуары Е. Р. Дашковой) даже не упоминают.

<sup>24</sup> ВЕРЕЦАГИН В. А. Путевые заметки Н. А. Львова по Италии в 1781 году // Старые годы. 1909. № 5. С. 276–282; републиковано в книге Верецагина „Памяти прошлого“ (СПб., 1914. С. 151–157), на которую далее даются ссылки.

ни тем более об обстоятельствах его поездки, исследователь, процитировав из дневника большое количество отзывов о произведениях искусства, не перестает все же стесняться их свободной формы:

„...записки Львова едва ли могут представить для нас какой-нибудь художественный интерес, но необычная, даже для XVIII века, форма, в которой выражены его мысли, настолько теперь кажется забавной, что она одна служит достаточным оправданием помещаемой заметки“.<sup>25</sup>

В. А. Верещагин также безосновательно считал, что преобладающей особенностью впечатлений Н. А. Львова „был, как это ни странно сказать, благодетельный, но напускной, очевидно, ужас перед изображениями обнаженного женского тела“.<sup>26</sup> Далее исследователь вступал сам с собой в противоречие, утверждая, что стиль Н. А. Львова „покажется современному читателю, по меньшей мере, фривольным“.<sup>27</sup> Ниже он давал следующее, впрочем не вполне последовательное и убедительное объяснение особенностей избранной Н. А. Львовым манеры повествования:

„Было также неосновательно обвинять и Львова в стремлении щеголять в своем дневнике откровенным цинизмом, вовсе не свойственным, к тому же, его более чем буржуазным склонностям и вкусам. Львов прибегал к некоторым особенно рискованным, на наш взгляд, определениям и сравнениям, вероятно, только потому, что они, с точки зрения людей XVIII века, могли лишь случайно переходить границы установленных ими приличий“.<sup>28</sup>

В написанной много лет спустя после статьи В. А. Верещагина книге Н. И. Никулиной, посвященной архитектурной деятельности Н. А. Львова в Петербурге, итальянская поездка упомянута вскользь и всего один раз:

„В устных преданиях семьи Львова долго хранилось воспоминание о том, что зодчий, будучи в Риме, пленился совершенством пропорций двух древних памятников — круглым в плане храмом Весты и пирамидой Цестия и говаривал, что пока жив будет,

<sup>25</sup> Там же. С. 156.

<sup>26</sup> Там же. С. 151.

<sup>27</sup> Там же. С. 153.

<sup>28</sup> Там же. С. 153–154.

исполнит мечту свою сочетать оба поразивших его архитектурных образа в одной композиции“.<sup>29</sup>

В беллетризованном жизнеописании Н. А. Львова, принадлежащем перу А. Н. Глумова, пребыванию в Италии посвящена глава четвертая целиком. Не обладая необходимыми документальными материалами, автор книги выдвинул следующее предположение о целях путешествия 1781-го года (по его мнению, второго по счету в эту страну):

«Судя по записям, Львов выполнял чье-то поручение осмотреть картинные галереи в Италии, быть может, закупить что-либо. По всей вероятности, распорядилась направить его в Италию императрица, озабоченная расширением коллекции Эрмитажа...

Что это его вторичная поездка в Италию, узнаем уже на первом листе: „В Ливурну в другой раз приехал 1781-го года июля 7-го“, далее такая же запись, касающаяся Ватикана и Флоренции».<sup>30</sup>

Ниже А. Н. Глумов излагал содержание дневника, не стремясь критически выверить информацию, содержащуюся в нем, или хотя бы соотнести ее с существующими описаниями таких всемирно известных коллекций, как Галерея Уффици (Galleria degli Uffizi) во Флоренции и Художественно-исторический музей (Kunsthistorisches Museum) в Вене, что привело биографа Н. А. Львова к ряду несообразностей. Так, „Голова Медузы“ [илл. 14] неизвестного фламандского художника XVII века приписана Пьетро Перуджино, а в качестве местонахождения знаменитых картин Рубенса указан Бельведер (ныне они хранятся в Художественно-историческом музее в Вене) [илл. 43–46] и т. д. Вместе с тем, обширные цитаты из дневника и свободная манера повествования в книге А. Н. Глумова в значительной мере способствовали усилению интереса к этому документу и созданию представления о нем более соответствующего действительности, чем это было ранее.

Для понимания „Итальянского дневника“ Н. А. Львова, на мой взгляд, в первую очередь необходимо знание обстоятельств поездки 1781 года, ее целей, маршрута и длительности. Думаю, собранный материал дает в настоящий момент возможность с достаточной полнотой ответить на эти вопросы. Сам дневник позволяет расширить число мест, в которых побывал поэт и архитектор, на что еще не обращали внимания исследователи.

<sup>29</sup> Никулина Н. И. Николай Львов. Л., 1971. С. 74.

<sup>30</sup> Глумов А. Н. Н. А. Львов. М., 1980. С. 42.

В первую очередь это Рим. Различные ассоциации, связанные с „вечным городом“, фиксируются в главках, посвященных Ливорно, Пизе и Флоренции, Вене:

„...свод комнаты Ватиканской, где ученик его [т. е. Рафаэль, ученик Перуджино — К. Л.-Д.] написал лутче его стены, пожар троаянской, а другия не помню“ (л. 6).

„Славная картина Тицианова, украшающая ныне алтарь во дворце di Monte Cavallo в Риме, представляющая торжество богоматери в Пизу [въезжающей], свя[таго] Николая и свя[таго] Севастьяна голага с двумя или 3-мя еще фигу[рами] и лутчайшую фигуру мужскую кисти сего мастера...“ (л. 6 об.).

«Сей груп [т. е. скульптурная группа Микеланджело „Гений победы“ [илл. 9] — К. Л.-Д.] между множества посредственных и дурных кажется ривалем Лаокоону, будучи, однако, далеко от онаго» (л. 24).

„Рисунок школы афинской, за Рафаилов оригинал выдаваемы[й], но вялой почерк онаго не похож на те смелыя выработанныя рисунки, кои я видел в Риме; особливо на тот, что у князя Aldobrandini“ (л. 32 об.).

«Адам, плачущий над убитым Авелем, раб[оты] Карл[а] Лота, коего манер очен подходит под первый черный манер Гверчина, как то в картине „Свя[тая] Петронилла“ в церкви Madonna degli angeli в Риме» (л. 34 об.).

„Гиний добродетели dans la maison du Principe в Ескурияле, другой в плафоне в Ватикане превосходят все древния статуи, кои мы в юношеском возрасте имеем“ (л. 49 об.).

„В Вене у живописца Унтербергера, брата того живописца, которой работает ложки для дворца нашего, есть прекрасная картина Доминикова, причастие Св. Геронима изображающая, ея предпочитают даже той самой, что alla Madonna degli Angeli a Roma...“ (л. 78).

Думаю, из приведенных выше цитат достаточно хорошо видно, сколь свежи были впечатления от встречи с сокровищами „вечного города“ — ватиканскими коллекциями, Виллой Боргезе, убранством и росписями церквей и т. д. Аргументация в пользу пребывания Н. А. Львова в Риме подкрепляется также письмом дипломата, жившего в Риме и состоявшего на русской службе (помимо прочего он был и комиссионером петербургской Академии Художеств). 26 июня (7 июля нов. стиля) 1781 года И. Ф. Рейфенштейн сообщил С. Р. Воронцову о недавнем отъезде Н. А. Львова из Рима.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Архив князя Воронцова. М., 1883. Т. XXXIX. С. 322.

Другим городом, который несомненно посетил Н. А. Львов, был Неаполь, блестящая столица Королевства обеих Сицилий, находившаяся в зените своего могущества и великолепия. Длительное правление Фердинанда IV Бурбона (с 1759 по 1825) было ознаменовано культурным и экономическим расцветом государства. Красота Неаполитанской бухты, чаровавшая художников и поэтов, наполнила новым смыслом крылатую фразу „увидеть Неаполь и умереть“, которую цитировал и Гете в своем „Итальянском путешествии“. В политическом отношении Королевство обеих Сицилий в начале 1780-х годов было самым могущественным на Апеннинском полуострове, его связи с Россией были весьма значительны.<sup>32</sup>

Наиболее яркими были впечатления Н. А. Львова от встречи с неаполитанским театром — посетив во Флоренции театр Пергола<sup>33</sup>, он вспоминает представление на сцене знаменитого Сан Карло<sup>34</sup> в Неаполе, поразившее русского путешественника своим великолепием и мастерством участвовавших в нем актеров. При его описании он в порыве воодушевления переходит на итальянский язык:

„Il teatro nuovo<sup>35</sup> из новейших театров полюбился мне столько, сколько может понравится посредственная вещь между дурными. Quello poi della pergola non è cattivo ma non l'apparenza di questo, e se io non avessi veduto il grande teatro di S. Carlo a Napoli direi che il teatro nuovo è il più bello d'Italia, ma veder quello di Napoli e vederlo per buona fortuna luminato è una cosa da stupirsi in verità e poi vederlo decorato col ballo di Pic e della Rossi, col canto di Consolini [sic!] e della Carrara non si pensa più ai difetti vedendo tanta perfezione — la leggiadra, la gentile Bassi degna emula della Rossi ha il volto di Venere sul corpo della Euterpa, la sveltezza della ninfa dell'aria e che più è la

<sup>32</sup> См.: СИБИРЕВА Г. А. Неаполитанское королевство и Россия в последней четверти XVIII века. М., 1981.

<sup>33</sup> Основан академией „Immobili“ 12 июля 1652 года. Здание построено по проекту Фердинандо Такка в 1652–56. Первое представление состоялось 26 декабря 1656 года. Существует по сей день.

<sup>34</sup> Торжественно открыт 4 ноября 1737 года в день имени короля Карла III Бурбона. Здание театра Сан Карло возведено по проекту А. Каразале в 1737 году в течение 8 месяцев. За помощь в уточнении сведений о пребывании Н. А. Львова в Неаполе приношу благодарность Джованне Мораччи.

<sup>35</sup> Под таким названием в Неаполе существовал в 1724–1734 годах театр, основу репертуара которого составляли оперы-буфф. На одном из его представлений Н. А. Львов побывал также в 1781 году, однако отсутствие опубликованного репертуарного списка за это время не позволило мне уточнить, на каком именно. См. также: FILIPPIS F., MAGNINI M. Il Teatro „Nuovo“ di Napoli. Napoli, 1967.



castità della dea di Caccia. Oh! del trovar l'honestà a Napoli sul teatro, quanto fragile è l'trono di questa divinità costretta di cercarsi qualche posto essendo vanità della Corte e della città si nascose sotto la giupa della bella Bassi degna mille volte di nascondere sotto la giupa sua qualche altro uccello men' rado e più convenevole a una sacerdotessa del tempio di piacere“ (л. 18–19).

Упомянутые Н. А. Львовым актеры достаточно известны и потому было нетрудно найти о них различные по полноте данные в музыкаловедческих справочниках. „Пиком“ Н. А. Львов называет французского балетмейстера и танцовщика Шарля Лё Пика (род. в 1749 в Страсбурге — ум. в 1806 в Петербурге). Впервые он был ангажирован театром Сан Карло в 1773 году, откуда в 1776-м вернулся в Париж. В 1781–1782 годах он вновь работал в Неаполе. В 1786-м Лё Пик переехал в Петербург (не сыграла ли при этом какую-либо роль высокая оценка его искусства Н. А. Львовым?), где возглавлял придворный балет вплоть до последних дней своей жизни. Уже в Петербурге Лё Пик женился на Гертруде Росси, с которой ранее неоднократно выступал в Европе, став таким образом отчимом будущего архитектора К. И. Росси. Певец-сопранист Томмазо Консоли (1753, Рим — 1810, Рим), знакомый Моцарта, был приглашен к русскому двору в 1783 году с предложением огромного содержания в пять тысяч рублей. Агата Каррара пела в Сан Карло в 1780–1781 годах. Джованна Маргарита Басси (1765, Париж — после 1794) в качестве солистки в 1783 году была приглашена из Неаполя в Королевский театр Стокгольма.

Персональное упоминание актеров, участвовавших, по всей видимости, в одном и том же представлении, позволило соотнести их имена с определенным спектаклем, состоявшимся в Неаполе 19/30 мая 1781 года. В репертуарном списке театра Сан Карло под этим числом значится следующее представление:

«Опера. Г. Гадзанига „Антигона“.

*Исполнители:* А. Каррара (Антигона); Р. Дзанетти (Гермиона); А. Прати (Креонт); Т. Консоли (Еврисфей).

*Постановка* К. Камерини.

*Сценография* Г. Магри, *костюмы* А. Буонкоре.

*Балет.* Орфей и Евридика (возможно, на музыку К. Глюка).

*Хореография* Ш. Лё Пика.

*Сценография* Г. Магри, *костюмы* А. Буонкоре».<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Il Teatro di San Carlo. La cronologia 1737–1987. A cura di C. M. Rosconi. Napoli, 1987. Vol. 2. P. 79.

Сезон в театре Сан Карло начинался весной, после Великого Поста, так что спектакль, на котором побывал Н. А. Львов, открывал новый сезон и потому, видимо, отличался особенной пышностью. Из „Итальянского дневника“ явствует также, что русский путешественник осмотрел собрание живописи в королевском дворце Каподимонте (возведен в 1738–1834 годах по проекту Дж. Медрано). Здесь в 1759–1806 годах экспонировалась коллекция Фарнези (Museo Farnesiano), перемещенная сюда в 1737 году из Пармы. В 1798-м французы вывезли ее в Рим, и лишь после Наполеоновских войн картинная галерея, сильно поредевшая, была возвращена в Каподимонте. То, что видел здесь Н. А. Львов в 1781 году, можно достаточно хорошо представить по весьма подробным записям римлянина Томмазо Пиччини, посетившего Каподимонте в 1783-м.<sup>37</sup>

В 1781 году в неаполитанском королевстве были еще памяти события года предыдущего, обильного несчастьями, — 5 февраля 1780 в полдень началось землетрясение в Калабрии и Сицилии, новые толчки повторились 28 марта — стихийное бедствие унесло 2 тысячи человеческих жизней, вызвало разрушение 18 городов. Несмотря на принятые правительством меры в стране начались эпидемии. Лишь к весне 1781 года положение мало-помалу нормализовалось — остается лишь гадать, насколько русский путешественник был в курсе происшедшего.

Помимо упоминаний в тексте дневника римских и неаполитанских реалий для восстановления маршрута 1781 года важны рисунки, делавшиеся в дневнике с натуры. Почти все они датированы и фиксируют пребывание Н. А. Львова в следующих точках: Пиза („Вид из окна грф. Моцениго по реке Арно к стороне Ливурны 1781-го июля 9-го“, л. 99 об.), Флоренция („Июля 25 н[ового] с[тиля] 1781 в день св. Якова al corso dei navicelli o al paglio dei navicelli“, л. 97 об.), в Венеции близ острова Св. Георгия („Isola di S. Giorgio, 1781 июля 17“, л. 96), городок Пирано на берегу Адриатики в Истрии („Pirano, 1781 21-е июля с моря“, л. 95). Эти указания вместе с краткими записями о выезде и возвращении Н. А. Львова в пределы Российской империи позволяют восстановить маршрут 1781 года и уточнить его цель: в „Сообщениях о проезжающих через границу Рижскую и Ревельскую“ в Архиве внешней политики России в Москве содержатся следующие пометы: „4 [мая 1781] ... курьером в Варшаву и Вену советник посольства Николай

<sup>37</sup> MAZZI C. Tommaso Piccini: Un provinciale „cosmopolita“ // Bollettino d'arte. 1986. № 37–38. P. 1–31.

Львов<sup>38</sup>; „14 [августа 1781] ... из-за границы курьером посольства советник Николай Львов с находящимися при нем...“.<sup>39</sup> А. Б. Никитиной была обнаружена следующая запись в отчете Кабинета ее Императорского величества от 17/28 мая 1781 года: „Генерал-майору Безбородко за отправление курьеров в Вену и Италию 3 150 р.“.<sup>40</sup> Исследовательницей было также установлено, что в письме от 18 июня (ст. стиль) Д. М. Голицын, тогдашний посланник в Вене, сообщал А. А. Безбородко о получении письма „от 26 числа прошедшего апреля через советника посольства господина Львова“, а в другом письме от 3 августа 1781 года он сообщал, что, „пользуясь возвратом из Италии через здешний город проездом господина советника посольства Львова, посылает через него партикулярную свою реляцию“.<sup>41</sup>

Таким образом, подводя итог сказанному выше, можно реконструировать маршрут 1781 года: 4/15 мая Н. А. Львов пересек границу России с Польшей и вскоре был в Варшаве, а затем в Вене. Через Флоренцию, Ливорно<sup>42</sup> и Рим он с депешами проехал в Неаполь, где 19/30 мая присутствовал на спектакле в театре Сан Карло. Выполнив курьерское поручение, как и в других аналогичных случаях, Н. А. Львов не спешил возвращаться в Россию. Более месяца пробыл он в столице Королевства обеих Сицилий и в Риме.

7/8 июля в Ливорно Н. А. Львов начинает вести дневник — это краткое описание достопримечательностей суммирует непосредственные впечатления от центральной части города, от его известнейших построек и монументов. Н. А. Львов сразу же замечает наличие двух стилей в памятнике эрц-герцогу Фердинанду I. Статуя этого властителя и полководца была изваяна Джованни Бандини в 1595 году, и лишь в 1626-м вокруг цоколя были установлены „Пленные мавры“ работы Пьетро Такка. Русский путешественник считал все фигуры произведением одного мастера и потому досадовал на различия в качестве их исполнения. В Кафедральном соборе (Duomo, воздвигнут в 1594–1606 г. по проекту Алессандро Пьерони), небогатом живо-

<sup>38</sup> АВПР, ф. ВКД, д. 3505, л. 40 (кратко дублируется на л. 8).

<sup>39</sup> Там же, л. 71 (дублируется на л. 74 об.).

<sup>40</sup> Там же, ф. Сношения России с Австрией, д. 646, 1781 г., л. 16, 20.

<sup>41</sup> Российский государственный исторический архив (Петербург), ф. 468, оп. 1, ч. 2, № 3896, л. 93 об.

<sup>42</sup> Пометы „в другой раз“ в названиях глав дневника Н. А. Львова свидетельствуют лишь о том, что он побывал в них по пути на юг. Нет также никаких оснований говорить о посещении им Италии до 1781 года.

писными шедеврами, Н. А. Львов обращает внимание лишь на надгробье маркиза Марко Алессандро дель Борро, скончавшегося в 1701 году. Вскользь упоминает русский путешественник Palazzo Comunale, называя его „домом Совета“; это здание было построено в 1720 году по проекту Джованни дель Фантазия, позже Бернардино Чурини пристроил к нему двойную мраморную лестницу (л. 1–2).

Описание достопримечательностей Ливорно производит впечатление краткой преамбулы к следующему затем описанию частной коллекции Джона Удни (John Udny). Сведениями о ее владельце, английском консуле в Ливорно, я располагаю благодаря любезности исследователя из Пистойи Патрицио Тури. Джон Удни родился в Эбердине, в Англии в 1727 году и там же получил начальное образование, которое завершил в Лондонском Сити. По своему происхождению он принадлежал, очевидно, к семье негоциантов — во всяком случае его брат Роберт Удни (1722–1802) был торговцем и собирателем, специализировавшимся на предметах искусства и старины. Видимо, семейными связями следует объяснить его ранний переезд в Венецию<sup>43</sup>, где он стал работать в фирме английского посланника и негоцианта Джозефа Смита (1675–1770), через некоторое время он становится совладельцем дела, а в 1761-м занимает дипломатический пост своего компаньона. В 1776-м он был назначен генеральным консулом в Ливорно, откуда в 1796-м изгнан приближавшейся армией Наполеона. Он уезжает в Бастию, затем в Портоферрайо, а оттуда в Лондон. За время двадцатилетнего пребывания в Ливорно Джон Удни развил активную деятельность по перепродаже картин, предметов старины и искусства. Большое число перекочевало в Лондон, к его брату Роберту. Уезжая из Тосканы, Джон Удни, по-видимому, успел вывезти свою коллекцию; вскоре после его смерти (Лондон, 1800) ее большая часть была распродана на аукционах Кристи (1800 и 1802 гг.). Постоянная изменчивость коллекции английского дипломата придает дневнику Н. А. Львова исключительное значение — в сущности мы имеем дело с единственным источником, содержащим сведения о составе коллекции на июль 1781 года. Из десяти описанных русским путешественником картин, на мой взгляд, наибольший интерес представляет первое полотно. Речь здесь идет, очевидно, об одной из

<sup>43</sup> HASKEL F. Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy. New Haven; London, 1991. P. 264, 300.

копий знаменитой „Данаи“ Корреджо (л. 2–2 об. [илл. 1]), хранящейся ныне среди сокровищ Виллы Боргезе в Риме.

Заслуживает упоминания также описание одной из многочисленных „Данай“ Тициана [илл. 2] — как известно, ее оригинал хранится в мадридской галерее Прадо (исполнен в 1553), а авторские повторения картины рассеяны по всему свету. Одно из них в 1772 году было приобретено Екатериной II и поступило в Эрмитаж<sup>44</sup>, но Н. А. Львов, судя по всему, его не видел (л. 3–3 об.). Как явствует из текста самого дневника, Удни был связан и с петербургским двором (ср. запись о картине Тициана на л. 6 об.: „куплена в Венеции была для доставления нашему двору“). Это побудило английского дипломата особенно расхваливать свою коллекцию и возвести генеалогию нескольких полотен к собранию королевы Кристины Шведской (1626–1689), объясняя тем их дефекты. Явно с чужих слов и крайне неточно пишет Н. А. Львов о владевшем в XVIII веке частью ее собрания герцоге Луи Орлеанском, изуродовавшем в припадках ненависти к изображениям обнаженных человеческих тел около 40 картин.

Следующим городом, который посетил Н. А. Львов, была Пиза — 9/20 июля он сделал здесь рисунок набережной Арно с видом на церковь Св. Марии делла Спина (S. Maria della Spina) из дома графа Дмитрия Моцениго, русского поверенного при тосканском дворе в 1778–1793 годах. Запись, посвященная этому городу, немногословна — четыре объекта удостоиваются внимания: Кафедральный собор (Duomo, 1064–1118 гг.), Крещальня (Battistero, 1152–1365 гг.), Падающая башня (Torre cadente, 1173–1372 гг.), Священное кладбище (Campo Santo, существует с 1203-го). Подлинное восхищение посетителя вызывают бронзовые двери работы Джамболоньи и живопись Андреа дель Сарто в соборе. Средневековая архитектура в целом оставляет Н. А. Львова равнодушным, а самым запомнившимся событием становится восхождение на звонницу (л. 10).

10/21 июля, как явствует из дневника, Н. А. Львов выехал из Пизы и в тот же день был уже во Флоренции. Кафедральный

<sup>44</sup> Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Каталог. Венецианская живопись XIV–XVIII века. Л., 1992. С. 338–339. Для дальнейшего уточнения судьбы полотен, принадлежавших Дж. Удни, значительную ценность представляет каталог картин, продававшихся на английских аукционах: Index of Paintings Sold in the British Isles During the Nineteenth Century. Ed. by B. B. Fredericksen. Santa Barbara; Oxford, 1988. Vol. I: 1801–1805. P. 1037–1038.

собор (1296–1436 гг.; завершение работ и возведение купола по проекту Филиппо Брунеллески) оставляет его равнодушным, „превеликая громада мраморная сборная готическая, славная, не знаю чем...“ (л. 14).

В Баптистерии Сан-Джованни (1150–1202 гг.) он вскользь отмечает красоту бронзовых дверей работы Андреа Пизано и Лоренцо Гиберти. Церковь Св. Благовещения (Chiesa della SS. Annunziata, 1240–1250 гг.; реконструкция в 1444–1481 гг.) вызвала намного большее восхищение Н. А. Львова, ибо здесь погребен один из его кумиров — Андреа дель Карто, а недалеко от могилы находится шедевр этого художника, фреска „Мадонна с мешком“ (1525, над входом в Chiostro dei Morti [илл. 3]). Русский путешественник бранит здесь монахов, допустивших запыление фресок любимого художника.

На другой день Н. А. Львов внезапно становится свидетелем традиционных бегов во Флоренции — невзнузданных лошадей отпускали у одних городских ворот (Porta al Prato), и они должны были по центральным улицам добежать до других (Porta alla Croce). Тогда же состоялся крестный ход по случаю празднования дня Св. Магдалины, что становится толчком к возникновению сатирического антиклерикального пассажа, — Н. А. Львов желает встречи „бегущих в бешенстве, но молчании лошадей“ и „беснующихся толстогласно попов“. Было бы наивно толковать эту фразу лишь как антиклерикальную или как антикатолическую — она вполне сообразуется с тем увлечением философской литературой эпохи Просвещения, которое пережил поэт и архитектор в 1770-е годы. Нет оснований и для поспешных утверждений об атеизме Н. А. Львова, создавшего проекты многих церквей и выразившего свое свободное христианское мировосприятие полнее всего в письме П. Л. Вельяминову от 17 августа 1791 года. Важнее другое — контрастное сопоставление бегов и церковной процессии помогает запечатлеть яркий эпизод флорентийской жизни, случай единственный на страницах „Итальянского дневника“, посвященного главным образом живописи, скульптуре и архитектуре.

Другие постройки Флоренции не могут сравниться с церковью Св. Благовещения по силе воздействия на русского путешественника. Он удостаивает нескольких слов церковь Санта Мария Новелла, Палаццо Питти и др. Гений Микеланджело оставляет холодным Н. А. Львова, он предельно краток, описывая знаменитую гробницу Медичи в Сан Лоренцо (л. 15 об.–16), что, возможно, вызвано холодным отзывом о ней Винкельмана

(см. с. 37), признававшего талант Микеланджело, но отказывавшего ему в понимании грации.<sup>45</sup>

Значительно большее внимание уделяет он ювелирным работам, выставленным в Палаццо Веккьо, и коллекции редкостей Физического кабинета (Spesola). Но самым важным событием пребывания во Флоренции (да и всей итальянской поездки) стала встреча с галереей Уффици. Причем в первую очередь с ее живописью, хотя Н. А. Львов описывает и скульптуры („Венера Медичи“ [илл. 20], другие статуи Трибуны [илл. 19], „Группа Ниобы“ [илл. 18], знаменитый „Гермафродит“ [илл. 4], „Опьяненный Вакх“ [илл. 10] Микеланджело и др.).

Картиной, которая в наибольшей степени поразила воображение Н. А. Львова, была „Венера Урбинская“ (1538) [илл. 7]. Он сравнивает ее с другим полотном Тициана („Венера и купидон“, 1545) [илл. 6], донося до нас легенду, которую, видимо, рассказывали посетителям Уффици тогдашние чичероне. Согласно ей первая картина изображает возлюбленную художника, вторая — его жену. Это предание становится причиной возникновения оригинального пассажа, где эстетическое неотделимо от чувственного (л. 31–31 об.). „Венера Урбинская“ столь взволновала русского поэта, что он возвращается в своем дневнике еще раз к этому полотну, уделяя теперь наибольшее внимание приемам изображения и особенностям мастерства художника (л. 49 об.–50 об.).

Отмечу также, что наибольший интерес представляют именно частные замечания Н. А. Львова, связанные с непосредственными переживаниями от увиденных картин. Так, например, общее рассуждение о трех периодах творчества Рафаэля (л. 46–49 об.), цитировавшееся и анализировавшееся В. А. Верещагиным и А. Н. Глумовым, не является оригинальным — по всей видимости, это повторения тех общих мест, которые твердили туристам итальянские чичероне. Достаточно взглянуть в

<sup>45</sup> Ср. в статье И. И. Винкельмана „О грации в произведениях искусства“ (1759): „In der Bildhauerey hat die Nachahmung eines einzigen großen Mannes, des Michael Angelo, die Künstler von dem Alterthume und von der Kenntniß der Grazie entfernt“ (WINCKELMANN J. J. Von der Grazie in Werken der Kunst // Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Fünften Bandes erstes Stück. Leipzig, 1759. S. 20). Ниже Винкельман отмечал, что итальянский художник был столь же мало образован, сколь чужда грация его произведениям; свои рассуждения немецкий теоретик сопровождал критическим описанием усыпальницы Медичи (Там же. S. 21).

путеводитель по Уффицим, опубликованный в 1783 году<sup>46</sup> (через два года после путешествия Н. А. Львова), чтобы обнаружить там те же идеи о трех этапах развития живописного искусства Рафаэля, восходящие в конечном итоге к Вазари. Эти совпадения позволяют поставить вопрос об источниках „Итальянского дневника“ в иной плоскости, ибо нельзя исключить, что в руках у русского поэта были какие-то печатные листки, легшие в основу описания Уффици 1783 года (их нам, к сожалению, обнаружить не удалось). Однако именно сопоставление аналогичных мест путеводителя и дневника показывает, сколь субъективны и специфичны были суждения Н. А. Львова о представших перед его глазами полотнах, сколь критически оценивал он все, что относится к секретам изобразительного мастерства: распределение света, особенности композиции, избранную цветовую гамму, погрешности в отношении анатомии. Беглое упоминание имени Рафаэля Менгса (л. 49 об.), друга Винкельмана, позволяет прояснить отношение Н. А. Львова к знаменитому спору о древних и новых — вопрос об отношении к античному наследию, как известно, был одним из центральных на протяжении всего XVIII столетия. Если в 1781 году он убежден в превосходстве Менгса над греками (см. л. 49–49 об.)<sup>47</sup>, то в предисловии к собственным переводам из Анакреона (1794) он, произведя за эти годы существенную переоценку ценностей, выступил страстным апологетом древних.

Очевидно, что Рафаэль Урбинский для Н. А. Львова — один из наиболее совершенных новых художников (его имени в дневнике сопутствует эпитет „божественный“). Априорное восхищение присуще описанию трех картин в Уффицих, которые

<sup>46</sup> Description de la Galerie Royale de Florence par M. François Zacchirolì Ferrarois. A Florence, 1783. P. 31–37.

<sup>47</sup> Ср. в предисловии Н. А. Львова к переведенным им стихотворениям Анакреона: „Но что отменного, что хорошего в Анакреоне? Все безделки... читая много раз Анакреона, спрашивал я сам у себя, будучи заражен пухлостями какого-нибудь Томаса или пряного Дората, до самых тех пор, покада учение древних авторов, очистя вкус мой от фальшивых блесков французских лириков, не открыло глазам моим важную и простую красоту истины; тогда только ощутил я разницу, увидя, что витийственные красоты новых писателей блистают в памяти, как искра в воздухе; древние же, постоянным примечанием человеческих дел красоты истинны в чистом источнике природы почерпавшие, умели в коротких сочинениях своих так оживотворить действием, что проходя без усилия память, начертаются они в сердце приятным и утешительным впечатлением...“ (Стихотворение Анакреона Тийского. СПб., 1794. С. VIII–IX).



Н. А. Львов считает наиболее типичными для Рафаэля (бесспорно его кисти принадлежит в действительности только одна): это „Мадонна со щегленком“ (1506) [илл. 24] Рафаэля, „Мадонна с младенцем и Св. Иоанном“ (первая четверть XVI века) [илл. 25] Франчабиджо и „Иоанн Креститель в пустыне“ (1510-е) [илл. 26] школы Рафаэля. Столь же высокие оценки дает русский поэт и архитектор произведениям „приятного и неподражаемого“ Андреа дель Сарто (ср. л. 14 об.-15, 47 об., 51 об.). Подлинное восхищение вызывает „Поклонение младенцу“ (1518-20) [илл. 28] кисти Корреджо, картина небольшого формата, отличающаяся совершенством композиции и удачным распределением света:

„Прекрасная маленькая богоматерь, стоящая на коленях над Христом, лежащим перед нею на земли, неподражаемого Кореджа, живо[пи]сца разумного, приятного, верного и истинного“ (л. 53 об.).

Трое названных живописцев были кумирами представителей неоклассицистического, академического направления в искусстве, складывавшегося во второй половине XVIII века под влиянием идей Винкельмана, поэтому данные оценки имеют первостепенное значение для анализа воззрений русского архитектора и поэта. Н. А. Львов пережил уже в 1770-е годы сильное увлечение идеями Винкельмана (об этом подробнее см. ниже), а в своей архитектурной практике фактически с самого начала следовал рекомендациям другого почитателя древних — Андреа Палладио (его труды он переводил, и всячески популяризировал в России).

Эти пристрастия предопределили непонимание Н. А. Львовым шедевра Микеланджело, знаменитого „Тондо Дони“ (1506) [илл. 27]. Оригинальность композиции картины, ее высокое символическое значение, олицетворяющее начало нового, христианского периода мировой истории, драматизм происходящего, подчеркнутый передачей Иосифом младенца в руки матери, — все это оставляет холодным русского путешественника, он даже сомневается в авторстве Микеланджело (л. 52-52 об.).

Насмешки Н. А. Львова вызывает картина, которую он считал принадлежащей кисти Рубенса, — в действительности речь идет о полотне Яна ван ден Хуке „Геркулес между пороком и добродетелью“ (1647-51). Русский путешественник называет Рубенса „дородным и фиглеватым“, аллегорическая фигура порочности кажется ему никоим образом не соблазнительной,

он видит в ней не пышную красавицу, а „пьяную голую толстую купчиху в виде Венеры, бесстыдно обнажающую отвислые свои прелести, толстые ляшки и красную кожу“ (л. 53).

Жанровая живопись небольших размеров, как видно из дневника, особенно интересовала Н. А. Львова. Примечателен сам характер ее описания — очень часто это не только констатация изображенного, но и примысливание некоего сюжета, как, например, в случае с тремя картинами Франса ван Мириса Старшего („Живописец и его семья“, 1675; „Голландский шарлатан“, 1650–55; „Голландская куртизанка“, 1669 [илл. 12]).

Комментирование флорентийских страниц дневника в значительной степени затруднено изменением многих атрибуций<sup>48</sup>, произошедшим за последние два столетия, — так, „Голова Медузы“ [илл. 14] неизвестного художника приписана Пьетро Перуджино, а автором „Мадонны с младенцем“ вместо Джулиано Буджардини назван Леонардо да Винчи. Изменилось и местонахождение некоторых полотен — „Снятие с креста“ (1545) [илл. 15] Аньоло Бронзино переместилось в Палаццо Веккьо, „Архангел Рафаил с Товием, Св. Лаврентием и Леонардо ди Лоренцо Морелли“ (1512) Андреа дель Сарто в 1790-е был подарен в Вену (ныне в Художественно-историческом музее) и т. п.

16/27 июля помечена краткая главка, посвященная Болонье. Н. А. Львов лишь упоминает о том, что он побывал в университетском музее, в церквях Св. Петрония, Св. Петра и Мадонны Св. Луки — бóльшая часть текста посвящена описанию двух частных коллекций. Первая из них принадлежала семейству Сампьеры и находилась в одном из дворцов (нынешний адрес — Strada Maggiore, № 244), построенном во второй половине XVI века по проекту Бартоломео Триаккини.<sup>49</sup> Коллекция, как помог мне установить Энрико Ноэ, сотрудник миланской галереи Брера, подверглась распылению<sup>50</sup> — в 1811 году один из представителей рода Сампьеры продал собрание наполеоновскому правительству. Шесть картин поступили в Брера, остальные стали собственностью вице-регента Италии Евгения Богарне, который перевез их в Баварию, где после распада

<sup>48</sup> Пользуюсь случаем выразить благодарность помогшей мне в этой работе хранительнице Уффици Сильвии Мелони, а также Анне Воронцовой-Вельяминовой, Наталье и Стефано Гардзонио.

<sup>49</sup> SUPPINI G. I palazzi senatori a Bologna. Architettura come immagine del potere. Bologna, 1972. P. 316.

<sup>50</sup> Ср. описание коллекции: Descrizione italiana e francese di tutto ciò che si contiene nella Galleria Sampieri. Bologna, 1785 (2-е изд. - 1795).

наполеоновской империи был тепло встречен своим тестем, королем Баварии Максимилианом I, который пожаловал ему титул герцога Лейхтенбергского. Сын Евгения Богарне Максимилиан был женат на дочери русского императора Николая I, вел. княжне Марии Николаевне. После смерти Максимилиана и возвращения в Санкт-Петербург его вдовы, часть картин, некогда принадлежавших семейству Сампьеры, оказалась в Петербурге и была расположена в составе коллекции герцога Лейхтенбергского в Мариинском дворце.<sup>51</sup> Известно, что в 1917 году картины этого собрания появились на аукционе в Стокгольме, откуда отправились в путешествие по всему земному шару.<sup>52</sup> В мою задачу не входит подробное искусствоведческое исследование судеб полотен из собрания Сампьеры — укажу лишь, что из десяти полотен, упомянутых в дневнике, пять были переданы Евгением Богарне городу Милану и находятся ныне в галерее Брера: „Христос и самарянка“ (1593–94) Аннибале Карраччи и „Христос и грешница“ (1595–96) Агостино Карраччи; „Пляска амуров“ (1623–25) [илл. 30] Франческо Альбани; „Авраам, прогоняющий Агарь и Исмаила“ (1657) Гверчино; „Св. Петр и Павел“ (1610–11) [илл. 29] Гвидо Рени.

Другая галерея, которую осмотрел Н. А. Львов в Болонье, была расположена во дворце семейства Капрара (ныне здание Префектуры, Viale IV Novembre). В сущности род Капрара, расцвет которого падает на XVI–XVII века, пресекся 23 апреля 1724 года со смертью сенатора графа Карла Франческо Капрара. Его дочь вышла замуж за своего кузена, маркиза Франческо Монтекукколи. Потомки этого брака, графы Капрара-Монтекукколи владели всем имуществом рода Капрара до 3 ноября 1806 года, когда Капрара-Монтекукколи продали дворец и галерею наполеоновской администрации; картины знаменитого собрания влились вскоре в коллекцию принца Евгения Богарне.<sup>53</sup> Отсутствие каталога галереи Капрара (в отличие от

<sup>51</sup> WAAGEN G. F. Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg, nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen. München, 1864. S. 370 und ff.; НЕУСТРОВЕВ А. 1) Картины нидерландской школы; 2) Картины итальянской школы (собрание картин герцога Г. Н. Лейхтенбергского) // Художественные сокровища России / Под ред. А. Прахова. 1904. Т. IV, № 1. С. 1–12; № 2. С. 25–37.

<sup>52</sup> MILLER D. S. A Note on the Collection of the Duce of Leuchtenberg // Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura fondata da R. Longhi. 1990. Novembre, № 24 (489). P. 76–83.

<sup>53</sup> GUIDICINI G. Cose notabili della città di Bologna ossia Storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati. Bologna, 1968. Vol. 1. P. 73.

семейства Сампьеры) делают разыскания, связанные с ней, особенно затруднительными. Вместе с тем, это придает особое значение свидетельству Н. А. Львова, перечислившему 17 картин; их дальнейшая судьба — тема отдельного исследования.

Полстраницы занимает описание венецианского пребывания, чему, на мой взгляд, две причины. Во-первых, эти строки написаны уже в Вене; тем же объясняется сбой в календарных датах — за один день от Болоньи до Венеции в XVIII столетии вряд ли можно было добраться (над текстом указано 17 июля). Во-вторых, Н. А. Львов видел Венецию, как кажется, лишь с борта корабля — имеется указание только о его высадке на острове Мурано, известном своим стекольным производством:

„Мы были на острове Муран, где делают множество хороших всякого рода стекол и где я купил цветные образчики. В другом месте на том же острове продаются *smalti* разных родов“ (л. 62 об.).

По Адриатике Н. А. Львов совершил, видимо, водное путешествие и, высадившись на северном побережье (Пирано или Триест), 29 июля (9 августа) был уже в Вене. Здесь он четырежды обращался к дневнику — 29 и 30 июля, 2 и 3 августа (т. е. 9, 10, 13 и 14 августа нов. стиля). Это подробное описание живописи в замке Бельведер, лирическое стихотворение, помета о картинах, которыми владел художник Игнац Унтербергер, и страничка, посвященная встрече с Пьетро Метастазियो. Как и в других случаях, мы ничего не узнаем об „официальной стороне“ путешествия. Посещение русского посланника в Вене осталось бы нам неизвестным, если бы не цитированное выше письмо Д. М. Голицына к А. А. Безбородко от 3/14 августа 1781 года. Вместе с тем почти 12 листов дневника (л. 65–76 об.) исписаны убористым почерком и посвящены полотнам, размещавшимся в замке Бельведер. Ныне их большая часть выставлена в Художественно-историческом музее, а сравнительно малое число составило экспозицию Музея барочного искусства в замке Бельведер.

Как упоминает сам Н. А. Львов, при осмотре собрания живописи его сопровождал „господин Мехелн“, чем оказались, на мой взгляд, предопределены особенности этих страниц. Дело в том, что собрание живописи Габсбургов было размещено в замке Бельведер в 1776–1777 годах и вскоре для его каталогизации из Базеля был приглашен Кристиан фон Мехель (1737–1815), живший в Вене в 1779–1783 годах и составивший пре-

восходное для своего времени описание.<sup>54</sup> Анализ повествуемого Н. А. Львовым приводит к выводу, что осмотр с самого начала был целенаправленным. Как явствует из предисловия к каталогу, составленному К. фон Мехелем, впрочем, как и из его основного текста, обширная коллекция немецкой живописи была предметом особой гордости Габсбургов — поэтому, по всей видимости, она была показана гостю в первую очередь. Из 915 картин, описанных в каталоге К. фон Мехеля, Н. А. Львовым упомянуто ничтожно малое число (хотя и из всех разделов собрания — немецкого, фламандского, итальянского и т. д.), причем не удостоены отзыва столь чтимые Рафаэль, Андреа дель Сарто, Гвидо Рени, не говоря уже о Веронезе, Джорджоне, Тинторетто или Рембрандте.

Центральная идея о трех периодах развития немецкой живописи несомненно была определена структурой экспозиции (каждому периоду был отведен отдельный зал) и тем, что рассказывал К. фон Мехель (чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к составленному им каталогу). Выставка должна была также решить определенные воспитательно-патриотические задачи и доказать приоритет немецких живописцев в использовании масляных красок. Для этого из замка Карлштейн в Богемии в 1780 году в Вену был доставлен ряд картин и среди них триптих кисти „Томаса фон Мутина“ (т. е. Томазо да Модена). В действительности все они были написаны темперой и потому впоследствии возвращены в Карлштейн.

Сведения, почерпнутые Н. А. Львовым у собеседника, несомненно переосмыслились, оценочность усиливалась, собственные наблюдения сливались с услышанным. В целом русский путешественник невысокого мнения о немецкой живописи, заявившей о себе впервые во времена Дюрера. Его школе приписуется „сырые колера, яркие и не согласные, рисунок сухой, атитюды деревянные, простота и нечто холодное в одежде“ (л. 65 об.). Второй период связан с Бартоломеусом Спрангером, который „из атитюд прямых вдруг перешел в переломанные“, исправил рисунок и стал употреблять цвета еще более яркие. Третий период был „вернее и приятнее“, но более далек от естественности, ибо Мартин Альтомонте, „подражатель по-

<sup>54</sup> Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlich Bilder Galerie in Wien verfaßt von Christian von Mechel der Kaiserl. Königl. und anderer Akademien Mitglied nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung. Wien, 1783 (изд. на франц. яз. — Базель, 1784).

грешностей Петра Кортоны, ударился в двулишневыя и зарныя колера“ и тем „понравился тяжелому и ленивому глазу немецкому“. На протяжении этого краткого пассажа Н. А. Львов трижды употребляет прилагательное „смѣшной“. Из контекста явствует, что имеется в виду не нечто комическое, вызывающее смех, а смешанное, сочетающее в себе несовместимое. Именно эклектизм, механическое объединение разностилевых приемов и трюков были, по мнению Н. А. Львова, характерной чертой немецкой живописи.

Данный отрывок, сохраняя свою важность для общей характеристики эстетических воззрений Н. А. Львова и его эпохи, дает мало для анализа венских записей. Они не столь эмоциональны, как флорентийские, более сухи и напоминают скорее перечень. Однако и здесь чувствуется, что симпатии заранее отданы итальянским живописцам, как, например, при описании полотна Тициана „Ессе homo“ (1543) [илл. 39]:

„Христос, представленный народу. Картина, исполненная жару, расположения прекраснаго и истинны извесной одному толку Тициану“ (л. 69 об.).

Столь же немногочисленны строки, посвященные двум шедеврам Корреджо — „Похищению Ганимеда“ (ок. 1530) [илл. 40] и „Юпитеру и Ио“ (ок. 1530) [илл. 41]:

„1. Ганимед, несомый неестественно орлом.

2-я. Ио и Юпитер в облаке. Ио посажена в очень страдном положении, ползуя тайным удовольствием, которое ей облако сообщает“ (л. 71 об.).

Нелюбовь к Рубенсу, неприятие его художественного мира, проявившиеся еще во Флоренции, становятся центральной темой венских страниц дневника — в общей сложности это описание 8 картин (л. 73–75 об.). Как только речь заходит об изображении обнаженного человеческого тела, Н. А. Львов обрушивает на Рубенса град язвительных насмешек, как бы предвосхищая суждения о нем Жерико и Энгра.

Одна из страниц „Итальянского дневника“ возвращает нас к истории львовско-державинского кружка и соотносится с событиями совместного с И. И. Хемницером пребывания в Париже в 1777 году. Именно для своего друга делает Н. А. Львов запись о посещении Пьетро Метастазіо, по его мнению, „перваго нашего века драмат[ического] стихотворца“ (л. 79–79 об.).

Покинув столицу Австрии, Н. А. Львов пересек 14/25 августа границу Российской империи и вскоре прибыл в Петербург.

Такова внешняя, событийная канва путешествия 1781 года — возможность посетить Италию в качестве курьера, т. е. за счет казны, была предоставлена Н. А. Львову благодаря его покровителю А. А. Безбородко. Это не была специальная поездка для ознакомления с итальянскими достопримечательностями, однако, как и в других случаях, он смог максимально использовать предоставившуюся ему возможность.

Как уже указывалось, артоцентризм является основной чертой дневника 1781 года, помимо того, он стал вестись на обратном пути, уже во время возвращения в Россию. Весьма показательно поэтому, что в нем не нашла отражения встреча с Е. Р. Дашковой в Пизе, о которой она упомянула в своих записках:

„Через несколько дней я действительно послала их [т. е. план и устав госпиталя — *К. Л.-Д.*] к государыне с Львовым, возвращавшимся в Петербург. Я написала императрице письмо, в котором, надеясь на ее снисходительность, сказала, что я восемь месяцев тому назад писала военному министру князю Потемкину, чтобы отрекомендовать ему моего сына...“<sup>55</sup>

Укажем также, что в Пизе Е. Р. Дашкова жила в доме графа Дм. Моцениго<sup>56</sup>; из окна этого же здания Н. А. Львов, как уже писалось выше, сделал один из своих рисунков. „Записки“ Дашковой важны для нас не столько в силу того, что она посетила Италию в том же 1781 году, сколько подробным описанием людей, с которыми она там встречалась. Все они в той или иной степени были связаны с русским двором и пользовались известностью среди европейских интеллектуалов XVIII столетия. Кроме того, „Записки“ позволяют понять, что показывалось туристам того времени в первую очередь, что считалось наиболее примечательным. Мемуары Дашковой таким образом дают дополнительную информацию о том, о чем Н. А. Львов умолчал, или о том, что он опустил как второстепенное. Поэтому, возможно, среди лиц, с которыми Н. А. Львов познакомился в Риме, были тамошние знакомые Дашковой — французский поэт и дипломат кардинал Франсуа Берни, шотландский художник Гевин Гамильтон, испанский дипломат и литератор Х. Н. д’Азара (одну из его книг Н. А. Львов цитировал в своем переводе Анакреона 1794 года).

<sup>55</sup> Дашкова Е. Р. Литературные сочинения / Сост., вступ. статья и примеч. Г. Н. Моисеевой. М., 1989. С. 162.

<sup>56</sup> Там же. С. 159.

Достоверно известно лишь о его встречах в Риме с И. Ф. Рейфенштейном, опекавшим в Риме пенсионеров петербургской Академии художеств, и одним из наследников древнего рода Альдобрандини.

В Неаполе Н. А. Львов согласно своему дипломатическому поручению несомненно виделся с русским посланником при дворе Королевства обеих Сицилий графом Андреем Кирилловичем Разумовским — позже он проектировал для его брата Алексея дом в Москве.<sup>57</sup> Возможно, он также познакомился с английским скульптором Анной Деймер. Интересно, что Гете, посетивший Рим и Неаполь в 1787 году, был знаком с многими из тех, с кем встречались Е. Р. Дашкова и Н. А. Львов (Иоганн Рейфенштейн, Вильям Гамильтон и др.).<sup>58</sup>

Особенного внимания заслуживает вопрос о посещении Н. А. Львовым Помпеев, хотя он нигде не упоминает об этом. После начала в 1748 году раскопок по распоряжению Карла III Бурбона Помпеи приобрели всеевропейскую известность, стали местом паломничества знати и интеллектуалов (и Дашкова, и Гете посетили и с интересом осмотрели знаменитые руины); то же, думаю, сделал и Н. А. Львов.

\* \* \*

Рассматриваемая рукопись любопытна и в том отношении, что она позволяет поставить вопрос о заведомой избирательности взгляда ее автора и таким образом — в более общем плане — о детерминации личности доминирующими идеями эпохи. В этом отношении оказывается особенно важным то, что Н. А. Львов упустил как недостойное внимания, о чем отозвался пренебрежительно. В сущности из многообразного и воплотившего различные стили искусства Италии русский путешественник выбирал то, что было ему изначально созвучно (это особенно хорошо видно при анализе его живописных пристрастий).

<sup>57</sup> Андреев А. К. 1) Дом Разумовского в Москве — последнее произведение архитектора Н. А. Львова // Проблема синтеза искусств и архитектуры. Л., 1975. Вып. 5. С. 43–59; 2) Творение большого мастера. Автор дома Разумовского в Москве // Строительство и архитектура Ленинграда. 1981. № 19. С. 32–35.

<sup>58</sup> См. „Итальянское путешествие“ Гете, а также книги: VOGEL J. Aus Goethes römischen Tagen. Leipzig, 1905; Goethe in Italien. Mainz, 1986; Goethe und die Kunst / Hrsg. von S. Schulze. Frankfurt a.M.; Weimar, 1994.



Высокомерно отзываясь о готическом и о барочном искусстве, Н. А. Львов восторженно пишет обо всем, что связано с древностью. Это касается в первую очередь пластических изображений. Одобрительно упоминая увиденного во флорентийском Палаццо Веккьо „Гения победы“ (1532–34) [илл. 9] Микеланджело („прекрасной груп“), русский путешественник спешит сравнить его со знаменитым Лаокооном: „...кажется ривалем Лаокоону, будучи, однако далеко от онаго“ (л. 24). Сочувственно перечисляя античные скульптуры в Уффицих, он особенно выделяет „Венеру Медичи“ [илл. 20], „Точильщика“ [илл. 23] и „Борцов“ [илл. 22], а группе Ниобы посвящает четыре восторженных страницы (л. 43(1)–43(2) об.).

В центре внимания поэта и архитектора была живопись, и в суждениях о ней оценочность, а порой и предвзятость бросаются в глаза. Среди художников прошлого первенство принадлежало Рафаэлю; не меньшее восхищение вызывал Тициан, по количеству описанных картин намного его превосходящий. К пантеону русского путешественника следует причесть Антонио Корреджо и Андреа дель Сарто („цветущий сей флоре[н]тинской школы живописец, из изумрудов и рубинов, кажется, составляющий свои колера“; л. 51 об.). Сдержанным и настороженным (что не исключало высокой оценки отдельных скульптур) было восприятие произведений Микеланджело, в отзывах о них неизменно ощутима некая предубежденность (о ее истоках ниже). Сочувственный интерес к другому титану эпохи Возрождения, Леонардо да Винчи, был определен странной убежденностью в том, что у него учился Рафаэль (л. 50 об.–51). Художественным установкам русского путешественника оказалось созвучно наследие Болонской школы, что особенно явственно при упоминаниях Гвидо Рени, о манере которого Н. А. Львов отзывался следующим образом: „мяхкая и цветущая кисть живописца красоты и прелестей“ (л. 56; см. также л. 71–71 об.); более критически писал он о венецианцах, отдавая должное их мастерству (л. 71). Краткие характеристики вскользь упомянутых современников дают возможность назвать тех, кто пользовался наибольшей симпатией Н. А. Львова — это Рафаил Менгс, Андриэс Ленс, Ангелика Кауфман.

Ёрнические суждения Н. А. Львова о Рубенсе любопытны тем, что они обнаруживают связь с европейской традицией споров об изобразительной манере фламандского художника и тем, какая роль в живописи отведена рисунку и какая — цвету. В общих чертах эти теоретические проблемы были

сформулированы в трактате Федерико Дзуккари „Об идее живописцев, скульпторов и архитекторов“ (1607).<sup>59</sup> Дискуссия вспыхнула с новой силой спустя более полувека во французской Королевской академии живописи и скульптуры, разделившейся на поклонников Пуссена (пуссенистов) и Рубенса (рубенистов).<sup>60</sup> Первую возглавил Шарль ле Брен (1619–1690), провозгласивший в 1672 году первенствующее значение рисунка, ибо, согласно его представлениям, именно очертания предметов определяют пропорции и форму, призванные выразить идею произведения; цвет при этом играет роль второстепенную и подчиненную.<sup>61</sup>

Противоположную точку зрения наиболее последовательно защищал Роже де Пиль (1635–1709), опиравшийся на идеи самого Рубенса. В одном из своих сочинений он уподобил цвет душе, оживотворяющей тело<sup>62</sup>, и разработал подробное учение о воздействии на зрителя различных цветов. В более позднем курсе по теории живописи Роже де Пиль писал о четырех аспектах, которые необходимо учитывать при оценке произведений живописи: композиция, рисунок, цвет, выразительность (composition, dessin, coloris, expression).<sup>63</sup> В выстроенной таблице он в соответствии с этими критериями пытался оценить полотна наиболее значительных художников (Тициана, Рафаэля, Пуссена, Рубенса, Рембрандта и др.).

В „Итальянском дневнике“ нет указаний на прямое знакомство Н. А. Львова с сочинениями Ш. Ле Брена, Р. де Пиль или других французских теоретиков конца XVII–нач. XVIII века. С проблематикой спора пуссенистов и рубенистов он мог быть знаком из вторых рук. Из приведенных ранее цитат нетрудно заметить, что Н. А. Львов отдавал приоритет рисунку, а не цвету — Пуссен был упомянут в „Итальянском дневнике“

<sup>59</sup> ZUCCARI F. *L'idea de' pittori, scultori et architetti*. Torino, 1607.

<sup>60</sup> Наиболее детально проблематика знаменитого спора рассмотрена в кн.: FONTAINE A. *Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot*. Paris, 1909; TEYSSÈDRE B. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. Paris, 1957. Из новейшей литературы в первую очередь следует указать: PUTTFARKEN TH. *Roger de Piles' Theory of Art*. New Haven; London, 1985; IMDAHL M. *Farbe: Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. München, 1987.

<sup>61</sup> FONTAINE A. *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. Paris, s. a. [1903]. P. 35.

<sup>62</sup> PILES R. DE. *Dialogue sur le Coloris (1673)* // *Œuvres diverses de M. de Piles*. Amsterdam; Leipzig; Paris, 1977. Bd. IV. P. 194.

<sup>63</sup> PILES R. DE. *Cours de peinture par principes*. Paris, 1708. P. 489.

всего один раз (л. 34) и хотя сочувственно, но слишком кратко, чтобы можно было сколько бы то ни было серьезно говорить о непосредственном влиянии его идей на русского путешественника. При оценке живописи Н. А. Львов оперировал главным образом понятиями, рекомендованными к анализу Р. де Пилем и широко использовавшимися во французской художественной критике XVII—XVIII веков.<sup>64</sup> Для них Н. А. Львовым избираются следующие эквиваленты: 1) расположение, композиция; 2) рисунок, штрих, черты, линии, абрис; 3) цвет, колера, краски; 4) экспрессия, страсть, живность. Терминологический арсенал отнюдь не исчерпывается четырьмя стержневыми понятиями, он в большой степени дифференцирован и обширен (аттитюды, вкус, эскиз, манер, натура, позиции, полутени, пропорции, перспектива, стиль и т. д.); Н. А. Львов всегда отмечает знание или незнание анатомии и правдоподобие изображений („вероподобность“). И все же в центре внимания рисунок и цвет, что доказывает богатство отнесенных к ним оценочных эпитетов:

1) *о рисунке*: сух (л. 3 об., 65 об.), прилизан (л. 6), мастерский (л. 15), выработан (л. 32), хорош (л. 36 об., 58 об., 61 об., 67 об., 69 об.), жив (л. 37), слаб (л. 37 об.), дороден (л. 41 об.), смел и верен (л. 46 об.), смел (л. 49), вял (л. 56), прекрасен (л. 58 об.), совершенен (л. 59 об.), исправен (л. 60 об.), недурен (л. 60 об., л. 72), *incogrecte* (л. 68), хорош, несколько отягощен тенями (л. 69), дурен (л. 75);

2) *о красках*: не худы (л. 36 об.), живы (л. 37), прекрасны (40 об.), не цветны (л. 41), рыжеваты, стущеванны (л. 47), тучны и теплы (л. 49), истинны (л. 51), веселы (л. 51 об.), *peu harmoniques* (л. 52), несколько сыроваты (л. 58 об.), волшебны (л. 59 об.), хороши (61 об.), сыры, яркие и несогласны (л. 65 об.), яркие, хотя довольно живы (л. 66), жестки (л. 66), двулищневые, зарны (л. 66 об.), яркие (л. 67), истинны и довольно мягки (л. 67 об.), свежи, красивы (л. 70), блестящи (л. 74).

Помимо сочинений, повлиявших на Н. А. Львова опосредованно, была также одна, весьма важная для темы этой статьи, книга, выписку из которой сделал он незадолго до отъезда, 9 марта 1781 года, в одной из своих черновых

<sup>64</sup> См. об этом подробнее: KNAVE P. E. Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung. Düsseldorf, 1972. S. 123-140, 165-173, 374-376.

тетрадей.<sup>65</sup> Речь идет об „Истории искусства древности“ И. И. Винкельмана, думаю, сопровождавшей Н. А. Львова в путешествии. Зависимость его суждений от воззрений Винкельмана наиболее ощутима, когда речь заходит о греческой пластике, она проявляется и в высказываниях общего характера, и в оценке отдельных статуй. Особенно явственно это в описаниях и упоминаниях эллинистических групп Ниобы и Лаокоона, которым Винкельман посвящает отдельную главу первого тома, называя их наивысшими достижениями античного искусства:

„On peut se convaincre de la justesse de ces observations par deux des plus beaux monumens de l'Antiquité, dont l'un est l'image de la terreur de la mort, & l'autre de la douleur poussée au dernier degré etc.“<sup>66</sup>

И ниже:

„Niobé & ses filles sont & seront toujours des plus parfaits modèles du vrai beau.

Laocoon est l'image de la douleur la plus vive & la plus sensible qui puisse agir sur les muscles, les nerfs & les veines.“<sup>67</sup> (Ср. л. 43(1)).

Ниже при описании Ниобы-матери Н. А. Львов вспомнил рассуждения Винкельмана об искусстве драпирования скульптур, его полемику с французской барочной школой (л. 43(1) об.-43(2)). Эти строки отсылают к завершению первого тома „Истории искусства древности“, где Винкельман критиковал „Размышления о скульптуре“ (1761) Этьенна Мориса Фальконе и ставил ему в пример группу Ниобы как образец совершенства драпирования статуй, что положило начало нашумевшей полемике.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> См.: Львов Н. А. Путевая тетрадь // Институт русской литературы (Петербург), 16.470 / CIV620. Л. 63 об. Выписка сделана из следующего издания: Histoire de l'art chez les anciens. Par Mr. J. Winckelmann... Ouvrage traduit de l'allemand [par G. Sellius et rédigé par J. B. R. Robinet]. Amsterdam (в действительности — Paris), 1766. Т. 1. Р. 18. См. также л. 43(2) и примечания к нему.

<sup>66</sup> Там же. Р. 288.

<sup>67</sup> Там же. Р. 289. Ср.: Т. 2. Р. 212-217.

<sup>68</sup> Histoire de l'art chez les anciens. Par Mr. J. Winckelmann. Т. 1. Р. 348-349. См. также ответ ему Э. М. Фальконе в брошюре, написанной в Петербурге в мае 1770 года: FALCONET E. M. Observations sur la statue de Marc-Aurèle (1771) // Œuvres d'Etienne Falconet, statuaire; contenant plusieurs écrits relatif aux Beaux Arts. Lausanne, 1781. Т. 1. Р. 233-348. В защиту Винкельмана выступил А. Р. Менгс, письмо которого от 25 июля 1776 года Фальконе опубликовал позднее в собрании собствен-

Хотя Н. А. Львов в „Итальянском дневнике“ специально не описывает группу Лаокоона (дневник был начат в Ливорно и о римских впечатлениях можно только догадываться), он неоднократно упоминает ее, сравнивает с ней, а в общей интерпретации следует Винкельману („Laocoön est l'image de la douleur la plus vive...“)<sup>69</sup>, что явствует из описания виденных в Уффицих „Борцов“ (л. 45) [илл. 22].

Не менее важны были для русского путешественника суждения о художниках нового времени, рассеянные на страницах принадлежавшей ему книги. Аксиология Винкельмана оказывается в высшей степени близка шкале ценностей Н. А. Львова. Немецкий историк искусства боготворит Рафаэля и его учеников („les meilleurs Artistes Romains, Raphael & son école“<sup>70</sup>), наиболее одаренными из художников нового времени он объявляет Рафаэля, Корреджо и Тициана, ибо они учились у древних<sup>71</sup>; весьма сдержанно пишет о Микеланджело<sup>72</sup> и пренебрежительно отзываясь о том, как Рубенс очерчивал человеческие фигуры.<sup>73</sup>

С присущим ему энтузиазмом Винкельман объявляет самым талантливым художником всех времен и народов своего друга Антона Рафаэля Менгса („le premier Artiste de son temps & peut-être des siècles futures“)<sup>74</sup>, этой оценке следует и Н. А. Львов, описывая увиденного в Уффицих „Иоанна Крестителя“ [илл. 26] школы Рафаэля. От анализа достоинств и недостатков Рафаэля Урбинского он, следуя логике ассоциаций, переходит к похвалам по адресу Антона Рафаэля Менгса (л. 49–49 об.).

ных сочинений, сопроводив опровержением: *Œuvres d'Etienne Falconet*. Т. 2. Р. 195–207, 208–224.

<sup>69</sup> Как известно, эта интерпретация была еще в 1766 году оспорена Лессингом, который утверждал, что древнегреческий скульптор в соответствии с античными представлениями о прекрасном умерил боль Лаокоона: Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 87.

<sup>70</sup> *Histoire de l'art chez les anciens*. Par Mr. J. Winckelmann. Т. 1. Р. 190.

<sup>71</sup> Там же. Р. 47.

<sup>72</sup> Там же. Р. 246.

<sup>73</sup> Ср.: „Les Allemands, les Hollandois et les François, quand ils ne quittent jamais leurs pays, ni conséquemment leurs nature, pour ainsi parler, sont aussi faciles à distinguer dans leurs Figures que les Chinois et les Tartares. Rubens même, après un séjour de plusieurs années en Italie, a toujours dessiné ses Figures comme s'ils n'eût jamais quitté sa patrie“ (Там же. Р. 31–32).

<sup>74</sup> Там же. Р. 312. См. здесь же главку „Eloge de Mr. Antoine-Raphael Mengs“ (р. 312–313).

Из других сочинений Винкельмана Н. А. Львову, думаю, была известна статья „О грации в произведениях искусства“ (1759); содержащаяся в ней критика Микеланджело, по-видимому, повлияла на прохладное отношение к этому художнику и на то, как была описана усыпальница Медичи во Флоренции.<sup>75</sup> Существенно и то, что Винкельман был поклонником Пуссена и неоднократно подчеркивал значение „благородного контура“, более важного в произведениях живописи, чем цвет или распределение света. Есть также все основания предполагать, что в Италии Н. А. Львов купил вышедшее в свет за год до его поездки двухтомное собрание сочинений Менгса.<sup>76</sup> Иерархия ценностей Винкельмана и его друга нашла здесь еще более полное отражение. Достоверно известно о встрече Н. А. Львова во время путешествия 1781-го года с двумя довольно близкими знакомыми Винкельмана. Ими были уже упомянутые выше немецкий дипломат на русской службе Иоганн Фридрих Рейфенштейн (1719-1793) и гравер-каталогизатор Кристиан фон Мехель (1737-1815). Беседы с ними, обмен мнениями, апелляция к соответствующим сочинениям незадолго до того умерших Винкельмана и Менгса могли Н. А. Львова лишь укрепить в избранной системе взглядов на историю европейского искусства. В дневнике вскользь упомянуты банкир-антиквар Томас Дженкинс (ок. 1720-1798) и художник Кристоф Унтербергер (1732-1798), принадлежавшие к тому же кругу, однако неясно познакомился ли русский путешественник с ними лично или знал о них лишь понаслышке.

До недавнего времени об интересе к идеям Винкельмана в России XVIII столетия было известно очень мало — речь шла главным образом о влиянии идей Винкельмана и Менгса на вкусы пенсионеров петербургской Академии Художеств, посылавшей своих питомцев на выучку в Рим и Париж, начиная с 1758 года (при крайней скудости источников следует в первую очередь упомянуть журналы-донесения А. П. Лосенко и М. И. Козловского).<sup>77</sup> Одиноким вехой был опубликованный в

<sup>75</sup> Ср. в примеч. 45 цитату из статьи Винкельмана „О грации в произведениях искусства“ (1759); в ее заключительных пассажах критикуются французские скульпторы XVII-XVIII веков. Против „резчиков школы Берниниевой“ ополчался и Н. А. Львов на л. 43(2) своего дневника.

<sup>76</sup> *Opere di A. R. Mengs primo pittore della Maestà di Carlo III, Re di Spagna. Pubblicate da G. N. d'Azara. Parma, 1780. T. 1-2.*

<sup>77</sup> *История русского искусства / Ред. И. Э. Грабарь. М., 1961. Т. VI. С. 13, 387-388, 404-406; Т. VII. С. 172-174 (здесь же основная литература вопроса); WULFF O. Die neurussische Kunst im Rahmen der Kultur-*

1792 году перевод статьи „О грации в произведениях искусства“<sup>78</sup> (он был сделан с французского языка, и его исполнитель скрыл свое имя за литерой „С“). Но даже если новые находки расширят круг лиц, знакомых с сочинениями немецкого археолога и ценителя искусств<sup>79</sup>, исключительное место „Итальянского дневника“ Н. А. Львова в череде текстов, отразивших восприятие идей Винкельмана в России, вряд ли будет поколеблено. Эти идеи были жадно усвоены и стремительно осмыслены, они оказались необычайно убедительны и потому влиятельны, они вошли в плоть и кровь спонтанно созданного „Итальянского дневника“, они изначально установили определенную систему ценностей, в прихотливое взаимодействие с которой вступали чарующе пестрые впечатления поездки 1781 года.

\* \* \*

Как уже писалось выше, путешествие в Италию стало одним из важнейших событий в жизни русского архитектора и поэта, значение которого подчеркнуто позднейшей записью, сделанной почти двадцать лет спустя и ставшей своеобразным заключительным аккордом. Как известно, с сентября 1800 по апрель 1801 года Н. А. Львов тяжело болел, причем некоторое время находился в беспамятстве. Выход из этого состояния был отмечен следующей строкой, внесенной в „Итальянский дневник“:

„C'est 1800 ноября 16.

Mon voyage à Moscou pour l'autre monde étoit plus pittoresque que tout cela“ (л. 80).

entwicklung Rußlands von Peter dem Grossen bis zur Revolution: Textband. Augsburg, 1932. S. 84-95; HUSAR I. J. J. Winckelmann in den ostslawischen Ländern; РОКУТА Н. Winckelmann und Böhmen. Stendal, 1979 (Beiträge zu der internationalen Wirkung J. J. Winckelmanns. Teil 2/3). S. 44-48.

<sup>78</sup> Замечания о прелести в произведениях искусства, по руководству аббата Винкельмана // Чтение для вкуса, разума и чувствований. 1792. Ч. V. С. 261-272.

<sup>79</sup> Ср. указание на приобретение С. Р. Воронцовым в 1778 году двухтомника Винкельмана: Шлыкова М. Э. Итальянское путешествие графа С. Р. Воронцова (1775-1776) // Воронцовы — два века в истории России. Материалы пятых Воронцовских чтений, посвященных 190-летию со дня смерти А. Р. Воронцова (11-12 окт. 1995 г., г. Владимир) / Сост. и ред. В. Н. Алексеев. Петушки, 1996. Вып. 2. С. 63. Речь шла о кн.: WINCKELMANN G. Monumenti antichi inediti. Roma, 1767. Vol. I-II.

Можно только гадать о том, каким был этот иррациональный опыт Н. А. Львова в „ином мире“ и почему он соотнес его с впечатлениями итальянской поездки 1781 года — во всяком случае его поздним стихам (ср., например, „Три нет“) присуща своеобразная религиозная тональность, свидетельствующая о глубине и силе этих впечатлений.

Завершая статью, хотелось бы указать, что дневник Н. А. Львова представляет, с одной стороны, несомненный интерес для историков живописи — в нем перечислены полотна четырех частных коллекций XVIII века, впоследствии расплывшихся. Описания собраний Флоренции и Вены вряд ли имеют подобное значение — эти галереи еще в XVIII столетии были подробно каталогизированы и изменения в их составе тщательно фиксировались. Вместе с тем, именно эта часть дневника дает бесценный материал для характеристики воззрений самого Н. А. Львова, столь важных для истории русской культуры.

*К. Ю. Лаппо-Данилевский*





Н. А. ЛЬВОВ

Итальянский дневник

Въ субботу съ дружию възъ при-  
ехали въ 1781<sup>го</sup> года Июня 7<sup>го</sup>

Ливурна въ окружности —  
всего широта съ небольшою  
милъ, жителей въ ней счита-  
ютъ отъ 45. до 50. тысячъ жи-  
вущихъ по примамъ <sup>населену</sup> тесноты, ве-  
ликогъ жилищъ на воздухахъ. —

на морской площади есть —  
мраморная Святые Епископы: Перу: —  
сферическая религия панна —  
ученика дионисия восточна  
другихъ Сис Статусъ окруженъ  
и преисполненъ сиреновъ  
плещинами, приносящими  
у ногъ ихъ свои умиленныя

// [1] В Ливурну в другой раз приехал 1781-го года июля 7-го.

Ливурна в окружности своей имеет с не болшим милю, жителей в ней считают от 45 до 50 тысяч, живущих по причине тесноты на земли болшою частью на воздухе.

На Морской площади есть мраморная статуя Ерц-Герц[ога] Фердинанда работы Такка — ученика Giov[anni] Bologna<sup>1</sup>, которой дурную сию статую окружил 4-мя прекрасными бронзовыми пленниками, прикованными у подножия оной, унижающими // [1 об.] [не] столко красотами своими статую, сколко варварским намерением представленнаго в оной героя.

В Соборной церкви на правой руке при входе в оную есть мавзолея, одному ливурнскому губернатору поставленная, мне показалась<sup>2</sup> заслуживающею внимание хорошею мыслию художника, представившаго в доволно совершенном искустве из мрамора военную силу (б. к.), держащую над гробом портрет губернатора М. Бори, // [2] у коего время гиний похитил косу; записывает дела его в книгу летописи, которую держит гиний вечности; между тем двое других открывают завесу оной.

Дом Совета на площади (la Casa del Consiglio) весь мраморной.

В доме аглинскаго консула, г. Удни называемаго, лутчия картины, кои я видел, суть:

1-я. Данаия, сидящая на постеле [илл. 1], в ногах у ней купидон росту юношескаго, держащий одною рукою // [2 об.] покрывало, другою подбирающий золотой дождь, внизу — подле голов кровати — два гиния: земной без крыльев, пробующий на оселке золотыя капли; другой прекрасный, упражненный с ребяческою привязанностию и недоумением, на том же оселке пробуя конец стрелы своей.

Сия картина, по словам гд. Удни, есть одна из тех трех сокровищ Кореджевых, кои писал он для покровителя его герцога Мантуанскаго, хотевшаго подарить их импер[атору],

<sup>1</sup> Джованни Болонья (итал.).

<sup>2</sup> В рук.: *показалось*.

помнится, Карл[у] Квинту. Три сии картины были: 1-я Леда, 2. [Ио.] [илл. 41] // [з] 3-я Даная [илл. 2]; физиономии и вообще все головы свидетельствуют болше, нежели тела (кроме болшого купидона, хор[ошо] писаннаго), что они Корежевы. Картины сии были перевезены в Швецию, иныя проломлены, иныя обрезаны. Королева Кристина привезла их с собою в Рим, где они вычинены и потом по смерти ея проданы, болшая часть лутчих картин, особ[енно] Корежа, галлереей<sup>3</sup> Duc'a de Chartres<sup>4</sup>, тогда куплена.

2-я. Даная Тициянова лежащая [илл. 2] или, лутче, полу-седающаяся на постеле, розами усыпанной, имея левую руку между ног и держащую простыню для употребления после утех; на втором плане женщина, // [з об] держащая сосуд, в который збирает она золотой дождь. Лицо сей Даннаи лутче всех и прекраснее и Венер, и Данай Тицияновых, кои я видел доселе, изображающее дышущую восторгом женщину, коим она исполне[на]. Может быть, тело ея было столко же хорошо написано, но, будучи изрезано в несколко кусков зверскою набожностью и составленно потом не очень искусным художником, не имеет многих полутеней. И рисунок инде сух; но Тициян виден в лехких тенях, болшия круглости изображающих<sup>5</sup>.

// [4] 3-я. Венера, цалующая купидона, и один молодой сатир, поднявший завесу и прелщающийся по-езувитски телом боги[ни]. Б. к. Гвидова, [пре]краснаго<sup>6</sup> и последняго манера; но, видно, что он писал сию картину в начале сего манера, потому что он очень еще жесток, а особливо в лице Венеры.

4-я. Жена Уриева в бани, б. к. G. N. Тициянова, очен хорошо сохраненная и написанная; но Тициян был, видно, гораздо скромн и болше, нежели во всех его нагих картинах, потому что он закрыл искусно, но хитро лутчия части // [4 об.] прекраснаго ея тела не полотном, но расположением ног и рук. Сия трудность принужила его несколко изломать тело, но не обезобразить. Может, сия картина писана была для какого-нибудь конетабля Principe<sup>7</sup> Колона, разбивающаго и в исходе 18 века прерасныя тела греческих Венер для избежания от соблазну. В 20-ть такая похвалная премудрость; в 50 лет века своего пре-

<sup>3</sup> В рук.: галлерии.

<sup>4</sup> Герцога де Шартр (франц.).

<sup>5</sup> В рук.: изображаемых.

<sup>6</sup> Ср. л. 40 об.

<sup>7</sup> Князя (итал.).

взойдет он всех остроготов и вандалов, искоренивших лутчую часть художеств в Италии.

// [5] 5-я. Святая фамилия Андрея del Sarto<sup>8</sup>. 5 фигур; но богоматерь не красавица, и естли ето не портрет какой-нибудь хозяйки, заказавшей картину, то стыдно Андрею дел Сарто.

6-я. Жиды, показывающия Христа на лобном месте народу, Тициянова попорченная картина, примеч[ания] достойна, потому что между народа ввел он свой портрет, порт[рет] им[ператора] Карла Квинта, и женщину, говорят иныя, жену его, иныя — лубовницу с дитятей.

7-я<sup>9</sup>. Una delle lascive d'Agostino Caracci Venere castigando il figlio suo, sopra le spalle // [5 об.] del bambino [è] il sesso della Venere coperto leggermente con gazo<sup>10</sup>, тело вывихнутое à la Rubens, il n'y a que la tête du Cupidon moitié couverte d'un bandeau qui est d'un enfant sien<sup>11</sup>.

8-я. Un ritratto d'uno scultore tedesco dipinto dal Giorgione, molti lo credono [di] esser il suo proprio ritratto. Ma si legge nella descrizione della galleria del duca Salviati che non è vero.<sup>12</sup>

9-я. Фра Паоло богоматерь и Иосиф, стоящия перед Христом младенцом, лежащем на земли перед ними и покрыты[м] // [6] лехким покрывалом; сию картину редкую сего мастера можно лехко почестъ за Рафаилову перваго манера до приезде его в Рим и при начале в Риме. Прилизанной штрих.

10-я. Богоматерь на престоле, окруженная, как обыкновенно [у] Петра Перуджина, учителя Рафаилова; одна из лутче сохранных картин его, кои я видел; но хуже писанная, нежели свод комнаты Ватиканской, где ученик его написал лутче его стены, пожар троянской, а другие не помню.

// [6 об.] Славная картина Тициянова, украшающая ныне алтарь во дворце di Monte Cavallo<sup>13</sup> в Риме, представляющая торжество богоматери в Пизу [въезжающей], свя[таго] Николая

<sup>8</sup> Дель Сарто (*итал.*).

<sup>9</sup> В рук. здесь повторена цифра „6“, в силу чего дальнейшая нумерация картин нарушена.

<sup>10</sup> Одна из сладострастниц Агостино Карраччи, Венера, наказывающая своего сына; над плечами ребенка срамное место Венеры, прикрытое слегка газом (*итал.*).

<sup>11</sup> Как у Рубенса; и только голова Купидона наполовину покрыта лентой, принадлежащей ее дитяте (*франц.*).

<sup>12</sup> Портрет некоего немецкого скульптора кисти Джорджоне, многие полагают, что это автопортрет. Но в описании галереи герцога Сальвиати написано, что это неверно (*итал.*).

<sup>13</sup> Монтекавалло (*итал.*).

Тура 10 Юни 1881. Я пьхаль.

Собрание устроено, Крамь преуспе-  
шил, вращая колонии и  
Кладбище грешных пришло  
взойти.

Устроено много своих вещей:  
но много марморов вытисн-  
то и наружу и исполнены  
исполняют и в Крамь —  
перерыв; но три двора при-  
зывают работу двор: Володья.  
превосходят вообще все  
что вы и до сих пор видели в  
двор.

В утре ут: есть много  
Посредственных Кармань  
Лунья ут адридел Лето

и свя[таго] Севастиана голаго с двумя или 3-мя еще фигу[рами] и лутчайшую фигуру мужскую кисти сего мастера; куплена в Венеции была для доставления нашему двору за очень умеренную цену; но не дождавшись ответа, гд. Удни продал ея папе Ганганелли за 600 scudi<sup>14</sup>. Он мне сказывал, что мы могли ея иметь за половину оногo, когда агличане давали 4 000 чер[вонцов].

// [9] Пиза — 10 июля 1781 я поехал.

Соборная церков, храм крещения, висящая колоколня и кладбище достойны примечания.

Церков сколко своею величиною [примечательна], столко мрамором внутри и с наружи и несколкими колонами из красного порфира; но три двери бронзовые, работы Giov[anni] Vologna превосходят все те, кои я до сего времени видел.

В нутре це[рквы] есть несколко посредственных картин, лутчия суть Андрея del Sarto.

// [9 об.] 1-я св[ятая] Агнеса;

2-я св[ятая] Петронила, лицо наипрекраснейшее, вид невинности божественной изображен в ея мине;

3-[я] св[ятая ...], позабыл, рядом с нею;

4[-ый] св[ятый] Иоан;

5[-ый] св[ятый] Петр апос[тол].

Олтарь, состоящий из лапис лазури, из брокатели d'espagne<sup>15</sup> и из verde antico<sup>16</sup>, более своим богатством, нежели архитектуру своею делает [честь] архиерею Гвиди, построившему оной.

// [10] Baptistaire<sup>17</sup> — круглое большое готическое строение, внутри и с наружи резбою мраморною украшенное, с наружи два столба выработаны с особым тшанием. В ней видна работа Николая Пизано, возобновившаго резбу в Италии, при церкви виден гроб Беатрисы, матери к[нягини] Матилды, служивший сему возобновителю примером, он состоит из греческаго саркофага, представляющаго доволно искусно вырезанную охоту Мелеагрову, боольшая часть колон порф[ирнаго] мр[амора] и прочих привезена из Леванта в 12\*\* году.

<sup>14</sup> Скудо (итал.).

<sup>15</sup> Испанской (франц.).

<sup>16</sup> Темно-зеленый (итал.).

<sup>17</sup> Храм крещения (франц.).

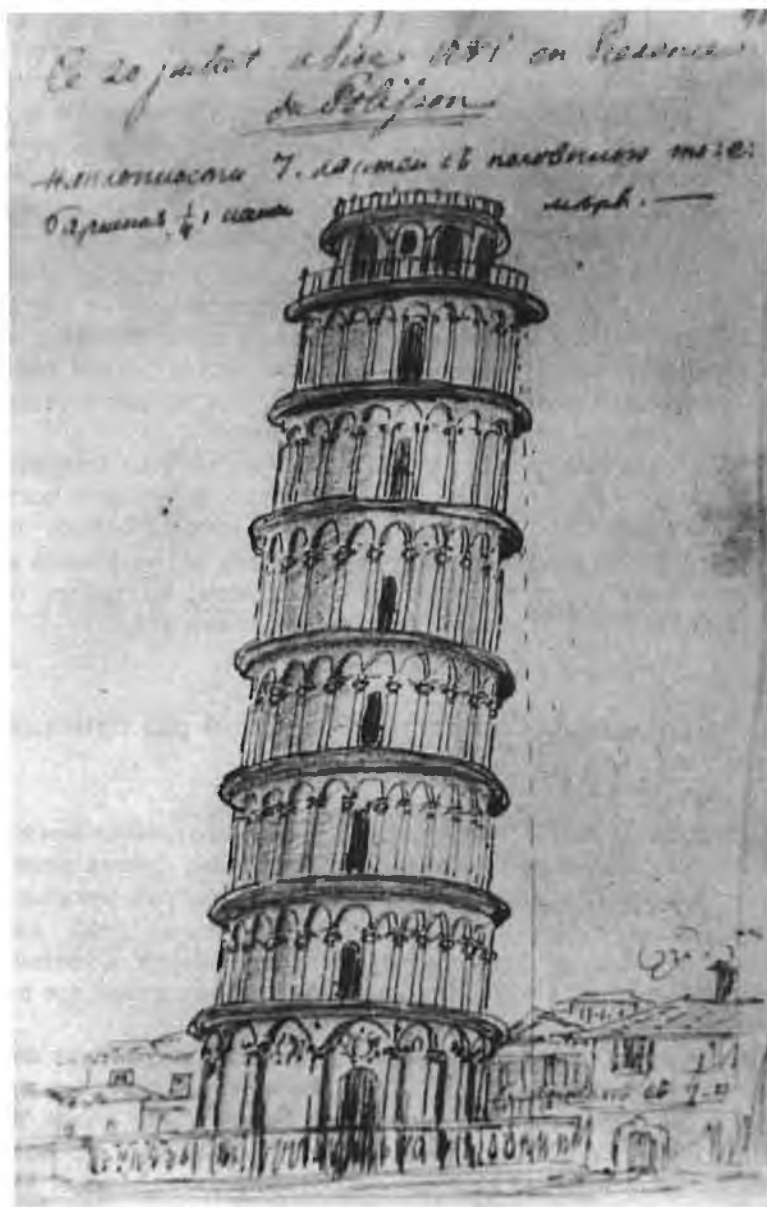




Fol. 99v.

Н. А. Львов. Вид пизанской церкви Санта Мария делла Спина и набережных Арно. Рисунок пером.

N. A. L'VOV. Ansicht der Pisaner Kirche Santa Maria della Spina und der Ufer des Arno. Federzeichnung.



Fol. 98r.

Н. А. ЛЬВОВ. Вид Падающей башни в Пизе. Рисунок пером.  
 N. A. L'VOV. Ansicht des Schiefen Turms von Pisa. Federzeichnung.

// [10 об.] Висящая колоколяна состоит из 8-ми орденов, один на одном готически построенных, имеет навесу — 7 локтей с половиною, т. е. 6 аршин с 1/4. Ужасное дело видеть сию громаду, почти на воздухе висящую, а войти наверх одной по очень покойной однако леснице из нашей шайки никто, кроме меня, не выбрался; но и я не мог более минуты глядеть вниз с ее навесу, будучи во все сие время так точно, как бывает человек во время, как он падает или как с качели спускается. // [11] Кладбище превеликое, мраморное четверугольное готическое строение, наподобие переход с одной стороны окнами открытых, построенное и наполненное древними саркофагами и некоторыми ректоров пизанской Академии, между оными поставлен также монумент маркиза Алгароти с надписью: à l'émule d'Ovide du disciple de Newton Frédéric le Grand<sup>18</sup>.

В сем кладбище земля, привезенная из долины Josaphat<sup>19</sup>, имела до 6-го или 7-го года // [11 об.] свойство превращать погребенных в оную тела [в] 24 часа в пыль; [в] первые 8 ча[сов] тело раздуется, [в] другие 8 ч[асов] опухоль опадет, в 3-ие 8 часов все превратится в прах, и останутся одни кости; но теперь она потеряла сию силу от множества погребенных в ней тел.

// [14] Суббота. В Флоренцию в другой раз приехал 1781-го года июля 10-го дня.

Соборная церковь в Флоренции, превеликая громада мраморная сборная готическая, славная, не знаю чем; против одной — батистер (купель), в нутре хорошехонько прибран архитектуру и славен своими бронзовыми дверми, из коих двое, средния и на правой руки, работы некоего Гиберти, а третьи — раб[оты] Пизания, я чаю, Николая, но передния двери все превосходят в сем роде зделанное.

Пизанские двери спрятаются должны // [14 об.] в церкви della Madonna del[la] Annunziat[a]<sup>20</sup>, благовещенья, где погребен приятной и неподражаемый Андрей дел Сарто и где виден над гробом бюст его работы Такка, [и где] есть кисти его божественное произведение ал фреско — богоматерь, держащая Христа, стремящегося к читающему книгу Иосифу, называемая

<sup>18</sup> Сопернику Овидия от Фридриха Великого, ученика Ньютона (*франц.*).

<sup>19</sup> Иосафатской (*франц.*).

<sup>20</sup> Мадонны Благовещения (*итал.*).



Madonna del Sacco<sup>21</sup> [илл. 3]. Лицо богом[атери] преисполнено сей божественной красоты и невинности, которая с почтением нравится. Подле гроба его в углу пыльном и изодраном<sup>22</sup>, суеверием обсекономном, есть еще // [15] две какие-то чудесныя картины сего художника; но они так запылены, что виден только рисунок мастера, и волшебство кисти его проклято монашескою набожностию и осужденно на вечное запыление, паутину и копоть.

В сей же церкви (где есть такой купол, как мне хотелось) погребен и резчик Giov[anni] Bologna в особливом своем приделе. Два малчика худорезныя мра[мо]рныя скверно плачут на гробе такого резчика, где бы и самое художество резное плакать не постыдилось. Слава скупости наследников!

// [15 об.] Против сей церкви на четвероугольной площади есть статуя бронзовая раб[оты] Такка, ученика Giov[anni] Bologna, изображающая<sup>23</sup> коннаго Фердинанда Перваго, вторым Фердинандом, племянником его, возвышеннаго на пиедестал.

Сие есть содержание надписи.

#### Воскресенье.

La Capella de' Principi<sup>24</sup>. Часть церкви свят[аго] Лаврентия (S. Lorenzo), где положены тела славн[ых] Медичи в 6 богатых гранитных гробницах и все стены украшены разными редкими мраморами и другими богатыми камнями.

// [16] Подушки, на коих лежат золотыя короны герцогские, убраны все драгоценными камнями, равно как и гербы городов тосканских в пиедесталях пилястр, коих капители и базы бронзовыя долженствующая быть вызолочены. Статуя Козма 2-го бронзовая работы Giov[anni] Bologna, другие еще не все сделаны. Тут продаются разн[ы]я миниатюры, наборныя из камней дощечки, мраморы и дурныя живописныя копии.

Церков Sta Maria Novella<sup>25</sup>, которую Рафаил за архитектуру называл „sposa“<sup>26</sup>, — бог знает за что.

<sup>21</sup> Мадонна с мешком (итал.).

<sup>22</sup> В рук.: пыльным и изодраным.

<sup>23</sup> В рук.: изображающаго.

<sup>24</sup> Капелла Медичи (итал.).

<sup>25</sup> Святой Девы Марии (итал.).

<sup>26</sup> Жена (итал.).



Fol. 97v.

Н. А. Львов. Вид моста Санта Тринита во Флоренции.

Рисунок пером.

N. A. L'VOV. Ansicht der Brücke S. Trinita in Florenz.

Federzeichnung.

// [16 об.] После обеда.

Порри, пришед ко мне, сказал мне запыхавшись: *cosa fate? oggi s'è corso*<sup>27</sup>, — и мы поехали смотреть; я часто слышал, что и в Риме называли одну улицу Корсо; но считая сие простым названием, почитал дальнейший о сем вопрос лишним и для самага неутомимаго *cicergone*<sup>28</sup>. Возвратилися во Флоренцию, приедуци на улицу *del Duomo*<sup>29</sup>, нашли мы ея наполненную людми, ожидающимися с нетерпеливостию чего-то, вдруг после трубнаго сигналу увидели мы шесть лошадей без седоков, без узд, // [17] бегущих одна за другою из одного конца улицы в другой, та, которая скорее прибежит к мете, выигрывает хозяину своему кусок материи, от 15-ти до 20-ти черв[онцов] стоящий; но всего любопытнее было, что в самое сие время по другой улице, лежащей поралельно с Корсом, неистовыя попы для сегоднишнаго праздника Магдалены делали другой бег со свечами, с кадилами, со крестами, с богородицею наряженною. Я был в переулке, соединяющем поперек две улицы, и свободно мог ползоваться и тем и другим зрелищем. // [17 об.] Признаюся, что, видя с одной стороны без узды бегущих в бешенстве, но в молчании лошадей, с другой — тму разнообразных беснующихся тол[с]тогласно попов, ничего так не желал, чтобы концы параллельных улиц, соединяся, заставили моих необузданных встретится. Я видел тут, сколко скоты исправнее попов в своей должности, многие из последних чрез переулок в рясах убежали, оставляя кресной ход тогда, когда ни одна лошадь с своей дороги до самой меты своей не свернула.

// [18] *Palazzo Pitti*<sup>30</sup>, рустическое хорошее строение, имеющее двор, лутче главнаго фасада отделанный, по зади онаго есть превеликой регулярной сад, к сему замку принадлежащей, называемы[й] *Giardino di Boboli*<sup>31</sup>, в нем есть множество хороших статуй, особливо кругом садка круглаго внизу.

*Il teatro nuovo*<sup>32</sup> из новейших театров полюбился мне столко, сколко может понравится посредственная вещь между дурными. *Quello poi della pergola non è cattivo, ma non* // [18 об.]

<sup>27</sup> Что делаете? сегодня бега (*итал.*).

<sup>28</sup> Чичероне, гид (*итал.*).

<sup>29</sup> Кафедрального собора (*итал.*).

<sup>30</sup> Дворе Питти (*итал.*).

<sup>31</sup> Сад Боболи (*итал.*).

<sup>32</sup> Новый театр (*итал.*).

l'apparenza di questo, e se io non avessi veduto il grande teatro di S. Carlo a Napoli direi che il teatro nuovo è il più bello d'Italia, ma veder quello di Napoli e vederlo per buona fortuna luminato, è una cosa da stupirsi in verità e poi vederlo decorato col ballo di Pic e della Rossi, col canto di Consolini [sic!] e della Carrara non si pensa più ai difetti vedendo tanta perfezione — la leggiadra, la gentile Bassi degna emula della Rossi ha il volto di Venere sul corpo della Euterpa, la sveltezza della ninfa dell'aria e che più è la castità della dea di Caccia. Oh! del trovar l'honestà a Napoli // [19] sul teatro, quanto fragile è l'trono di questa divinità costretta di cercarsi qualche posto essendo vanità della Corte e della città si nasconde sotto la giupa della bella Bassi degna mille volte di nascondere sotto la giupa sua qualche altro uccello men' rado e più convenevole a una sacerdotessa del tempio di piacere.<sup>33</sup>

//[20] Физической кабинет под смотрением аббата Фонтана, человека, преисполненного сведений.

В сем кабинете анатомические комнаты и собрание камней и раковин болше протчих заслуживают примечание.

Анатомические части все зделаны из воску и с болшим искусством; гд. Фаброти [sic!], доктор медицины, мне их показывал.

В коллекции камней между множества редких и дорогих есть также и Глаз света и Гелиотроп, или Камень солнца.

В собрании зверей в нижней зале один толко гипопотам египецкой заслуживает своєю // [20 об.] редкостью внимание, потому что кроме сего и еще одного в Кабинете принца Оранжеваго я нигде других не видал и не знаю, притом говорят, будто род сих болших гипопотамов и в Египте перевелся.

<sup>33</sup> Театр „Пергола“ неплох, но не внешним видом, и если бы я не видел грандиозного театра Сан Карло в Неаполе, я бы сказал, что „Новый театр“ — самый красивый в Италии; но зрелище театра в Неаполе, да еще по счастью освещенного, — это нечто изумительное; если же видишь его к тому же украшенным танцем Пика и Росси, пением Консолини и Каррара, то уже болше не думаешь о недостатках при стольких совершенствах. Грациозная, изящная Басси, достойная соперница Росси с лицом Венеры и телом Евтерпы, обладающая легкостью сильфиды, и что целомудрие Дианы в сравнении с ней? О! Найти целомудрие в Неаполе, в театре... сколь непрочен трон этого божества, вынужденного искать себе убежища среди суеты двора и города, укрьвшегося под одеждами прекрасной Басси, в тысячу раз более достойной скрывать под одеждами какую-либо менее редкую птицу, более приличествующую храму наслаждения (итал.).



Se Fondari non canta all'improvviso giuro di non mai guardargli in viso.

Parole d'un improvisatore cieco, il piu bravo Rastreli, nipote del custode della Capella Reale, e una ragazza di venti 2 o 3 anni.<sup>34</sup>

// [21] Гвардероба nel Palazzo Vecchio<sup>35</sup>. Здесь между множества богатств и драгоценных камней и вещей, хорошо отделанных, те, кои болше всего примечание заслуживают, суть:

1-е. Олтарь золотой, весь обогащенный драгоценными камнями, между коими есть около 12 жемчугов. [...] <sup>36</sup> подобной величины один из них, другия меньше, изумруды продолговатыи, четверугольник по длине около вершка, цоколь, карниз и другия пристойныя места из лапис лазури, в середине фигура Козма 2-го, из драгоценных же // [21 об.] камней en relief<sup>37</sup> зделанная [илл. 8]. Стол, перед которым сей герцог стоит, зделан из диаспра красного, подражающаго безпримерно пунцовому бархату. Стоящий на коленях добрый покойный католик зделал олтарь сей по обещанию в Соборную в Милане церковь святому Боромею, естли он освободит его от болезни, которою он тогда страдал; но как сей Боромей, видно, был или худой доктор, или худой ко Христу ходатай, или безсребрен- // [22] ник, не хотящей злата, то Козм 2-й умер, а сын его после смерти отца не хотел уже отдать золотой олтарь святому Боромею, которой его не заслужил. Не бесполезно жить на свете с уговорцом.

2-е. Двое часов, из коих одни особливо украшенныя витыми янтарными колонами красного почти цвета; но оба тонкостию работы, веществом своим и камнями, стоят увидимы быть.

3-е. 52 таза серебряных, имеющих около аршина // [22 об.] в диаметре, работаныя на дне en bas relief<sup>38</sup> с доволным искусством. Тазы сии есть дань, которую дом Русполиози должен давать был ежегодно по два таза дому Медицеев по тех пор, пока оной продолжался.

4-я. Пряжка портупейная, украшенная изумрудами, между коими средний около вершка квадратный, я так люблю сей цвет и сии камни, что, кроме их, я ничего и не примечал.

<sup>34</sup> Если Фондари не будет импровизировать, клянусь, что никогда не взгляну ему в лицо. Слова самого замечательного слепого импровизатора Растрели, племянника хранителя Королевской капеллы... да еще девушка 22 или 23 лет (*итал.*).

<sup>35</sup> Палаццо Веккьо (*итал.*).

<sup>36</sup> В рук. нарисован овал величиною 1,5 на 0,7 см.

<sup>37</sup> Барельефом (*франц.*).

<sup>38</sup> Барельефом (*франц.*).



Abb. 1 Correggio. *Danae*



Abb. 2 Tizian. *Danae*



Abb. 3 Andrea del Sarto. Die Heilige Familie (*Madonna del sacco*)



Abb. 4 Schlafender *Hermaphrodit*



Abb. 5 Schlafender *Hermaphrodit*



Abb. 6 Tizian und Werkstatt. *Venus und Cupido*



Abb. 7 Tizian. *Venus von Urbino*



Abb. 8 Jonas Falck. *Cosimo II. Medici*



Abb. 9 Michelangelo.  
*Genius des Sieges*



Abb. 10 Michelangelo.  
*Trunkener Bacchus*



Abb. 11 *Zwei Alte am Tisch*. Zugeschrieben Frans van Mieris d. Ä.



Abb. 12 Frans van Mieris d. A. *Holländische Kurtisane*





Abb. 13 Filippo Napoletano. *Dante und Vergil in der Hölle*



Abb. 14 Unbekannter flämischer Maler. *Medusenhaupt*



Abb. 15 Agnolo Bronzino. *Kreuzabnahme Christi*



Abb. 16 *Hermaphrodit und Pan*



Abb. 17 *Niobe*



Abb. 18 Niobegruppe und Vase von Medici



Abb. 19 *Die Tribuna in den Uffizien*



Abb. 20 *Mediceische Venus*



Abb. 21 *Tanzender Faun*





Abb. 22  
*Die Ringer*



Abb. 23 *Der Schleifer*

5-я. Ковчег золотой, определенной на олтарь della // [23] Cappella Reale<sup>39</sup>, украшенной богато разными драгоценными камнями и большими изумрудами, таковыя пока на пряжке я нигде еще не видал.

6-е. Золотой пакал с финифтными цветами и барельефными фигурами с такою тонкостью оделан, что множество красот простыми глазами и видеть не можно. Работы славнаго Benvenuto Cellini<sup>40</sup>.

7-е. Четыре столба из лапис лазури частью и частью из серебра с их карнизом, также отделанным, величиною в 3 аршина и разными твердыми камнями насеченныя, // [23 об.] служившия для брачной кровати Козма 3-го.

8-е. В сей же гардеробе, но под великою стражею сохраняются були оригинальныя или определение Флорентинскаго собора о соединении греческой церкви с римскою в 1439 году июля 6-го, но чтобы сие видеть, то надобно особое позволение.

9-е. Тут сохраняется еще Евангел, писанная на пергаменте золотыми буквами на греческом языке и с рисованными en gouache<sup>41</sup> евангелистами, писанная<sup>42</sup> // [24] в 1331 годе по Р[ождестве] Х[ристове]. Законы древней Республики Тосканской тут же сохраняются.

В сем же доме в низу в зале, около 22-х сажень имеющем, украшенном хорошим старинным потолком, есть прекрасной групп работы Michelangelo<sup>43</sup>, представляющей Добродетель (avec une jambe en l'air<sup>44</sup>), попирающую гнусной прекрасной порок [илл. 9].

Сей групп между множества других посредственных и дурных кажется ривалем Лаоокону [sic!], будучи, однако далеко от онаго.

//[29] В галлерии флорентинской статуи, кои мне зделались приметными, суть, кроме известных chef-d'œuvre<sup>45</sup>:

1-я. Гермафродит [илл. 4] величиною [больше] против того, что nella Villa Borghese<sup>46</sup> [илл. 5], но далеко отстал красотами от

<sup>39</sup> Королевской капеллы (итал.).

<sup>40</sup> Бенвенуто Челлини (итал.).

<sup>41</sup> Гуашью (франц.).

<sup>42</sup> В рук.: писанное.

<sup>43</sup> Микеланджело (искаж. итал.).

<sup>44</sup> С ногой, поднятой в воздух (франц.).

<sup>45</sup> Шедевров (франц.).

<sup>46</sup> В вилле Боргезе (итал.).

онаго; полотно, в которое упирает ногою римской гермафро- [дит], положено здесь без всякаго намерения, под его не изображает никакого<sup>47</sup> движения и в совершенном противуречии с древнею головою, изображающею<sup>48</sup> во сне восторг спящей души, но не чувств.

// [29 об.] 2-я. Малчик лет 3-х, давящий одною рукою утку, другою просящий чего-то. В лице экспресия, изображающая решительно, что он скоро заплачет.

3-я. Спящий Морфеи, изображенны di pietra di paragone (de pierre de touche)<sup>49</sup>, больше известны<sup>50</sup> своим камнем, нежели красотами.

4-я груп. Сатир, приступающий к мнимой женщине, которой открыв одежду, увидел гермафродита, останавливающего его неистовство и смеющегося его обману [илл. 16]. // [30] Оба лица не без страсти, особливо сатирово, лутче другова сохраненное.

5-я. Венера, вышедшая из бани и стыдящаяся наготы своей, закрывая оную руками и, присев к земли, сжимая ноги, — позиция весьма свойственная стыдливой женщине<sup>51</sup>, которую вдруг увидел муцина. Подле ней в ногах раковина.

Группа Ниобеи [илл. 18] заслуживает особое внимание и особливо артикул, равно как и те статуи, кои в Трибуне.

6-е. Ваз болш[ой] мрамор[ной], где довольно изрядно Ифигении<sup>52</sup> жертва [илл. 18].

// [30 об.] Из статуй новейших мастеров:

1-я. Прекрасной Бахус, пьяной с чашкою, увенченной виноградом, работы Мих[аила] Ангела. Он, кажется, валится на все стороны [илл. 10].

2. Меркурий бронзовой, летящий по ветру, легкостию, чистотою препорций и действительно летящим положением он может почестся первым куском раб[оты] Giov. Bolo[gna], естли бы не доказал сей изобилный художник искусства своего в изображении силы в группе центавра и учености своей в славной группе сабинки, стоящей подле прекр[аснаго] Персея работы Benvenuto Cellini.

<sup>47</sup> В рук: *никаковаго*.

<sup>48</sup> В рук.: *изображающую*.

<sup>49</sup> Из черного мрамора (*итал. и франц.*).

<sup>50</sup> В рук.: *известен*.

<sup>51</sup> В рук.: *женщины*.

<sup>52</sup> В рук.: *Ефигении*.

3[-ья] стату[я] мертвого Адониса лежащая Michel Ange Buonarota<sup>53</sup>.

// [31] Живопись кроме Трибуны.

1-я. Б. к. Тициянова, изображающая жену его в виде Венеры, которую<sup>54</sup> за плечом сидящей Купидон ласкает, а в ногах собачка гонится за куропаткою [илл. 6].

Тело и лицо сей Венеры так же хорошо, как другой славной Венеры, изображающей любовницу его [илл. 7], но в нем есть та розница красот, какие в жене и в любовнице чесной человек желать может, первой тело нестолко красивое, пропорции не так // [31 об.] искусныя и нежныя; но видно тело крепкое, здоровое и такое, на коем не без причины можно оковать щастие; вторая Венера — красавица, части тела ея лехкие и нежныя, руки маленькие, груди островатыя и ноги под икрами очень тонкие — словом все красоты, обещающия хорошую утеху, которую одна беременность или другой какой болезни припадок совершенно в ничто обратить может.

NB. Мирисова маленька[я] картинка, представ[ляющая] мальчика, пускающего пузыри, коими девушка любитя.

// [32] 2-е. Четыре картины миниятурныя, величиною одна — около аршина высоты, а длиною болше, представляющая сражение амазонок, другая — квадратная вершков в 12, богом[атерь] с Корежа, третья 4-х учителей изображающая, четвертая [...], не помню, работы прекрасной di fra Giov. Battista Stefanescu<sup>55</sup>!

Два портрета в натуральную величину миниятурныя.

#### Рисунки.

1-й. Странной, преисполненной мерзостями, изображающий искушение святого Антония кисти шалуна Калота. Черт блюет чертенят для искушения.

// [32 об.] 6-ть рисунков Салватора Розы, писанных на крышках ящиков, в которых приносили ему вино, в заплату за оное. Смелою резкою и шипкою замашкою деланны, но натура голая, деревья без листов, как обыкновенно, горы и ушелье, лес.

Рисунок школы афинской, за Рафаилов оригинал выдаваемы[й], но вялой почерк онаго не похож на те смелыя выра-

<sup>53</sup> Микеланджело Буонаротти (франц.-итал.).

<sup>54</sup> В рук.: которую.

<sup>55</sup> Брата Джованни Батиста Стефанески (итал.).

ботанные рисунки, кои я видел в Риме; особливо на тот, что у князя Aldobrandini<sup>56</sup>.

// [33] Два рисунка Михаила Ангела Бонароты: один изображающий свержение нечистых духов, другой — Страшный суд, в всех сих рисунках<sup>57</sup> ни [о]дной фигуры нет одного положения.

#### Картины Тениеровы.

Две картины м[алые], искушение св. Антония представляющие, сколько ни гнусны, но более смешны, нежели ужасны; напротив того, Салватор Роза так изобразил пугалище, что самая сумазбродная горячка ничего адского, по[до]бного гнусности сей, выдумать не может, св[ятой] лежит ниц на земли, // [33 об.] обороняясь на оборот крестом против чудовища превеликого, стоящего над ним разкарячась, в виде скелета лягушачьяго изсохщаго; ноги и руки конча[ю]тся острыми концами, на костях от места до места видно сизое инде кровавое тело, слизкое и едва покрывающее оное, на предлинной тонкой шеи большая кость лошадиной головы, гнусною кожею чуть обтянутая, разевая крокодиловой рот, имея клыки и взор — ужасной.

// [34] Ландшавт Бота.

Художник сей писал полуиталиянским-полуфламманским манером, воздух его легок и прозрачен, натура богатая à la Poussin<sup>58</sup>, фигуры изрядныя, архитектура хорошаго стиля, но деревья его не имеют чертов пусеневых, будучи подобно оным группированы; листы означеваны разтушевкою.

#### Schalcken<sup>59</sup>.

М. к.: девушка шьет при свече;

б[олшой] полуф[ормат], девка несет свечу, закрывая ее рукою, с квоз которую видно действие огня.

// [34 об.] Б. к. д[ѐ] натурель.

Адам, плачущий над убитым Авелем, раб[оты] Карл[а] Лота, коего манер очен подходит под первый черный манер Гверчина, как то в картине Свя[той] Петрониллы в церкви Madonna degli angeli<sup>60</sup> в Риме.

<sup>56</sup> Альдобрандини (итал.).

<sup>57</sup> В рук.: *рисунков*.

<sup>58</sup> В стиле Пуссена (*франц.*).

<sup>59</sup> Схалкен (*голланд.*).

<sup>60</sup> Мадонны ангелов (итал.).

Жиранду, торговка яблоками; перед нею две девки, из коих одна постарее плотит, другая ест.

Его же, завтрак старика с старухой, пьющую из стакана кристалного [илл. 11]. На окне — птичка. У меня миниатура. Сию кар[тину] выдают за Мирисову, но это неправда.

Его же, женщина в епанечке, строящая лютню.

// [35] Его же, представляющая пьющую женщину и спящего на столе — мужчину.

Франческа Мириса 3 карт[ины] м[алыя].

Одна, представляющая его самого и семью его.

Другая, представляющая<sup>61</sup> в виде шарлатана перед его семьей.

Третья, представл[яющая], просто сказать, блять в желтом платье, спящую, и старую ея девку, принимающую денги от закутанного в епанчу мущины, пришедшего воспользоваться и сном, и открытою грудью госпожи ея. Очень приятное расположение [илл. 12].

Картины Schalken.

Святая Анна, учащая читать богоматерь, держащую в руках свечу. За ними удивленной [...], позабыл, глухой... старик.

// [35 об.] Снятие со креста, где богоматерь сидит над телом Хр[иста], окруженная несколькими еще фигурами под пещерою, яркой свет огня придает явлению сему нечто ужасное.

Морской ландшафт Клодов. На правой руке два архитектурных здания: первое на 1-м плане, второе — на другом, хорошаго стиля, воздух прекрасной и на воде изображен луч солнечной отменно; что всего чуднее, что и фигуры знал, что не его.

// [36] Морской ландшафт Сальватор[a] Р[озы].

Не много воды, множеством гор окруженной, перспектива оных совершенна, и те, кои дале, лутче ближних, потому что не так видны четвероугольные составы их, впрочем все голыя, и степныя, лес обломаной, множество пеньев, воздух сырой и ненасливой. Впрочем, все с неизображаемым жаром и шипкостию рисованы, фигуры толко оболванены, но не без живности.

<sup>61</sup> В рук.: *представляющего*.

// [36 об.] Калот. 4 картины.

Сей шалун естли не чертей, то по крайней мере воров или цыганов изображать любил. Кисть его неприятна, но рисунок хорош, и краски не худы, естли бы он не так был чив на уборы.

1. Кар[тина] изображает поход богатых воров.

2. То же, не столко богатых, идущих с некоторою добычею.

3. Воров, посещающих мызника.

4. Изображающая их стан, где видно в 1-м плане играющих в карты, во 2-м — готовящих обед, в 3-м — рожаящую женщину, в // [37] боку на дереве одного испражняющаго[ся], другаго — выше его, на том же дереве стоящаго на кар[а]уле.

## 2 к. Брюгеля d'enfer<sup>62</sup>.

Одна, изображающая Орфея, входящаго в ад и всех дьяволов, пораженных согласиём лиры его. Колера живыя, много отбелки, странности, а где она живет, там редко бывает истинна.

Вторая пред[ставляет] ужасной ад, пламя и действие огня, видимаго сквозь мрачныя своды; имеет нечто адское, впрочем, колекция разнообразных чертей, коих бы не хотел я // [37 об.] и во сне видеть, множество идей ужа[с]ных и гнусных; между прочим рак преужасной, пожирающий человека отвратительно [илл. 13].

## 3. Кар[тины] Петернева,

изображающии внутреннюю готическую архитектуру отделки отменной; все линии кажутся пером тянуты и перспектива болше сохранена уменьшением частей, нежели колерами и слабостию черт.

// [38] Кореж.

Христос, молящейся на горе ночью; картина меньше той, которая а Саро ди Монте<sup>63</sup>, но не хуже оной писанная, — флорен[тинцы] утверж[дают], что их оригинал, а неапол[итанцы] говорят, напротив, я думаю, что они оба правы и что ета кар[тина] — повторение одного мастера.

Калисто, обличенная Диянною, две нимфы между множества других срывают с ней покрывало, обнажая перед богинею ея беременность; работы манернаго Солимена, но здесь не столко, сколко а Саро ди Монте.

<sup>62</sup> Адского (*франц.*).

<sup>63</sup> В Каподимонте (*итал.*).

// [38 об.] Два рисунка и два портрета работы Петра Перужино, учителя Рафаилова. Пред[полагают] стихотворцов Данте и Петрарка.

Постоянной любитель одной физиономии, которую давал он и Хр[исту,] и богом[атери,] и девкам (сия самая физиономия служила почти всем старым у нас живописцам примером лица Христова), вдруг изменил своей привычке, изобразил издыхающую Медузину голову, прекрасную, прегнусную, гадкую, мыши по ней ползают, мыши над ней летают [илл. 14].

// [39] Несколько ла[н]дшавтов рыжего коровника Бергена заставляют посмотреть себя поближе своею отделкою и истинною скотов. Горизонты его по большей части низкие, и многие наши знатоки картины его, не знаю почему, называют Салватором Розою, приписывая ему не справедливо склонность к рыжим коровам.

// [39 об.] Vanderwerff<sup>64</sup>. 2 к.

1-я. Рожество Христово, где не столько виден порок его косяных тел; но вся прекрасная его выработка.

2-я. Четыре свободных художества, в верху два порт[рета] какого-то принца с принцесою.

Есть еще третья тут же, но та не столько мне полюбилась, чтобы я мог о ней вспомнить, а, может, и так просто позабыл.

// [40] Андреа дель Сарто 2 к.

1-я, представляющая Иосифа, ведомаго в тюрьму, другая — когда представляет он отца своего фараону.

Б. к. Angello del Bronzino<sup>65</sup>.

Снятие со креста между 8-ми большими фигурами и 5-ти ангелами на воздухе. Лицо бог[оматери], изображающее огорчение и сию унылую печаль, близкую к отчаянию; отменно истинно и поразительно написано [илл. 15].

Рисунок Тицианов бистром, в лесу представляющий убиение святого Стефана: три фигуры лежащая на зemi, друг[ая] убегающая от убийцы. Смело и много движения.

<sup>64</sup> Ван дер Верф (голланд).

<sup>65</sup> Анжело Бронзино (итал.).



// [40 об.] Диего Веласкес.

Б. к., изб[ображающая] Филиппа 4-го на лошади такой, каких, кроме Веласкеса, никто не писывал.

Гвидо.

Картина прекраснаго колера последняго манера Гвидова, представляющая сидящаго молодаго героя, к которому приходит девица; иныя говорят, что то Реналд и Армида, друг[ия], что Танкред и Герминия, но как сии последний никогда вместе не были, а Армида никогда так попросту не одевалась, то я думаю, что ни то, ни другое не // [41] правда, а может быть, какая другая история, не столко известная.

Карло Dolci<sup>66</sup>, называемый часто Carlino<sup>67</sup>. Б. к., представляющая видение святаго Антония, коему с облаков является богом[ате]р[ь]. Сей нежный художник хотел в картинах своих, видно, изображать характер своего имени, а для того лиц<sup>68</sup> фигур его недоволен, что все имеют нежные физиономии и островатыя, но и краски употреблял он не цветныя, // [41 об.] по болшой части синеватыя полутени, делающия лица близкими к чехотки. Естли некоторая дородность рисунка не удерживала их в водяной болезни. Впрочем, к. сия редка величиною, потому что живописец сей очень мало писал болших картин, и сия есть величайшая, какую я кисти его видел.

Албано.

Два ланшавта зелени единообразной и близкой к Бругелю de velours<sup>69</sup>.

Один, из[о]б[ражающий] похищение Европы, друго[й] — хоровод малчиков на лугу.

// [42] Басан.

Ангел возвещает постухам Рожество Христово.

Сего живо[пи]сца часто у нас также за Салватора Розу принимают, хотя его манера и род совсем отменны от онаго.

Костум сего Басано самой простой деревенской и грубой, он часто убегал писать руки и ноги у своих картин, закрывая их или другими фигурами или платьем, и картины его, где оныя

<sup>66</sup> Долчи (итал.).

<sup>67</sup> Карлино (итал.).

<sup>68</sup> В рук.: *лицы*.

<sup>69</sup> Бархатному (*франц.*).

43

Группа Нобели и Сивы ее  
прошедших отъ Стеллы  
 Б. и. а. покал они проходила  
 ли.

Сей группа примать Советр.  
 Меминва, Урогенной Револ  
 етас адина итѣ махѣ реу-  
 нилъ остативѣ етѣ бабелъ  
 востанувшій Стелла Урог: худог:  
 го трансителъ и дубидица -  
 употребленви. оуб востан  
 итѣ итѣ 10. дубидица гостелъ  
 вѣ Ville di medii вѣ пункт  
 адина группа Советр. дубидица  
 востан итѣ вѣ востан итѣ  
 худогина востан вѣ -  
 востан итѣ востан итѣ

есть написаны, свидетельствуют, что не без причины закрывал он их.

// [43(1)] Груп Ниобеи и семьи ея, кроющих[ся] от стрел<sup>70</sup> Д[ианы] и А[поллона], коих они прогневали [илл. 18].

Сей груп, пример совершенства греческой резьбы, есть один из тех редких остатков, где виден высочайший стиль греч[еских] худож[ников], до Праксителя и Фидияса употребляемый. Он состоит из 16 фигур, [бывших] доселе в Villa dei Medici<sup>71</sup> в Риме. Один груп, составляющий так, как было, намерение художника, видимое в положениях фигур его; // [43(1) об.] но ныне перенесены оныя в Флоренцию и, поставленные все порознь, кажутся они бешеными — бегущими и кроющимися друг от друга. Сие невыг[о]дное для група и поносное для антиквариев тоск[анских] положение, оно не мешает, однако, видеть красоты часных фигур.

1-я. Мать колосальной пропорции, защищающая в своих объятиях маленькую дочь [илл. 17]; какое великодушное в лице ея страдание, печаль, однако, не безобразит нимало величественной красоты ея; драпери прекрасное; гд. Фал- // [43(2)] конет его не хвалит в своем сочинении, [что] не удивительно, потому что простота онаго совсем противна французским резщикам школы Берниниевой, у коих во всех складках надут ветер и кои позабыли совсем сие правило одного несравненнаго их сочинителя, что складки должны следовать по телу — обогащать его, украшать, одевать, а не закрывать красоты онаго,

qui ne s'y colle point, mais en suite la trace,  
et, sans la serrer trop, la caresse et l'embrasse.

Molière du Dôme de V[al] de Grâce<sup>72</sup>

2-я фигура, представляющая болшую дочь нещасной сей // [43(2) об.] матери, закрывающуюся своею одеждою, лицо ея совсем другаго характера, но однако можно узнать, что она дочь Ниобеи.

3-я, закрывающая голову рукою, какая чувствительная и ребяческая печаль и страх изображаются в лице ея...

<sup>70</sup> В рук.: *стерл.*

<sup>71</sup> Вилла Медичи (*итал.*).

<sup>72</sup> Которые не прилегают плотно, но следуют за ним, не раздувая его слишком, но лаская его и обнимая. Мольер о соборе Валь де Грас (*франц.*).

46  
 Прибывши. ест Стояма  
 отборивше сумие. царств  
 ивѣ ~~и~~ и ест при  
 судивше ема. Venus  
 de medicis. —————

прежде некая воеводина  
 наместъ прелюбави Краю.  
 тамъ воева въ сѣи помя  
 нѣ наводно живѣи оу. вѣдѣ  
 чюдъ нату ентну ест рѣчь  
 ловѣ. Св. Соавъ к. тамъ наводѣ  
 одемъ помянѣи урочъ. урѣ  
 замий. живонимѣи перемѣ  
 шрѣбравѣи въ трехъ —  
 Карминахъ. Виромѣ. Вххъ  
 трехъ рѣчкѣи ео мѣшр  
 амъ нѣмѣи. нѣмъ. но  
 живѣи. тамъ помянѣи

Статуи в Трибуне [илл. 19].

Славная в свете *Venus dei Medici*<sup>73</sup> [илл. 20], на которую честной человек не может глядеть без движения; сию статую выдают за произведение Праксителя, не смотря на то, что на пиедестале // [44] написано: ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΑΠΟΛΛΟΔΟΡΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΥΣ ΕΠΟΙΗΣΕ<sup>74</sup>. Но естли ето и не Праксителива работа, то достойна быть его произведение.

Прекрасной фаун, играющий в брякушки [илл. 21], тело прекрасное, к которому Michel Ange приделал руки и голову за недостатком; у Жинкенса [sic!] найден с головою древнею сто раз лутчею Мишель Анжевой.

Apollino<sup>75</sup>, прекрасной молодой человек, у коего волосы причесаны по-женски; но к Аполону di Belvedere<sup>76</sup> годится разве в внучаты.

// [44 об.] Шпион [илл. 23], ou le Remouleur<sup>77</sup> иначе называемый, фигура вообще прекрасной пропорции; но лицо его, где мускулы так искусно расположены, что действительно видно человека, слушающего с прилежностию какое-нибудь важное дело в то самое время, когда он точит косарь его.

// [45] Борцы [илл. 22]. Груп др[угой], изображающий двух голых атлетов борющихся, кроме атитюд трудных, но с великою истинною изображенных; я не знаю ни одного группа, ни одной статуи, толь хорошо напряженными мускулами изображающих силу и усилие, как здесь; можно сказать, что как в Лаоконе изображена болезнь, так здесь сила; в лице пораженного много экспрессии.

// [46] Трибуна, где стоят отборныя лутчие картины и где присутствует сама *Venus dei Medici* [илл. 20].

Прежде, нежели вошедший начнет прелщатся красотами вещей в сей комнате, надобно, чтобы он взглянул на ту стену, где Рафаилов Св. Иоан К[реститель] [илл. 26]; там найдет очень полезной урок для знания живописных перемен, изображены[х] в трех картинах Рафаиловых, тремя разными его манерами писанных; тут можно видеть, как по степеням // [46 об.] возвышался талант его. Любитель сего художества может начать с

<sup>73</sup> Венера Медичи (итал.).

<sup>74</sup> Клеомен, сын Аполлодора, афинянин, сделал (древнегреч.).

<sup>75</sup> Юный Аполлон (итал.).

<sup>76</sup> Бельведерскому (итал.).

<sup>77</sup> Точильщик (франц.).

самых тарелок, в которых действительно, а не умственно (как я доселе сам думал) видна уже замашка смелого и верного карандаша в окружностях тел — после сего зачел он писать из масла, подражая Леонарду да Винчи и учителю своему Петру Перуджину.

1-й манер его имеет характер обоих<sup>78</sup> сих того времени первых // [47] живо[пи]сцов, то е[сть] готической их штиль; но уже не их расположение; краски, в телах рыжеватая, стушеванна, волосы выбранные, лица гладкие и без болшого учения, мало и почти нет полутеней, впрочем остро, отрезисто, одеяние простое, яркое, и скорей бедное, нежели фалдистое, впрочем тон красок лицевых имеет нечто похожее на наше письмо, на яице писанное.

Такова картина богоматери, имеющей перед собою Христа младенца, глядящего щеголка, котораго подает ему Иоан Креститель [илл. 24].

// [47 об.] Второй манер Рафа[и]лов несколько похож на первой. Костум тот же; но в лицах меньше стушевки и круглости пирожной, больше полутеней и больше учености в мускулах, в абрисе множество зеленоватых полутеней, теряющихся с румянцом, впрочем имеет и сей манер характер прилизаной старинной школы флорентинской, из котораго не выходя, Андрей del Sarto умел его сделать plus piquant<sup>79</sup>.

Сим манером писана богоматерь, стоящая по правой руке Иоанна Крестителя [илл. 25].

// [49] Третий, последний и болшой манер Рафаилов виден в картине Иоанна Крестителя в степи [илл. 26]. Тут-то видны сии неведомыя до того времени смеси полутеней, сии тучныя и теплыя краски, круглыя черты, живность и смелый рисунок, ученость анатомии, а более всего неподражаемый физионом. Что касается до анатомии, то не в осуждение бож[ественному] Рафаилу можно, кажется, приметить, что в теле 17-лет[няго] или 18-летн[яго] Иоанна К[рестителя] не могли быть мускулы толь решительно и сильно означены; но сия трудная часть в сем трудном возрасте, видно, оставлена // [49 об.] была на совершение другому Рафаилу нашего века, превзошедшему в юношеских телах всех художников, даже самих греков. Гиний добродетели dans la maison du Prince<sup>80</sup> в Ескурияле, другой в плафоне в

<sup>78</sup> В рук.: *обеих*.

<sup>79</sup> Более резким (*франц.*).

<sup>80</sup> В королевском дворце (*франц. - итал.*).

Ватикане превосходят все древния статуи, кои мы в юношеском возрасте имеем.

Венера любовница Тицианова [илл. 7], известная карт[ина]; я ничего не видал совершеннее тела сей Венеры и ничего подобного кисти // [50] сего мастера. Все круглости ощутительныя, изображены одними полутенями; никакая грубая и сильная тень, прибежище обыкновенных посредственных живо[пи]сцов, не портит натуралнаго тела красавицы; но, не доволен еще сам ему толко одному извесным волшебством, хотел он доказать всю силу своей кисти, написал он тело сие на белой простыни, которая, однако, не портит своею белизною, и тело столко же выходит из картины, // [50 об.] сколко бы могло выходить оно, будучи написано на темном цвете; я не говорю ничего ни о положении страдном, ни о рисунке, о лехких и красивых пропорциях, потому что все сие довольно видно в хороших и частых естампах сей картины.

Богоматерь Леонарда da Vinci<sup>81</sup>, питающая грудью младенца; картина, достойная внимания меньше красотою своими, нежели стилем простым, // [51] возвещающим уже сей истинный и болшей вкус, которой скоро после сего художника доведен до возможнаго совершенства подражателем его Рафаилом урбинским, имевшим столко последователей, но не одного подражателя.

Баканаль Ганибала Карача, картина из полуф[орматных] д. п.; в его масляных картинах мало есть подобных истинною колеров сей картине. Притом много в лицах страстей.

// [51 об.] Андрея дел Сарто богоматерь, держащая Христа на коленях, играющаго с Иоанном Крестителем, картина приятная, где веселыя лица отвечают совершенно веселым колерам цветущаго сего флоре[н]тинской школы живописца, из изумрудов и рубинов, кажется, составляющаго свои колера и из лехких зеленоватых туманов прозрачныя его тени.

// [52] Иов многострадалны[й] и другая, пророка Исаяя [изображающая,] две картины фра Паола, атитюды принужденныя несколко, но очень изобразителны, les couleurs peu harmoniques<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> Да Винчи (итал.).

<sup>82</sup> Цвета мало гармоничные (франц.).

Странная картина, изображающая на первом плане Св. фамилию, на другом множество голых мужских фигур в разных положениях [илл. 27], ея выдают за произведение кисти Michelange. Хотя голыя сии фигуры изображают любителя и рисовалщика Академии, // [52 об.] каков был действительно Мишель Анж; но как я все не верю, чтобы сей художник писал что-нибудь маленькое, по словам Меннса, не узнающего нигде карандаш Michel Анжев в маленьких картинах, то и думаю, что сия картина ни что иное, как эскиз довольно окончинной для какой-нибудь болшо[й] картины, которую время не допустило его написать.

// [53] Alcide al bivio<sup>83</sup>, картина дороднаго и фиглеватаго Рубенса, где менше, однако, изломаны тела его; но теперь я не дивлюсь, [ч]то молодой Геркулес предпочел стезю добродетели, нашед в ней добрую старушку проводником, — стезя, ведущая к утехам, нимало была не приятна, он видел в ней пьяную голую толстую купчиху в виде Венеры, безстыдно обнажающую отвислыя свои прелести, толстыя ляшки и красную кожу.

// [53 об.] Сибила Гверчинова последняго красноватого манера, красавица в зеленой челме.

Бюст богом[атери] молящейся Гвидов.

Прекрасная маленькая богоматерь, стоящая на коленях над Христом, лежащим перед нею на земли, неподражаемаго Корержа, живо[пи]сца разумнаго, приятнаго, вернаго и истиннаго [илл. 28].

Ангел, Тоби, свя[той] Лаврен[тий] стоячие и перед ними мужская фигура на коленях, чаеетлно, портрет хозяина картины. Андрея del Sarto в 1520 году, говорят, и скоро перед смертью его писанная. В сем году умер и Рафаил.

// [54] Булония, 16 июля 1781.

Mr. Camillo Businari<sup>84</sup> провожал меня à la Specola<sup>85</sup>, заведение полезное, где всякаго рода профессеры в положенныя дни читают для публики уроки и где художники учат также публику.

<sup>83</sup> Алкид на распутье (итал.).

<sup>84</sup> Г-н Камилло Бузинари (франц.).

<sup>85</sup> В университетский музей (франц.-итал.).



Булоня 16 Июня 1887

Г-н Camillo Businari

приворачъ мѣди à la Spicola  
 Заведеніе полевное г-на Вет-  
 наго рода профессора въ по-  
 литехнической г-нъ galaazaris  
 въ г-нъ Турини урны,  
 и г-нъ Хуорини урны -  
 тѣмъ же публичу.

Зачѣмъ стасъ. Хороніи Кав:  
 анато миссией Валентъ и  
 Гини Валентъ и т. д.

Собрание, Моталовъ, ми  
 чераловъ, путиръ, кесенковъ  
 Зюби, Селдиръ, деревъ, и пре-  
 иршиадъ Библиотека.

Здесь есть хороший каб[инет] анатомической, [с предмета-ми] частью из глины, частью из воску.

Собрание металов, минералов, птиц, насекомых, змей, семян, дерев и прекрасная библиотека.

// [54 об.] Потом были мы в церкви Св. Петрония, патрона сего города, в церкви Св. Петра, где множеств[о] прекрасной живописи. В церкви [...] маленькой прекрасной, на гулянье, называемом *alla Montagnola di Bologna*<sup>86</sup>, откуда видны славныя аркады, ведущия из церкви *della Madonna di S. Luca*<sup>87</sup>, продолжающияся три мили ита[лианския] в верх горы. Потом в доме сенатора Санпиера, где видел я

// [55]        Картины:

1-я. Авраам, отсылающий Агару. Картина пол[у]ф[орматная], раб[оты] Гверчина; та самая, которая гравирована одним агличанином.

Копия прекрасной картины Тициановой, что в Дрездене, *Gesù della moneta*<sup>88</sup> называемой.

3. Распятие резанное<sup>89</sup> из кости Иван[а] Болониа.

4. Самаритянка Ганибала Караша.

5. Блудница Агустина Караш[а], дяди его.

6. Похищение Прозерпины Албана, средний план занят большим деревом, около котораго пляшут гинии [илл. 30]. // [55 об.] А наверху онаго сидят их музыка[н]ты-ребята; кисть приятная, тела живыя, физиономии детские веселья и испол[н]енныя огня, ланшавты зеленоватыя с лишком и кажутся родня Брюгелю *del velluto*<sup>90</sup>.

7-я б. к., паралистик Гвидов втораго манера<sup>91</sup>, коего исцеляет Исус Хр[истос]. Я бы почел картину сию за кисть какова-нибудь Караша, столко Гвидо в ней еще неотменен.

// [56] 8-я. Ангел-благовеститель Гвидов (гравированный Стренжем), но тут приметна уже мягкая и цветущая кисть живописца красоты и прелестей.

9-я. Генрих IV и его фланманская Габриели *denaturalisée par Rubens*<sup>92</sup>, полунатуры, хорошей композиции, как обыкновенно, но рисунок вялый и позиции принужденныя.

<sup>86</sup> На Болонской горке (*итал.*).

<sup>87</sup> Мадонны Св. Луки (*итал.*).

<sup>88</sup> Исус с монетой (*итал.*).

<sup>89</sup> В рук.: *резанной*.

<sup>90</sup> Бархатному (*итал.*).

<sup>91</sup> В рук. слово *манера* повторено дважды.

<sup>92</sup> Неестественная, Рубенсова (*итал.*).

// [56 об.] 10-я. La nourrice de Vanduyck<sup>93</sup>; дитя, испугавшийся попугая, лутче других фигур.

11-я наконец картина божественная и лутче[e] неоспоримо произведение кисти Гвидовой по признанию всех знатоков и живописцов — отрицание Святаго Петра, коему Св. Павел, пришедший с книгою, делает упреки [илл. 29], в лице Св. Петра изображено состояние нечистой сове- // [57] сти, а в движении рук и головы такое отрицание, какое делает человек, чувствуящий преступление свое и гнусность онаго. Впрочем такая истинна, такой волшебной свет и тень, что фигуры выходят из картины. Кажется, Св. Петр говорит с жаром и с гневом Святому Павлу, кротко ему пеняющему: „Да не правда, не правда, поди прочь, ето не правда...“.

// [57 об.] В богатом доме сенатора Капрара картины:

1-я. Портрет Франческо Капрары, хозяина, и отчасти коллектора картин, умершаго с небольшим год, писанной Меннсом.

2-я. Святой Севастиан Карла Долче.

3-я. Сибилла Кумея Карла Долче, карактер красоты ея не сего болшаго стиля, какой виден в лицах Гвида; // [58] но со всем с тем прекрасное лицо сей часной красоты, кот[ор]ую французы называют chiffonné<sup>94</sup>, челма ея фиолетовая не портит, однако, нежности лица.

4-я. Пророк Исайя его 2-го манера.

5-я. 6. 7. 8. Четыре картины веселых содержаний, наполненные голых и хорошо рисованных фигур, по болшой части женских, Giuseppe Crespi detto lo Spagnoletto<sup>95</sup>. Первая Калиста, которую свидетелствуют нимфы, разкладывая ей // [58 об.] ноги, Диянна, стоящая перед ними в белой и мокроватой одежде; прекрасно рисованы. Вторая — Ариядна и Бахус. Третья — похищение Прозерпины, четвертая — бани Дияннины; все вообще — хорошаго расположения, хорошаго рисунка, колеры несколько сыроваты, и кисть болше смелая, нежели мяхкая и удобная к сему роду картин и фигур.

// [59] 9-я. Рождение Венеры Албана. Кругом статуи Венеры, на пиедестале стоящей, купидоны, зделав коровод, пляшут что есть мочи, на правой стороне в облаках богиня сия апотеоза, на левой — видны две другия и, кажется, Минерва и Юнона, очень озабоченны, спешащия куда-то как будто с вестью о новом

<sup>93</sup> „Кормилица“ Ван-Дейкова (франц.).

<sup>94</sup> С тонкими, но неправильными чертами (франц.).

<sup>95</sup> Джузеппе Креспи по прозванию Спанеллетто (итал.).

произшествии. Расположение хорошее, и выработано прекрасно, les airs de têtes des génies ont un caractère gai-animé, qui distingue Albane en petit et le fait échouer en grand<sup>96</sup>.

// [59 об.] 10. Кореж, м. к., представляющая la Sainte famille<sup>97</sup>. К совершенному рисунку, к волшебству колеров и прекрасным физиономиям, в малинкой сей картине так же, как и в обручении святой Екатерины, прибавил Кореж по обыкновению в хорошем расположении умное и интересное намерение; он изобразил Христа, спящего на коленях у богом[атери], а Иоанна Крестителя, во[спо]лзовавшегося минутою его сна. ласкающего Богородицу, протянувшись у ней на коле- // [60] нях подле Христа, она взаимно его приголубливает, свят[ый] Иосиф, тронутый сей сценою, любит в молчании издали тремя фигурами.

11. Тинторет. Картина д. п. полуф[орматная], изображающая Христа, коему жиды вяжут руки; я мало видел картин сего мастера и не могу судить о манере его; но естли сей есть обыкновенной способ колеров его, то признаюсь, что в двулинейной тени фиолетовая и перемес всегдашний каких-нибудь двух цветов, мне не полюбились при всем // [60 об.] исправном рисунке. Они, кажется<sup>98</sup> мне, заплеснивили или покрылись солью, как бывают стекла от жару.

12. Мучение Геннуария Салватора Розы; картина, начиненная фигурами, коих большая часть шипко и недурно рисованны, естли бы Клод Лотаринской умел их так рисовать, как Салватор, то я думаю, что согласился бы он отдать сему последнему часть очень ему нужную совершенства воздушной // [61] перспективы, чтобы на прекрасных полях его и под щастливым и красивым небом не гуляли изсохшия тела, подобныя теням шатающимся.

13. Прекрасной портрет Мишел Анжела Бонароты, им самим писанной.

14. Два малчика (кисти Доминикиновой), играющия четками.

15. Портрет Мартына Лютера, Голбенксом писанной.

16. Рисунок Корежев, репетиция тому, которой в Дрездене, // [61 об.] представляющий купидона, делающего или чиняшаго лук, в низу несколько ребят, из коих иныя упражнены раздуваньем, помнится, огня; у нас есть сия картина.

<sup>96</sup> Головки гениев имеют вид веселый и оживленный, который отличает Альбани в малом и не удается ему в большом (франц.).

<sup>97</sup> Святое семейство (франц.).

<sup>98</sup> В рук.: *кажутся*.

1881 года 17 Июль. Венеция <sup>62</sup>

1<sup>а</sup> годъ прокуратора  
 nesaro на Кауаль di  
 Rialto Soramou арх.

2. "примаслар: Граулис арх.  
 проот: Серб 100002. X. X. X.

3. "Pezzonigo прокуратору  
 годъ Корони ругман-  
 андеран: Сели. X. X. X.  
 Цур:

ка Рали-урамп Soramou.

Цур: примаслар

2. Il semeon piccolo di proutio

Sant giugis major Calladio

17. Андрея дель Сарто богоматерь, хорошей рисунок и колеры; но я не знаю, можно ли или должно ли божеству приписывать упражнении, и человечество унижающая, он изобразил богом[атерь], держащую под Христом пеленку, как бы подтирающая нечистоту Х[риста] Спасителя [илл. 31].

// [62] 1781 года 17 июля. Венеция.

1-й дом прокуратора Пезаро на канале di Rialto<sup>99</sup> богатой архи[тектуры].

2-й принадлеж[ит] Грацию, арх[итектуры] прост[ой] без колон. Хорош.

3-й, Rezzonico<sup>100</sup> прокуратору [принадлежащий], две колонны рустик, под[д]ержи[вающая] сени. Хор[о]ш.

Цер[кви:]

[1.] degli Scalzi<sup>101</sup>, мрамор[ом] богатая. Езув[итам] принадлежала.

2. S. Simeone Piccolo<sup>102</sup> с портиком;

[3.] San Giorgio Maggiore, Palladio<sup>103</sup>.

// [62 об.] Мы были на острове Муран, где делают множество хороших всякого рода стекол и где я купил цветные обрашки. В другом месте на том же острове продаются smalti<sup>104</sup> разных родов.

// [65] В Вену в другой раз приехал, 1781 июля 29-е, воскресенье.

Галлерии di bel vedere<sup>105</sup> в доме, доселе принцу Евгению принадлежавшем.

Господ[ин] Мехелн [sic!], директор сей галлерии, водил меня и показывал новое распоряжение оной, им введенное.

<sup>99</sup> Риальто (*итал.*).

<sup>100</sup> Редзониго (*итал.*).

<sup>101</sup> Скальци (*итал.*).

<sup>102</sup> Св. Симеон Малый (*итал.*).

<sup>103</sup> Св. Георгий Великий, Палладио (*итал.*).

<sup>104</sup> Смальты (*итал.*).

<sup>105</sup> Бельведера (*итал.*).

Нигде не можно получить такое сведение о немецких живописцах, к[ак] в сей галл[е]р[еи]. Здесь видно три чудныя перемены вкуса немец[каго], из одной крайности в другую впадшаго; во времена Максимилиана 1-го // [65 об.] школа Алберта Дурера с успехом процветала — сырыя колера, яркие и не согласныя, рисунок сухой, атитюды деревянныя, простота и нечто холодное в одежде, составляли характер ея.

Вдруг потом Спрангер, отец немецкой школы, из атитюд прямых вдруг перешел в переломанныя, из тону сухаго в смеш[а]ныя полутени, в складки везде набил ветру и составил другую школу смеш[а]нее первой, но // [66] не лутче в разсуждении истинны; рисунок исправился как будто нашет<sup>106</sup> изломанных тел человеческих. Колера употреблялись не толко яркие, хотя однако довольно живыя, но тени, уже которых в Алберте Дурере почти не было, уменьшали их жестькость.

Сему периоду наследовал третий, меньше смеш[а]ной, нежели два первыя, вернее и приятнее оных; но нашет истинны, Алтомонте<sup>107</sup>, // [66 об.] подражатель погрешностей Петра Кортоны, ударился в двулишневыя и зарныя колера, которыя не толко в одеждах, но и в лицах употреблял он, [что] свидетельствует его кар[тина] Сузанны [илл. 32]; сей приятной вкус, хитрой истинны неприятель, столко понравился тяжелому и ленивому глазу немецкому, что лутчия живо[пис]цы нынешних времен // [67] сим тоном отличаются более, нежели старинною их холодностию, жестокостию и яркими цветами.

В гал[ерее] хранится очень любопытная картина Томаса фон Мутина [sic!], в 1297 году писанная и превосходящая несравненно эпоху, с которой щитают в истории живописи употребление масленых красок.

#### Картины:

Мать, держащая своего сына, у коего в руках портрет // [67 об.] отца его, Купецки и портрет сего живописца, две картины доволной истинны, подраж[ание] кисти Рембранта.

Два портрета Улриха Маера, ученика Рембрантова.

Два порт[рета] старика и старухи кисти Балтазара Деннер<sup>108</sup> [илл. 33, 34], при хоро[шем] рисунке, истине колеров и

<sup>106</sup> Т. е.: на счет.

<sup>107</sup> В рук.: Алтомонте.

<sup>108</sup> Деннера (нем.).

1781. Monday 2<sup>d</sup> Bonaparte  
 Galleries di bel vedere in  
 drago fanno princiу Evreus  
 d'una scuola di basso.  
 Tossano: Messino garofolo  
 sen'altro fin' a qual' modo  
 e lavorava il suo princi-  
 piale. non mi' l'avevo  
 fatto in modo di lavorare  
 tanto Evreus o' l'avevo  
 rivoltando in bo con il gar-  
 ofolo bianco che l'avevo  
 fatto di basso: arte e qual' princi-  
 pal' di questo stile e l'avevo  
 fatto di basso e l'avevo



довольной мягкости сии портреты могут служить доказа- // [68] тельной грамотою непобедимаго немецкаго терпения, превосходящаго и понятие, и вероподобность, гд[e] сей Деннер, превзошед и Брегеля del velluto<sup>109</sup>, и Жирарду, и Мириса, близок, мне кажется, был к долготерпению небесному.

Две Венеры: одна спящая профилно; другая — лежащая на спине — писал то Геинс; рисунок incorrecte, mais il y a quelques parties bien colorées, des demi-teintes sat[u]rées<sup>110</sup>, 2 перемены после Дурера.

// [68 об.] Старой нидерландской школы

2 картины, изображающие историю Адама, одна — искушение его змием [илл. 35], другая — изг[н]ание [илл. 36]. Флорис, старой хорош[ий] фламманской рисовал[щик], Баур Брюгел того же почти времени.

1-я его картина Карнавал.

2-я. Разные игры.

Впрочем, множество других, стариною больше, нежели красотами, приметных.

Прекрасной Жирарду. Les médecins aux urines<sup>111</sup> [илл. 37].

// [69] Мирис подле него, изображ[ающий] испанца, смотрящаго, кажется, пуцц у сидящей женщины [илл. 38]; лутче многих, кои я видел в Италии.

Три ландшафта Мегановы, коего манер очень близок к Гасперу Пусень, mais tous les arbres sont sans cimes<sup>112</sup>.

Пейзаж с фигурами P[ieter] van Laer Bamboosio<sup>113</sup> кисти сильной колористой и хорошаго рисунка, несколько отягощеннаго теньми.

// [69 об.] Тициановых картин 50.

1-я. Христос, представленный народу [илл. 39]. Картина, исполненная жару, расположения прекраснаго и истинны известной одному толку Тициану. Б. к.

2-я. Даннаяя того же расположения, как у гд. Удни, довольно хорошо сохраненная, но голова не имеет той души, как ливурн-

<sup>109</sup> Бархатного (итал.).

<sup>110</sup> Неправильный, но есть части хорошо окрашенные, полутона насыщенные (франц.).

<sup>111</sup> Лекаря (франц.).

<sup>112</sup> Но все деревья без верхушек (франц.).

<sup>113</sup> Питер ван Лар Бамбоччо (голланд.).

ская, в прочем тело хорошо рисовано; но поправка много полутени повредила [илл. 2].

// [70] 3. Ариядна и Бахус. Картина очень хоро[шая]; колера свежи, красивы; и болше тени, нежели в прочих картинах сего мастера; расположение приятное и умное.

4. Б. к. Калиста отчаянная, обличенная в преступлении своем Диянною, свежа, колори[с]та, но что-то рисунок...

5. Положение во гроб, на теле Христовом изображены отменно истинно следы смерти и тело мертваго; лицо бог[оматери] отчаенное и слишком для божества.

// [70 об.] 6. Портрет какой-то женщины, написанной в виде Лукреции, на нем найдена латынская подпись, рукою Тициана написанная, что он делал сию картину для себя.

#### Батони.

Клеопатра, которую гравируют *pour pendant*<sup>114</sup> смерти Марка Антония.

Блудны[й] сын его же, обе приятно писаны, рисованы верно, тогда еще не сошел сей живописец с ума на маленьких // [71] руках и ногах. Желалось бы поболше экспрессии, сей недостаток и цветная приятная блестящая Венеция, [и] некая школа не может волшебством заменить в своих картинах.

#### Андр[ей] del Sarto<sup>115</sup>.

Б. к. Снятие со креста, или лутче Положение во гроб; богоматерь плачет над Христом и еще две ф[игуры].

#### Карлен Долче.

Голова Богоматери под голубым покрывалом чрезмерно приятно написана.

#### Гвидо Рени.

Крещение Исуса Христа, // [71 об.] б. к. прекрасная.

Магдалена его же, в лице ея много экспрессии.

#### Корез.

1. Ганимед, несомый неестественно орлом [илл. 40].

2-я. Ио и Юпитер в облаке [илл. 41]. Ио посажена в очень страдном положении, ползуя тайным удовольствием, которое ей облако сообщает.

<sup>114</sup> В пару (*франц.*).

<sup>115</sup> Дель Сарто (*итал.*).

// [72] Ja[cob] Jordans<sup>116</sup>.

Филимон и Бавкида — картина блестящего колера и недурно рисована.

Stein-Vyck<sup>117</sup>.

Тюрма или подземное темное со сводами строение, освещенное свечами, с такою истинною, с таким разумением оптики написанное, что, кажется, ходишь в пространных сих коридорах, кои перед глазами твоими написаны. Я ничего подобного в сем роде не видел.

// [72 об.] Vandyck<sup>118</sup>. Б. к.

Самсон, которому услужливая Далила<sup>119</sup>, обрезав волос, сделала последнюю услугу, предав неприятелям его, кои ему вяжут руки и от коих он вырывается, кажется, для наказания изменницы.

Богоматерь, держащая Христа, венчающего святую, [какую,] не помню. Б. к. Физиономия младенца имеет нечто отменное [илл. 42].

Положение во гроб.

// [73] Богоматерь (en rassourci la tête<sup>120</sup>), держащая Христа, ласкающего с ребяческою улыпкою и неповинностию Святаго Иосифа. (Карактер ребячества очень справедливо изображен, но только ребячества, а не ребячества божия, как то в Гвидиевом рождестве, в галлерии Лихтенштейна находящемся.)

Рубенс здесь безчисленной. Важной, блестящей, поразительно до перваго размышления картин его множе- // [73 об.] ство; но я, смотря их так, как их, кажется, смотреть должно, помню только следующие:

1. Свят[ой] [Игнатий Лойола], изгоняющий бесов из прокаженных, женщина одна вся диявольскою силою, кажется, наполнена, весь ад в ней.

2-я. Св[ятой] Франциск, проповедующий в Лидии [илл. 45], перед прекрасным архитектуры европейской портиком, где стояли идолы в нишах, упاداю- // [74] щия теперь от силы словеси

<sup>116</sup> Як[об] Иорданс (фламанд.).

<sup>117</sup> Стенвейк (фламанд.).

<sup>118</sup> Ван Дейк (фламанд.).

<sup>119</sup> В рук.: Делия.

<sup>120</sup> С повернутой головой (франц.).

божия, блеск колеров тоже почти производит пад зрителя, не позабудте, что на минуту и то на минуту забвения.

3-я. Три грация предародныя, титки прекруглыя, фунтов по 6, спят покойно; но тела их, кажется, падучею болезнею переломаны; мущина, пришедший к сему зрелищу, дивится более, кажется, их уродливым пропорциям, нежели красотам кисти [илл. 43].

// [74 об.] 4. Сад любви — м. к., куда купидон препровождает Рубенса и жену его — за напрасно.

5. Встреча, коей ескиз у Силли.

6. Остров Цитера [илл. 44] — торговая фламандская баня, исполненная непристойности, там иной сатир сажает себе нимфу... не на стул, другой ухватил ее за то место, где никакой хватки нет; спасибо, что без движения, // [75] и на дурной рисунок сей картины смотреть нелзя.

7. Не помню, какой-то папа какому-то императору делает, не знаю, запрещение, не знаю, разрешение, не знаю, входить, не знаю, не входить в церков. Карт. б.; лодка из лутче рисованных в сей коллекции, потому что мало фигур голых.

8. Естли кто хочет полюбоваться на жену Рубенсову, то несмотря на то, что она вся голая, гляди // [75 об.] толко голову, кажется, что ревнивая кисть ее супруга для того собрала все пороки тела женскаго (особливо ниже пояса), чтобы и в картине никто им не воспользовался [илл. 46].

#### Тениер.

Таких болших картин сего мастера я нигде, помнится, не видел, и что более всего чудно, что сей мелочной живописец истинны не теряет ни мало оной и в // [76] болших или посредственной величины картинах.

1. Аврам, приносящей агнца на жерт[в]у после чудеснаго избавления сына его; фигуры и отца и сына написаны поразительною кистию истины.

2. Грабеж и другая, подобна[я] сему картина, в коих первыя планы заняты доволно болшими фигурами.

3. Портрет д. п.; иныя говорят, что его собственной, которой бы я принял за Вандиков, естли бы полутени были понежнее.

// [76 об.] Lens<sup>121</sup>.

Живописец нашего времени, живущей в Нидерландах и пишущей очень во вкусе Анжелики Кауфман.

Его к. представляет нимф, пляшущих около сестер Фаетоновых, в кипарис превращенны[х]; кажется, что та басня, хотя в прочем, кипарис очень здесь похож на палму; но я не помню, кто в палму превращен был.

// [77] 30-е июля. Был я в церкви Святого Карла, новою арх[ите]ктурою дурно построенной, где гд. Диц дерижировал с успехом собранным оркестром и напомнил мне смычком своим учителя своего Нардиния, отдающего пр[е]имущество в точности исполнения молодому ученику его.

// [77 об.] Вена, 2-е авгу[ста].

### Песня

Уж любовью оживился,  
Обнавлен весною, мир,  
И ко Флоре возвратился  
Ветреной ея Зефир.

Он не любит и не в скуке...  
Справедлив ли жребий сей —  
Я влюблен и я в разлуке  
С милою женой моей.<sup>122</sup>

Красотою привлекают  
Ветренность одну ц[в]еты;  
Но они ль изображают  
Страстной связи красоты?

Их любовь живет весною,  
С ветром улетит она,  
А для нас, мой друг, с тобою  
Будет целый век весна.

// [78] В Вене у живописца Унтербергера, брата того живописца, которой работает ложи для двора нашего, есть прекрасная

<sup>121</sup> Ленс (голланд.).

<sup>122</sup> В рук. указаны также варианты 2-го и 4-го стихов:

Справедлив [ли] рок такой...  
С милою моей женой.

... j'ai tant vu que j'ai  
perdu le droit de m'en  
plaindre

quand on avance en vie  
on commence d'acquiescer  
sa



картина Доминикова, причастие Св. Геронима изображающая, ея предпочитают даже той самой, что alla Madonna degli Angeli a Roma<sup>123</sup>, которой она послужила эскизом, он за нее просит 4 ты[сячи] червон[цов].

2 ланшавта Клодовы.

1 Madonna col bambino addormentato di Guido Reni.<sup>124</sup>

// [79] 3-е августа 1781 года, в Вене.

Сегодня был я [у] гд. Метастазия, прием сего доброго и умнаго человека останется мне и без записки памятным, я записал для гордости, что видел перваго нашего века драмат[ического] стихотворца, для того, чтобы Ив[ан] Ив[анович] не хвастал, что он Руссо видел.

Метас[тазий] говорил со мной целой час, [о]бнял и поцеловал меня, прощаясь.

// [79 об.] Его слова [т. е. Метастазии]:

J'ai tant vécu que j'ai perdu le droit de m'en plaindre.  
Quand on avance en âge on commence d'aimer sa cage.<sup>125</sup>

// [80] C'est 1800 ноября 16.

Mon voyage à Moscou pour l'autre monde étoit plus pittoresque que tous cela.<sup>126</sup>


<sup>123</sup> В церкви Мадонны ангелов в Риме (итал.).

<sup>124</sup> Одна Мадонна с сонным младенцем Гвидо Рени (итал.).

<sup>125</sup> Я столько прожил, что потерял право жаловаться на это. Когда стареешь, начинаешь любить свою клетку (франц.).

<sup>126</sup> Сегодня 16 ноября 1800 года. Мое путешествие в Москве на тот свет было более живописным, чем все это (франц.).

C'est 1800. notre p<sup>re</sup>  
16. mon voyage pour  
à Moscou pour l'autre  
Monde etait plus  
presque que. tous  
cela





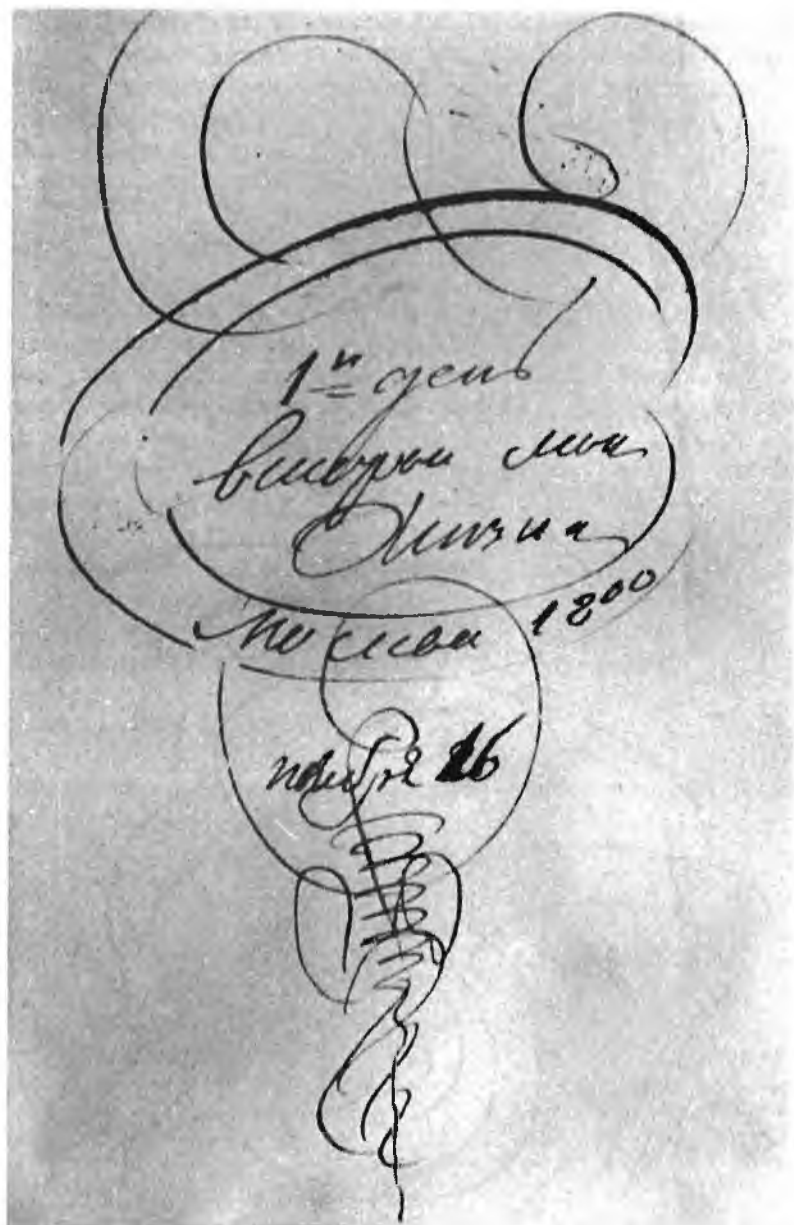




Abb. 24 Raffael. *Madonna mit Stieglitz*



Abb. 25 Franciabigio.  
*Madonna mit  
Kind und  
hl. Johannes*



Abb. 26 Raffael und Werkstatt.  
*Johannes der Täufer  
in der Wüste*



Abb. 27 Michelangelo. *Zur Hl. Familie mit dem hl. Johannes (Tondo Doni)*



Abb. 28 Correggio. *Anbetung des Kindes*



Abb. 29 Guido Reni. *Die heiligen Petrus und Paulus*



Abb. 30 Francesco Albani. *Amoretentanz*



Abb. 31 Andrea del Sarto. *Madonna Fries*



Abb. 32 Martino Altomonte. *Susanna und die beiden Alten*





Abb. 33 Balthasar Denner.  
*Die Alte*



Abb. 34 Balthasar Denner.  
*Der Alte*



Abb. 35 Michiel Coxie.  
*Sündenfall*



Abb. 36 Michiel Coxie.  
*Vertreibung aus dem Paradies*



Abb. 37 Gerard Dou.  
*Der Arzt*



Abb. 38 Frans Mieris d. Ä.  
*Besuch beim Arzt*



Abb. 39 Tizian. *Ecce homo*



Abb. 40 Correggio. *Raub des Ganymed*



Abb. 41 Correggio. *Jupiter und Io*



Abb. 42 A. v. Dyck. *Maria mit Kind und den heiligen Rosalia, Peter und Paul*



Abb. 43 Rubens. *Cimon und Efigenia*



Abb. 44 Rubens. *Venusfest*

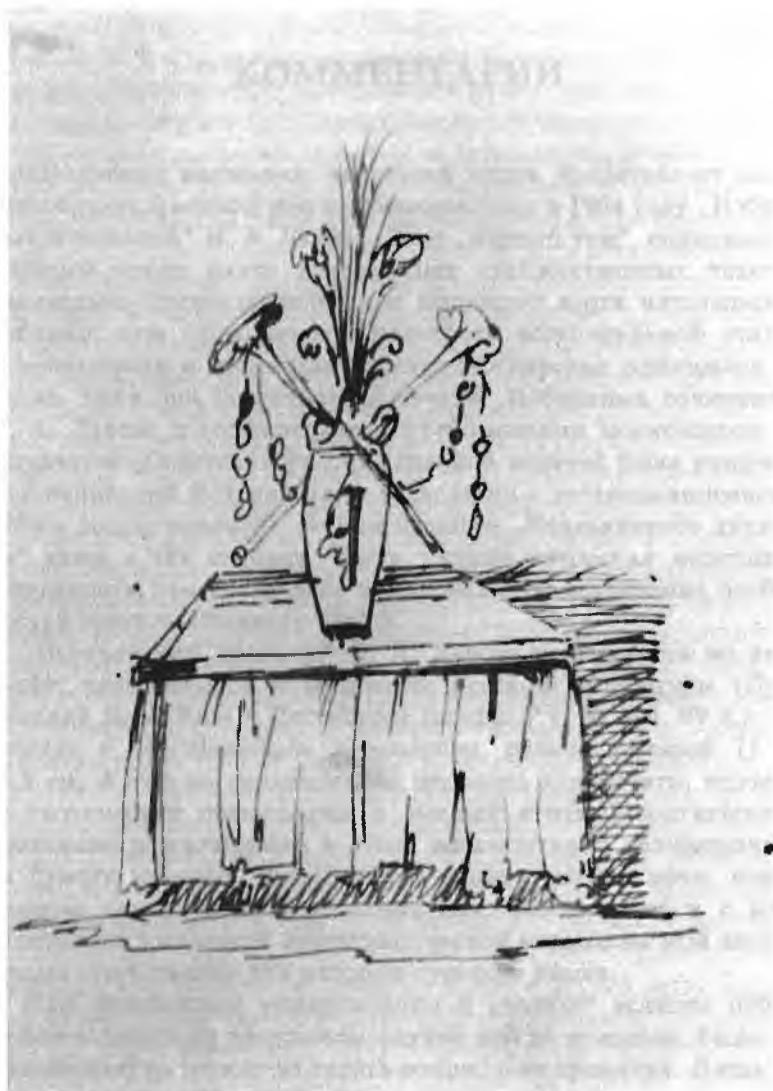


Abb. 45 Rubens. *Die Wunder des hl. Franz Xaver*





Abb. 46 Rubens. *Das Pelzchen*



Fol. 91r.

Н. А. Львов. Изображение стола с вазой. Рисунок пером.  
N. A. L'vov. Tisch mit Vase. Federzeichnung.



## КОММЕНТАРИИ

Предлагаемая вниманию читателей книга представляет собой своеобразный второй том опубликованных в 1994 году „Избранных сочинений“ Н. А. Львова. Этот „первый том“, содержащий большое число ранее неизвестных художественных текстов, изначально предназначался для широкого круга читательской публики, чем объясняются краткость вступительной статьи, комментариев и обоснования текстологических принципов издания. Если при подготовке к печати „Избранных сочинений“ Н. А. Львова в соответствии с требованиями московского издательства „Советская Россия“ главной задачей была унификация написаний и пунктуации в согласии с установившимися к 1980-м годам нормами, то при издании „Итальянского дневника“ даже в тех случаях, когда налицо авторская непоследовательность, представляется немаловажным сохранение особенностей этого необычного текста.

„Итальянский дневник“ Н. А. Львова публикуется по автографу, хранящемуся в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН в Петербурге (шифр: Р I, № 166, 99 л.); это тетрадь с пергаментным переплетом, размер которой 11 на 16,5 см. Автор не предназначал рукопись для печати, поэтому ее хаотическая орфография в высшей степени соответствует спонтанно рождавшимся и столь же спонтанно изливавшимся на бумагу мыслям. Эта близость стихии устной речи, позволяющая судить о произношении нач. 1780-х годов и о мере условности тогдашней орфографической нормы, на мой взгляд, весьма существенна для истории русского языка.

При неизбежной модернизации и „чистке“ всякого публикуемого текста (в противном случае всегда довольно было бы факсимиле) не может не встать вопрос о ее границах. Лишь то, что последовательно соблюдалось, легко поддается „переводу“ на системный язык иной эпохи; отклонения же и разноречивы важны не в меньшей степени; их наивная унификация привела бы лишь к мнимому решению проблемы.

Не вдаваясь в подробное обозрение длительной полемики о принципах публикации текстов XVIII столетия<sup>1</sup>, хотелось

<sup>1</sup> Петрова З. М. К вопросу об издании литературных памятников XVIII века (лингвотекстологические замечания) // Материалы и иссле-

бы солидаризироваться с положением Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского о том, что издания произведений XVIII века „требуют в каждом конкретном случае поисков оптимальных именно для данного текста решений“<sup>2</sup>. Подобный, в высшей степени дифференцированный подход давно утвердился в практике западных коллег. Филолога, таким образом (не только поэта), думаю, нужно судить в первую очередь по законам, им для себя избранным.

Пунктуация оказалась наиболее модернизированной. Редкие в тексте знаки препинания (о какой-либо системности при их расстановке говорить не приходится) были, исходя из современных требований, значительно пополнены, ибо публикатор вряд ли имеет право снимать с себя ответственность за синтагматическое членение текста, предлагаемого вниманию даже весьма узкой аудитории.

Орфографические принципы, положенные в основу издания, нуждаются в более подробных пояснениях. Отсутствующие в современном русском алфавите после 1918 года буквы („ять“, „фита“ и „і десятиричное“) были заменены на им соответствующие; твердый знак в конце слов опускался. Был также устранен разнобой в написании имен собственных и притяжательных прилагательных с суффиксами *-ов*, *-ев*, от них образованных, — все они даются с прописных букв. Переводы и текстологические уточнения даются в примечаниях внизу страниц; все они принадлежат публикатору. Сокращения и пропуски восстанавливаются в квадратных скобках; исключение составляют лишь аббревиатуры, не поддающиеся прочтению („G. N. Тициянова“, л. 4) или многократно повторяющиеся и легко читаемые („г.“, „гд.“ — господин; „д. п.“ — длинный полуфор-

дования по лексике русского языка. М.-Л., 1965. С. 271-300; Морозов А. А. О воспроизведении текстов русских поэтов XVIII века // Русская литература. 1966. № 2. С. 175-193; Лотман Ю. М., Толстой Н. И., Успенский Б. А. Некоторые вопросы текстологии и публикации русских литературных памятников XVIII века // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1981. Т. 40. № 4. С. 312-323.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Текстологические принципы издания // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника / Издание подготовили Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1987. С. 524. Большое значение для меня имело также осмысление опыта другого издания, принципы которого выработаны на основании сравнения многих рукописей и списков: Западов В. А. Текстологические принципы издания // Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву / Издание подготовил В. А. Западов. С.-Петербург, 1992. С. 624-643.

мат; „к.“ — картина; „б. к.“ — большая картина; „м. к.“ — малая картина); исправление описок сопровождается соответствующими пометами. При выверке иноалфавитных вкраплений (и в первую очередь в именах собственных) сохранялись любопытные гибриды и прихотливые неточности, связанные с конвергенцией французского и итальянского языков.

В дневнике часто отражалось произношение („сегоднишний“, „зделать“, „египецкой“, „чесной“, „страсной“, „лехкий“, „мяхкий“, „карактер“, „латынская“, „улыпкою“ и т. п.) и иное осмысление грамматических категорий („в нутре“, „на оборот“ и др.). Все это при подготовке текста представлялось целесообразным оставить в неприкосновенности, также как и колебания в написании предлога *если* („есть ли“, „естли“), свистящих *з* и *с* перед звонкими и глухими согласными (ср.: „разположением“, л. 4 об.; „расположении“, л. 59), в употреблении буквы *щ* („щастливый“, „щитают“; ее, кстати, подчас заменяет *ш*: „женшина“, „нашет“) и во флексиях предложного падежа существительных женского рода на *-ея* („в галлерий“, „на шеи“). Примечательно также, что русский путешественник никогда не пользовался отнюдь не чуждыми в XVIII веке русскому алфавиту буквами *э* (ср.: „ето“, „експресия“, „естампы“) и *й* (эта особенность устранена без оговорок), а существительные *время* и *пламя* в родительном падеже часто оставлял неизменными.

Особенно непоследователен Н. А. Львов в написании суффиксов и окончаний прилагательных, причастий и местоименных прилагательных. Это относится в первую очередь к формам мужского рода в именительном падеже (ср.: „приятной и неподражаемый“, л. 14 об.; „прекрасной групп ... представляющей Добродетель“, л. 24; „лес обломаной“, л. 36; „истинный и болшей вкус“, л. 51; „Аврам, приносящей“, л. 76) и в родительном (формы на *-аго/-яго* наиболее частотны, но есть и исключения — ср.: „останавливающего его неистовство и смеюшегося его обману“, л. 29 об.; „одного несравненного их сочинителя“, л. 43(2) об.; „последняго красноватого манера“, л. 53 об.; „за кисть какова-нибудь Караша“, л. 55 об.). Хотя во множественном числе формы на *-ия/-ья* доминируют, есть и отклонения („изумруды продолговатыи“, л. 21; „части тела ея легкие и нежныя“, л. 31 об.; „карт[ины] Петернева, изображающи“, л. 37 об.).

Если бы Н. А. Львов и взялся когда-нибудь за подготовку к печати „Итальянского дневника“, неясно в связи с какими установками и насколько систематично он правил бы собственный

произведений), поэтому, думаю, избранные принципы помогут созданию у читателя адекватного представления о публикуемом литературном памятнике.<sup>3</sup>

\* \* \*

При комментировании „Итальянского дневника“ главное внимание уделялось идентификации произведений искусства, описанных Н. А. Львовым; если это было возможно, указывалось их местонахождение в настоящее время (годы жизни художников, архитекторов и ваятелей, упомянутых в тексте дневника и в комментариях к нему, читатель найдет в завершающей книгу указателе имен). За помощь в этой нелегкой работе считаю приятным долгом выразить признательность моим коллегам по Сектору русской литературы XVIII века ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, обсудившим рукопись книги 14 июля 1997 года, а также А. д'Амелиа, А. Г. Воронцовой-Вельяминовой, С. и Н. Гардзонио, К. Гидини, С. М. Даниэлю, А. В. Ипполитову, Ф. Мальковати, С. Мелони-Тркула, Д. Мораччи, О. Руккельсхаузен, М. ди Сальво, А. В. Татаринovu, К. Шютцу. С благодарностью хочу упомянуть также поддержку двух фондов — Österreichische Gesellschaft für Literatur и Alexander von Humboldt-Stiftung.

<sup>3</sup> Когда работа над русской частью книги была завершена, появилась следующая публикация: Никитина А. Б. Н. А. Львов. Итальянский дневник. 1781 г. (Путевые замечания) // Памятники культуры. Новые открытия. 1994 г. М., 1996. С. 249-276. Ее крайне низкий научный уровень, обилие неверных прочтений (две страницы львовского текста выпали вообще — л. 43(1) об. и л. 43(2)), ложные атрибуции описанных произведений искусства, разного рода грубые ошибки и т. д. и т. п. никоим образом не поколебали планов осуществления настоящего издания.

## В Ливурну в другой раз приехал 1781-го года июля 7-го.

л. 1. *На Морской площади* — т. е. на площади, называемой ныне Пьяцца Джузеппе Микели, связанной мостом с портом Ливорно.

л. 1. *мраморная статуя* — о памятнике Фердинанду I (1595) работы Джованни Бандини. Вкруг постамента расположены четыре бронзовые статуи пленных варваров (так называемые „Четыре мавра“); изваяны в 1607 Пьетро Такка и присоединены к памятнику в 1626.

л. 1 об. *В Соборной церкви* — Кафедральный собор Ливорно построен в 1594–1606 по проекту Алессандро Пьерони.

л. 2. *Дом Совета на площади* — Палаццо Комунале, находящийся на Пьяцца Гранде, был построен в 1720 по проекту Джованни дель Фантазия; через некоторое время к нему была пристроена двойная мраморная лестница, исполненная по плану Бернардино Чурини.

л. 2. *В доме аглинского консула, г. Удни называемаго*, — о Джоне Удни см. подробнее во вступ. статье. Английский дипломат активно предлагал свои картины потенциальным покупателям. Так, в Архиве Уффиц сохранился печатный список части его коллекции (AFG, filza del 1791 a 37), в котором из картин, описываемых Н. А. Львовым, не упомянута ни одна. В этом собрании, судя по всему, находились по большей части копии, выдававшиеся за оригиналы, что крайне осложняет идентификацию полотен и установление их дальнейшей судьбы. В комментариях отмечается, фигурировали ли полотна, упомянутые Н. А. Львовым, на распродажах коллекций Дж. и Р. Удни на аукционах Кристи в 1800 и 1802; в тех случаях, если к сказанному русским путешественником прибавить нечего, реалии оставались без пояснений. То же относится к описанным ниже коллекциям семейств Сампьеры и Капрара (Болонья) и Игнаца Унтербергера (Вена).

л. 2. *Даная, сидящая на постеле*, — судя по описанию, речь идет о копии со знаменитой „Данай“ (ок. 1530) Корреджо, подлинник которой с 1827 находится в собрании Виллы Боргезе [илл. 1]. См.: *Index of Paintings Sold in the British Isles during the Nineteenth Century* / Ed. by B. B. Fredericksen. Vol. I: 1801–1805.



Santa Barbara; Oxford, 1988. P. 208; распродажа коллекции Р. Удни от 19.05.1804; № 99.

л. 2 об. *из тех трех сокровищ Корреджеевых* — далее Н. А. Львов явно со слов Дж. Удни весьма неточно излагает историю четырех полотен, созданных Корреджо ок. 1530 и составляющих цикл „Возлюбленные Зевса“: „Даная“ [илл. 1], „Леда“, „Юпитер и Ио“ [илл. 41], „Похищение Ганимеда“ [илл. 40]. По свидетельству Вазари они были написаны для Федерико II Гонзага, которого Карл V Габсбург сделал первым герцогом Мантуанским. „Юпитер и Ио“ и „Похищение Ганимеда“ в начале XVII в. были привезены в Вену, где находятся по сей день (ныне — в собрании Художественно-исторического музея в Вене). „Леда“, „Даная“ и копия „Юпитера и Ио“ были захвачены в 1648 в Праге шведскими войсками; в составе коллекции королевы Христины Шведской в 1655 они перевезены в Рим. После ее смерти они попали сначала к кардиналу Аззолини, затем к герцогу дону Ливию Одескальки и наконец в 1721 к герцогу Филиппу Орлеанскому. Его сын, Луи Орлеанский, в припадках фанатической ненависти к наготе изображенных мифологических персонажей изуродовал многие из принадлежавших ему картин; это касается в первую очередь „Леды“ и копии „Юпитера и Ио“. После смены нескольких владельцев „Леда“ была приобретена во второй половине XVIII столетия Фридрихом Великим, от которого затем поступила после длительной реставрации в Берлинские государственные музеи. „Даная“, фактически не поврежденная, была вывезена в Англию из Франции Филиппом Орлеанским во время Великой французской революции и здесь продана. В 1816 она попала к графу Бриджвотеру, от которого через Х. Хоупа перешла в 1827 в собрание герцога Камилло Боргезе. См. подробнее: *Verheyen E. Correggio's „Amori di Giove“ // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1966. Vol. XXIX. P. 160–192; La Danae e la pioggia d'oro: Un capolavoro di Antonio Allegri detto il Correggio restaurato / A cura di M. G. Bernardini. Roma, 1991.*

л. 3. *Duc de Chartres* — титул, полученный герцогом Филиппом Орлеанским (1674–1723) при рождении.

л. 3. *Даная Тицианова* — оригинал „Данаи“ (1553) Тициана находится в Прадо (Мадрид); ее авторские повторения — в собрании Головина (Нью-Йорк), Эрмитаже (С.-Петербург). Судя по описанию, — Н. А. Львов упоминает „женщину, держащую сосуд, в которой собирает она золотой дождь“ (на оригинале

в Прадо она ловит золото в подол), — речь идет о варианте картины, находящемся в венском Художественно-историческом музее [илл. 2]. См. л. 69 об. и коммент. к нему.

л. 4. *Венера, целующая купидона ... Б. к. Гвидова* — см.: *Index of Paintings Sold in the British Isles during the Nineteenth Century*. P. 614; распродажа коллекции Р. Удни от 18.05.1804; № 73.

л. 4. *Жена Уррива в бани ... Тициянова* — в каталогах живописи Тициана картина на данную тему не фигурирует. Вместе с тем в перечне картин Дж. Удни, предлагавшихся Уффицам в 1791, названа „Варсавия в купальне“ Гвидо Каньяччи (AFG, filza del 1791 а 37).

л. 4 об. *конетабля Principe Колонна* — речь идет, по-видимому, о Филиппе Колонна, князе де Полиано, последнем коннетабле Неаполитанского королевства (ум. 1813). Непонятно, однако, какие его действия в духе Луи Орлеанского имеются в виду.

л. 5. *Святая фамилия Андрея del Sarto* — см.: *Index of Paintings Sold in the British Isles during the Nineteenth Century*. P. 72; распродажа коллекции Р. Удни от 18.05.1804; № 75.

л. 5. *Una delle lascive d'Agostino Caracci* — см.: *Index of Paintings Sold in the British Isles during the Nineteenth Century*. P. 164; Распродажа коллекции Дж. Удни от 28.05.1802; № 31. На этот сюжет существует также гравюра Агостино Карраччи из цикла „Lascivia“.

л. 5 об. *Un ritratto d'uno scultore tedesco dipinto dal Giorgione* — см.: *Index of Paintings Sold in the British Isles during the Nineteenth Century*. P. 317; распродажа коллекции Р. Удни от 18.05.1804; № 69.

л. 5 об. *Ma si legge nella descrizione della galleria del duca Salviati* — мне известен лишь рукописный каталог собрания князя Якопо Сальвиати (составлен в 1668), ныне находящийся в Государственном архиве города Пизы. Однако Н. А. Львову, по-видимому, был показан какой-то апокрифический перечень, ибо в рукописном каталоге и в описании галереи Дж. Удни фигурируют различные картины.

л. 6. *свод комнаты Ватиканской* — о фресках в Сикстинской капелле Ватиканского дворца, созданных Пьетро Перуджино и его помощниками в 1480–82: „Крещение Христа“, „Путешествие Моисея и обрезание его второго сына“, „Передача ключей“.

л. 6. *ученик его написал лутче его стены, пожар троянской, а другие не помню* — о станцах Ватиканского дворца, украшенных

фресками Рафаэля: „Станца делла Сеньятура“ (1509–10), „Станца Элиодора“ (1511–14), „Станца пожара в Борго“ (1514–17).

л. 6 об. *Славная картина Тицианова* — о „Мадонне с младенцем и Святыми Себастьяном, Франческо, Антонио Падуанским, Петром, Николаем и Екатериной“ (1538) Тициана. Ныне в Пинакотеке Ватикана.

л. 6 об. *во дворце di Monte Cavallo* — постройка римского Палаццо ди Монте Кавалло (др. название — Палаццо Квиринале) была начата Папой Григорием XIII в 1574. С 1592 по 1870 — резиденция Римских Пап. С 1947 — официальная резиденция президента Итальянской республики.

л. 6 об. *pape Ганганелли* — т. е. Джованни Винченцо Ганганелли, в 1769–74 Римский Папа под именем Климента XIV.

### Пиза — 10 июля 1781 я поехал.

л. 9. *Соборная церков* — постройка Кафедрального собора Пизы, одного из самых значительных образцов романской архитектуры, была начата в 1064; освящение в 1118. В конце XII в. закончены фасад и главная абсида. После пожара 1595 года в центральных порталах установлены бронзовые двери, представляющие сцены из жизни Богоматери (в центре) и Спасителя (слева и справа). Они исполнены по рисункам Рафаэля Паньо учениками Джамболоньи Джованни Каччини, Пьетро Франкавилла, Орацио Моки, Пьетро Такка. Правый пилостр пресбитерия украшает картина Андреа дель Сарто „Св. Агнеса“. Другие его произведения, также созданные в 1529–30, находятся снизу от хор: справа — „Св. Катерина“ и „Св. Маргарита“; слева — „Св. Петр“ и „Св. Иоанн Креститель“. Алтарь храма изготовлен по рисунку Джованни Фоджини в 1678–86. Отметим, что шедевры готического искусства, находящиеся здесь (в первую очередь амвон работы Джованни Пизано и другие произведения его резца), внимания Н. А. Львова на себя не обратили.

л. 10. *Baptistaire* — сооружение пизанской Крещальни было начато в 1152. В 1260 строительство возглавил Никола Пизано, привнесший в облик этого романского здания черты готической архитектуры. Крещальня была окончена во второй половине XIV в. Упомянутые Н. А. Львовым надгробия находятся ныне на кладбище Кампосанто. Это римский саркофаг IV в. н. э. с изображением охоты Мелеагра и фрагментами ле-

жащей фигуры на крышке. Так называемый саркофаг графини Беатриче, матери графини Матильды Тосканской, в действительности является римским по происхождению (II в. н. э.). На нем изображена история Ипполита и Федры; этот барельеф вдохновил Никола Пизано к созданию амвона в Крещальне.

л. 10 об. *Висящая колокольня* — строительство пизанской наклонной звонницы (Campanile o Torre cadente) было начато в авг. 1173. Работы завершены во второй половине XIV в., по всей видимости, Томазо Пизано. Высота башни по вертикали — 55,65 м.

л. 11. *Кладбище превеликое* — т. е. Кампосанто, обширное прямоугольное сооружение, расположенное на территории античного кладбища, куда архиепископ Убальдо де' Ланфранки приказал в 1203 доставить большое количество земли с Голгофы. Существующая по сей день мраморная ограда с 43-мя „слепыми“ аркадами была воздвигнута в 1277 Джованни ди Симоне.

л. 11. *Альгаротти Франческо* (1712–1764), граф — итальянский прозаик, публицист и ученый. Скончался в Пизе.

л. 11. *В сем кладбище земля, привезенная из долины josaphat*, — по всей видимости, подразумевалась доставка в 1203 земли с Голгофы.

## Суббота. В Флоренцию в другой раз приехал 1781-го года июля 10-го.

л. 14. *Соборная церков* — строительство Кафедрального собора Флоренции (Santa Maria del Fiore; Duomo), было начато Арнольфо ди Камбьо в 1296; храм освящен в 1436. Краткость описания, из которого даже неясно, побывал ли Н. А. Львов внутри и видел ли интерьеры, объясняется его пренебрежением к готике („славная, не знаю, чем“). По тем же причинам не упомянута расположенная рядом звонница (начата Джотто в 1334, завершена в 1359 Франческо Таленти).

л. 14. *батистер (купель)* — флорентийский Баптистерий Сан-Джованни был возведен в XI–XII вв. на месте первохристианского храма. Сочувственно говоря о позднейшем мраморном убранстве интерьеров храма, Н. А. Львов не обращает внима-

ния на древние мозаики, украшающие изнутри купол. Южные двери крещальни отлиты в 1330 по модели Андреа Пизано. Северные двери созданы Лоренцо Гиберти в 1403–24 при помощи многочисленных подручных. Южные и северные двери представляют сцены Нового Завета, на восточных изображены сюжеты из Ветхого Завета; „дверьми Рая“, по преданию, назвал их Микеланджело (созданы в 1425–52).

л. 14 об. *в церкви ... благовещенья* — храм Св. Благовещенья (Chiesa della SS. Annunziata) был построен между 1444 и 1481 Микелоццо ди Бартоломмео с помощью Паньо Портиджани и Антонио Манетти. К нему примыкают два монастырских двора с галереями, составляя оригинальное архитектурное единство, — Кьострино обетов (Chiostrino dei Voti) и Кьостро мертвых (Chiostrino dei Morti). В 1781 могила Андреа дель Карто, судя по описанию Н. А. Львова, находилась в Chiostrino dei Voti — под бюстом его работы Джованни Каччини (1606); надгробный камень и прах ныне находятся в пресбитерии церкви Св. Благовещенья.

л. 14 об. *Madonna del Sacco* — фреска Андреа дель Карто „Св. Семейство“ (или „Мадонна с мешком“; 1525) [илл. 3] находится в Chiostrino dei Morti.

л. 15. *какие-то чудесныя картины* — о пяти фресках (1509–10) Андреа дель Карто из жизни Св. Филиппо Беневци.

л. 15. *В сей же церкви ... погребен и резчик Giov[anni] Bologna* — в центральной нише пресбитерия находится надгробный памятник Джамболоньи его собственной работы (1594–98).

л. 15 об. *статуя бронзовая раб[оты] Такка* — на площади Св. Благовещенья (Piazza della SS. Annunziata) находится конный памятник Фердинанду I Медичи (1549–1609) из бронзы, последняя работа Джамболонья, завершенная его учеником Пьетро Такка в 1608. Надпись на нем: „Ferdinando primo magno Etruriae duci Ferdinandus secundus nepos ann[o] sal[vatoris] MDCXL“.

л. 15 об. *La Capella de' Principi. Часть церкви свят[аго] Лаурентия* — Собор Св. Лоренцо (San Lorenzo) находится на месте более старой базилики; освящена в 393, обновлена в романском стиле в XI в. Нынешнее здание начато в 1419; строительство возобновлено Филиппо Брунеллески в 1442; после смерти маэстро продолжено в 1447–60 по его планам Антонио Манетти. Купол Капеллы деи принципи возведен Маттео Ниджетти (XVII в.); звонница — Фердинандо Руджери (1740); купол Новой ризницы (Sagrestia nuova) — Микеланджело. Сама Капелла Медичи возведена Маттео Ниджетти по планам Джованни деи Медичи

(начало строительства — 1602). Здесь находятся шесть саркофагов Медичи: Козимо I (1519–1574), Франческо I (1541–1587), Фердинанда I (1549–1609), Козимо II (1590–1621), Фердинанда II (1610–1670), Козимо III (1642–1723). На третьем и четвертом — бронзовые статуи Фердинандо Такка. Н. А. Львов ничего не говорит о знаменитых аллегорических скульптурных группах Микеланджело в Новой ризнице — „Заря и сумерки“ и „День и ночь“, являющихся надгробиями двух других Медичи: Лоренцо II (1492–1519) и Джулиано (1478–1516). Это, вероятно, объясняется пренебрежительным мнением о них Винкельмана: „Seine liegenden Statuen auf den Grabmalen in der Großherzoglichen Capelle zu St. Lorenzo in Florenz haben eine so ungewöhnliche Lage, daß das Leben sich Gewalt anthun müßte, sich also liegend zu erhalten, und eben durch diese gekünstelte Lage ist er aus dem Wohlstande der Natur und des Orts, für welchen er arbeitete, gegangen“ (*Winckelmann J. J. Von der Grazie in Werken der Kunst // Bibliothek der schoenen Wissenschaften und der freyen Künste. Fünften Bandes erstes Stück. Leipzig, 1759. S. 21*).

л. 16. *Церков Sta Maria Novella* — интерьеры церкви Санта-Мария Новелла (Chiesa S. Maria Novella; 1246–1360) украшают скульптуры Лоренцо Гиберти, Нино Пизано, Джамболонья, Филиппо Брунеллески и др., живопись Джотто, Аньоло Бронзино, Алессандро Аллори, Микеланджело. По преданию, именно последний (а не Рафаэль) называл церковь „La mia bella sposa“ („моя прекрасная жена“), а также „La sposa zorra“ („хромая супруга“).

л. 16 об. *Порри Франческо* (годы жизни неизвестны) — певец-сопранист; родом из Флоренции. В 1773 пел в Ливорно в опере „Демофонт“ на музыку М. С. Березовского. Вскоре приглашен в Петербург, где жил в 1774–80; участник музыкальных вечеров, концертов, спектаклей. В конце 1780 или нач. 1781 покинул Петербург. См. подробнее: *Mooser R.-A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII-me siècle. Genève, [1948]. T. 2. P. 174.*

л. 17. *увидели мы шесть лошадей без седоков* — о традиционных бегах во Флоренции; невзнузданные лошади должны были домчаться по центральным улицам от одних городских ворот (Porta al Prato) до других (Porta alla Croce).

л. 18. *Palazzo Pitti* — строительство дворца для Луки Питти на склонах холма Боболи было начато в 1457 Лукой Фанчелли по планам Филиппо Брунеллески (ок. 1440). Затем Палаццо Питти перешел к Медичи и стал их резиденцией; в 1620 здесь была

создана картинная галерея (Galleria Palatina). В отличие от Фонвизина, ее описавшего, Н. А. Львов внутрь, видимо, не попал.

л. 18. *Giardino di Bóboli* — разбит в 1550 Николо Триболо по приказу Элеоноры Толедской на холме Боболи, позади Палаццо Питти.

л. 18. *особливо кругом садка круглаго внизу* — имеется в виду площадка с островком (Piazza del Isolotto), спроектированная в 1618 Альфонсо Париджи Младшим в нижней части Джардино ди Боболи. По краям резервуара расположены мраморные статуи мифологических персонажей. В центре водоема — островок, в середине которого фонтан со статуей Океана работы Джамболоньи (в 1811 подлинник перемещен во флорентийский Национальный музей, а в Джардино ди Боболи выставлена копия с него).

л. 18. *Il teatro nuovo* — под таким названием в Неаполе в 1724–1934 существовал театр, основу репертуара которого составляли оперы-буфф. См. также вступ. статью и примеч. к ней.

л. 18. *Quello poi della pergola* — театр „Пергола“ был основан 12 июля 1652 во Флоренции академией „Immobili“. Тогда же началось строительство здания по проекту Ф. Такка. Торжественное открытие состоялось 26 дек. 1656. Существует по сей день.

л. 18. *Teatro di S. Carlo* — существующий поныне в Неаполе театр Сан Карло (Teatro di San Carlo) был открыт 4 нояб. 1737. О его посещении Н. А. Львовым 19/30 мая 1781 и об участвовавших в представлении актерах (Ш. ле Пик, Г. Росси, Т. Консоли, А. Каррара, Дж. Басси) см. во вступ. статье.

л. 20. *Физической кабинет* — так называемая Спекола при Флорентийском университете (Specola o Imperiale e Reggio Museo di Fisica e Storia Naturale) была открыта в 1775 в значительной мере благодаря усилиям ее первого директора *Феличе Фонтана* (1730–1805) и его заместителя *Джованни Фабброни* (1752–1822). Основу собрания (окаменелости, минералы, чучела экзотических животных и т. п.) составили естественнонаучные собрания семейства Медичи, завещанные Флоренции последними его представителями. Во второй половине XVIII века в Спеколе выставлялись восковые анатомические модели, изготовленные Джузеппе Ферини. См. подробнее: *Azzaroli M. L. La Specola: il Museo Zoologico dell'Università di Firenze. Firenze, 1975.*

л. 21. *Palazzo Vecchio* — здание Синьории, возведенное Арнольфо ди Камбьо в 1299–1314; здесь традиционно находилась экспозиция ювелирных изделий, драгоценной утвари, картин и скульптуры (так называемая Guardaroba). Большинство инте-

рьеров было создано Джорджо Вазари в 1540–43. Подавляющая часть драгоценностей, находившихся в Палаццо Веккьо, была вывезена из Флоренции французами в 1799; многие из них не были возвращены в Италию после наполеоновских войн. См. подробнее: *Il Museo degli Argenti a Firenze* / A cura di C. Piacenti Aschengreen. Milano, 1968. P. 168.

л. 21. *Олтарь золотой* — о горельефе Йонаса Фалька, изображающем Козимо II Медичи, предназначавшемся первоначально для алтаря Св. Карло Борromeо в миланском Кафедральном соборе. Изготовлен в 1617–24 в великокняжеских мастерских по рисункам Джулио Париджи. Ныне находится в Музео дельи ардженти в Палаццо Питти [илл. 8].

л. 22. *Козм 2-й* — т. е. Козимо II Медичи (1590–1621).

л. 22. *сын его* — т. е. Фердинанд II Медичи (1610–1670).

л. 23 об. *определение Флорентинского собора* — акты Флорентийской унии (июль 1439) ныне находятся в Biblioteca Mediceo-Laurenziana.

л. 23 об. *Тут сохраняется еще Евангел* — о сирийских евангелиях VI в. с миниатюрами, находящихся там же.

л. 24. *Законы древней Республики Тосканской* — имеется в виду Codex Strozianus, хранящийся там же.

л. 24. *В сем же доме в низу в зале* — о так называемом Salone dei Cinquecento, созданном по проекту Кронака.

л. 24. *есть прекрасной груп работы Michelangol'a* — о „Гении Победы“ (1532–34) Микеланджело. Скульптура изготовлена, возможно, для могилы Папы Юлия II в Риме; перевезена во Флоренцию в 1565 [илл. 9].

л. 24. *кажется ривалем Лаоокону* — скульптурная группа „Лаокоон“ работы родосских мастеров Агесандра, Афинодора и Полидора известна по римской копии, обнаруженной в 1506 (ныне в Ватиканских музеях).

л. 29. *В галлерии флорентинской* — о галерее Уффици. Здание начато в 1560 Джорджо Вазари и завершено Альфонсо Париджи и Бернардо Буонталенти в 1580. При описании скульптур, картин и рисунков, хранящихся в Уффициах, использовались каталоги: *Mansuelli G. A. Galleria degli Uffizi. Le sculture. Roma, 1958–1961. Parte 1–2; Gli Uffizi. Catalogo generale. Firenze, 1982–1987. Vol. 1–2; Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario / A cura di A. P. Tofani. Firenze, 1986–1987. Vol. 1–2.*

л. 29. *Гермафродит* — об эллинистической скульптуре „Спящий гермафродит“ (II в. до н. э.) [илл. 4].



л. 29. *против того, что nella Villa Borghese* — о хранящейся ныне в Риме в собрании Виллы Боргезе позднейшей копии с известной эллинистической скульптуры „Спящий гермафродит“ [илл. 5]. См.: *Della Pergola P. The Borghese Gallery in Rome.* 4th ed. Roma, 1955. P. 16. № CLXXII.

л. 29 об. *Малчик лет 3-х, давящий одною рукою утку*, — об эллинистической скульптуре „Мальчик с гусем“.

л. 29 об. *Спящие Морфеи* — об эллинистических скульптурах „Спящих эротов“.

л. 29 об. *Сатир, пристающий к мнимой женищине*, — об эллинистической группе „Гермафродит и пан“ [илл. 16].

л. 30. *Венера, вышедшая из бани и стыдящаяся наготы своей*, — о копии „Афродиты Доидальсеса“.

л. 30. *Группа Ниобеи* — эта группа из 14 статуй состоит из римских копий с эллинистических оригиналов (III—II в. до н. э.), находившихся в храме Аполлона Сосианского. Группа была обнаружена в Риме в 1583 и перевезена во Флоренцию в 1775 [илл. 18].

л. 30. *Ваз болш[ой] мрамор[ной]* — так называемая Ваза Медичи, образец неоаттического искусства (III—II в. до н. э.) с изображением, по одной версии, — суда над Аяксом, оскорбившим Кассандру, по другим, — жертвоприношения Ифигении [илл. 18].

л. 30 об. *Прекрасной Бахус* — о статуе Микеланджело „Опьяненный Вахх“ (между 1497 и 1499). Ныне во флорентийском Национальном музее (Museo Nazionale o del Bargello) [илл. 10].

л. 30 об. *Меркурий бронзовой* — о статуе Джамболоньи „Меркурий“ (ок. 1564). Ныне во флорентийском Национальном музее.

л. 30 об. *в группе centaвра ... группе сабинки* — о скульптурных группах Джамболоньи „Похищение сабинянок“ (1583) и „Геркулес, борющийся с центавром Нессом“ (1599), расположенных в Ложе Синьории близ Уффици.

л. 30 об. *подле прекр[аснаго] Персея* — об одноименной бронзовой статуе „Персей, держащий голову Горгоны“ (1545–54) Бенвенуто Челлини, находящейся в Ложе Синьории.

л. 30 об. *стату[я] мертваго Адониса* — об „Умирающем Адонисе“, приписываемом Микеланджело. Ныне во флорентийском Национальном музее.

л. 31. *Б[ольшая] к[артина] Тицианова* — т. е. „Венера и купидон“ (1548) Тициана и мастерской [илл. 6].

л. 31. *другой славной Венеры* — о „Венере урбинской“ (1538) Тициана [илл. 7]. Ср. также л. 49 об.–50 об.

л. 31 об. *Мирисова маленька[я] картинка* — о „Мыльных пузырях“ (1661) Питера ван Слингеланда.

л. 32. *представляющая сражение амазонок* — о „Битве амазонок“ (между 1691 и 1716), уменьшенной копии одноименного полотна Рубенса.

л. 32. *богом[атерь] с Корежа* — о копии (1626) Дж. Б. Стефанески с полотна Корреджо „Поклонение младенцу“.

л. 32. *учителей изображающая* — о копии (1626) Дж. Б. Стефанески с полотна Андреа дель Сарто „Св. евангелисты“.

л. 32. *четвертая* — видимо, об „Автопортрете“ (сер. XVII в.) Дж. Б. Стефанески.

л. 32. *Два портрета в натуральную величину миниатюрныя* — о „Кристине Савойской“ и „Витторио Амедео, князе Савойском“ (между 1632 и 1636) Джованни Гардзони.

л. 32-32 об. *изображающий искушение святого Антония кисти шалуна Калота ... 6-ть рисунков Салватора Розы... Рисунок школы афинской* — неясно, что имеется в виду.

л. 32 об. *в Риме ... у князя Альдобрандини* — по всей видимости, Н. А. Львовым имеется в виду собрание принца Маркантонио IV Боргезе (1730–1809), сенатора и мецената, унаследовавшего коллекции, принадлежавшие ранее семье Альдобрандини. Им также было многое сделано для Виллы Боргезе; упоминание Н. А. Львова о ее посещении см. на л. 29.

л. 33. *Два рисунка Михаила Ангела Бонароты: один изображающий свержение нечистых духов, другой — Страшный суд* — идентификации поддается лишь второй из упомянутых рисунков: это „Страшный суд“ А. Бронзино, ранее приписывавшийся Микеланджело. См.: *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi*. Vol. 1. P. 373. № 880E.

л. 33. *Картины Тениеровы* — из картин, бесспорно принадлежащих кисти Давида Тенирса Старшего, Н. А. Львов мог видеть лишь „Врача“ (1645). В Уффицих также хранится шесть картин Давида Тенирса Младшего.

л. 33. *Две картины м[алые]* — неясно, что имеется в виду.

л. 33. *Сальватор Роза так изобразил пугалище* — о „Страхе“ (ок. 1649) Сальватора Розы.

л. 34. *Ландшафт Бога* — неясно, о какой картине, приписывавшейся Яну Боту, идет речь.

л. 34. *девушка шьет при свече* — о „Девушке, шьющей в комнате“ (1660–70) Годфрида Схалкена.

л. 34. *девка несет свечу* — о „Девушке, несущей свечу“ (1670–75) Годфрида Схалкена.

л. 34 об. *Адам, плачущий над убитым Авелем*, — об „Адаме, оплакивающим мертвого Авеля“ (ок. 1690) И. К. Лота.

л. 34 об. *как то в картине Святой Петрониллы* — о картине Гверчино „Погребение Св. Петрониллы“ (1622–23), находящейся ныне в Капитолийской галерее в Риме.

л. 34 об. *торговка яблоками* — о „Продавщице блинчиков“ (1650–55) Герарда Доу.

л. 34 об. *завтрак старика с старухой* — об анонимной картине „Двое пожилых за столом“ (1655–60), приписываемой Франсу ван Мирису Старшему [илл. 11].

л. 34 об. *женщина в епанечке, строящая лютню*, — о „Настройщице лютни“ (ок. 1664–65) Корнелиса Беги.

л. 35. *представляющая пьющую женщину* — о „Женщине и солдате“ (ок. 1660–70) Жерара Терборха.

л. 35. *Одна, представляющая его самого и семью его*, — о „Художнике с его семьей“ (1675) Франса ван Мириса Старшего.

л. 35. *Другая, представляющая в виде шарлатана* — о его же „Голландском шарлатане“ (ок. 1650–55).

л. 35. *Третья представ[ляющая], просто сказать, блять* — о его же „Голландской куртизанке“ (1669) [илл. 12].

л. 35. *Святая Анна, учащая читать богоматерь*, — о „Св. Анне, учащей читать Св. Деву“ (1703) Яна Франса Дувена.

л. 35 об. *Снятие со креста* — об „Оплакивании“ (ок. 1704–06) Годфрида Схалкена.

л. 35 об. *Морской ландшафт Клодов* — о „Порте с Виллой Медичи“ (1637) Клода Лоррена.

л. 36. *Морской ландшафт Сальватор[а] Розы* — о „Пейзаже с двумя фигурами“ (ок. 1649) Сальватора Розы.

л. 36 об. *Калог. 4 картины* — неясно, какие картины, приписывавшиеся Жаку Калло, имеются в виду.

л. 37. *Брюгеля d'enfer* — т. е. Питера Брейгеля Младшего.

л. 37. *Одна, изображающая Орфея*, — об „Орфее в аду“ (1594) Яна Брейгеля Старшего.

л. 37. *Вторая представ[ляет] ужасной ад* — о „Данте и Вергилии в аду“ (ок. 1617–21) Филиппо Неаполитано [илл. 13].

л. 37 об. *Кар[тины] Петернева* — о „Внутренней части церкви ночью“ (ок. 1636) и двух „Интерьерах собора в Антверпене“ (ок. 1660) Петера Неффса Старшего.

л. 38. *Христос, молящейся на горе ночью*, — неясно, что имеется в виду.

л. 38. *a Capo di Monte* — о резиденции неаполитанских королей Каподимонте и истории ее коллекции см. во вступ. статье.

л. 38. *Калисто, обличенная Дианною*, — о „Диане и Калисто“ (вторая четв. XVIII в.) Никола Марии Росси.

л. 38 об. *Два рисунка и два портрета работы Петра Перужино* — неясно, что имеется в виду.

л. 38 об. *издыхающую Медузину голову* — о „Голове Медузы“ (1620–30) неизвестного мастера фламандской школы [илл. 14].

л. 39. *Несколько ла[н]дшавтов рыжего коровника* — о „Пейзаже с пастухом и животными“ (ок. 1670) и „Пейзаже с животными“ (ок. 1680–90) Дирка ван Бергена.

л. 39 об. *Рождество Христово* — о „Поклонении пастухов“ (1703) Адриана ван дер Верфа.

л. 39 об. *Четыре свободныя художества* — об „Аллегии искусств“ (1722) Бартоломеуса Дувена.

л. 39 об. *Есть еще третья тут же* — видимо, о „Суде Соломона“ (1697) Адриана ван дер Верфа.

л. 40. *представляющая Иосифа* — об „Иосифе, ведомом в тюрьму“ (ок. 1515) Франческо Граначчи.

л. 40. *представляет он отца своего фараону* — об „Иосифе, представляющем фараону отца и братьев“ (1515) Франческо Граначчи.

л. 40. *Снятие со креста* — о „Снятии со креста“ (ок. 1545–53) Аньоло Бронзино [илл. 15]. С 1911 в Палаццо Веккьо.

л. 40. *Рисунок Тицианов бистром* — по всей видимости, речь идет о рисунке Франческо Маффеи „Гибель Св. Петра“, ранее атрибутировавшемся Тициану. См.: *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi*. Vol. 2. P. 688. № 1666.

л. 40 об. *изоб[ражающая] Филиппа 4-го* — о „Конном портрете Филиппа IV, короля Испании“ (ок. 1645) Рубенса, ранее приписывавшегося Веласкесу.

л. 40 об. *Картина прекраснаго колера последняго манера Гвидова* — о „Брадаманте и Фьордиспине“ (1630–40) Болонской школы.

л. 41. *представляющая видение святого Антония* — о „Мадонне с младенцем и блаженной Соломее, являющихся Св. Луиджи из Толозы“ (1681) Карло Дольчи.

л. 41 об. *Два ландшафта зелени единообразной* — о „Похищении Европы (1630–40) и „Пляске амуров“ (ок. 1630) Франческо Альбани.

л. 42. *Ангел возвещает пастухам Рождество Христово* — об „Извещении пастухов“ (вторая половина XVI в.) Якопо Бассано.

л. 43(1). *Груп Ниобеи и семьи ея* — см. л. 30 и примеч. к нему [илл. 17, 18].

Л. 43(1). *где виден высочайший стиль греч[еских] худож[ников]* — это суждение обнаруживает зависимость от Винкельмановой периодизации истории древнегреческого искусства на эпохи древнейшего, высокого, изящного и подражательного стилей. Группа Ниобы была отнесена немецким историком искусства к стилю высокому: „Niobé et ses filles peuvent être aussi regardées comme les monuments indubitable du même style [т. е. „Style sublime“ — К. Л.-Д.]“ (Histoire de l'art chez les anciens. Par Mr. J. Winckelmann. Amsterdam, 1766. Т. 2. Р. 23).

Л. 43(1) об. *гд. Фалконет его не хвалит в своем сочинении* — о суждениях Э.-М. Фальконе, высказанных в „Размышлениях о скульптуре“ (*Falconet E. M. Réflexions sur la sculpture lues à l'Académie royale de peinture et sculpture, le 7. Juin 1760 // Œuvres d'Etienne Falconet, statuaire; contenant plusieurs écrits relatif aux Beaux Arts. Lausanne, 1781. Т. 1. Р. 47-54*). О его полемике с Винкельманом и Менгсом, вызванной этим пассажем, см. во вступ. статье.

Л. 43(2). *французским резчикам школы Берниниевой* — подразумеваются Франс Дюкенау, Пьер Пюже, Франсуа Жирардон, Антуан Куазевокс, Гийом Кусту, Жан-Батист Пигаль и др., а также, конечно, Фальконе.

Л. 43(2). *правило одного несравненного их сочинителя* — т. е. Ж. Б. Мольера. Далее Н. А. Львов цитирует окончание пассажа об искусстве драпирования скульптур из поэмы Мольера „Слава Валь-де-Граса“ (1669), восславляющей архитектора и скульптора Пьера Миньяра:

Il nous enseigne aussi les belles draperies,  
De grands plis bien jetés suffisamment nourries;  
Dont l'ornement aux yeux doit conserver le nu,  
Mais qui, pour le marquer, soit on peu retenu;  
Qui ne s'y colle point, mais en suite la grâce,  
Et, sans la serrer trop, la caresse et l'embrasse.

Л. 43(2) об. *Трибуна* — один из залов в Уффицих (интерьеры спроектированы Бернардо Буонталенти в 1585-89), предназначенный для экспозиции шедевров собрания Медичи [илл. 19].

Л. 43(2) об. *Славная в свете Venus dei Medici* — античная копия с оригинала Праксителя (конец IV в. до н. э.), называемая „Венерой Медичи“. Атрибуция ее Клеомену, сыну афинянина Аполлодора, жившего в середине I в. до н. э., весьма сомнительна, ибо надпись в основании статуи, цитируемая Н. А. Львовым, была сделана в XV в. [илл. 20].

л. 44. *Прекрасной фаун, играющий в бракушки*, — об эллинистической скульптуре „Фавн танцующий“ [илл. 21].

л. 44. у *Жинкенса найден с головою древнею* — Н. А. Львов, вероятно, вспоминает некую скульптуру, виденную им в Риме у художника, банкира и коллекционера Томаса Дженкинса, с 1753 жившего в Риме и тесно связанного с Менгсом и Винкельманом.

л. 44. *сто раз лучше Мишель Анжевой* — об участии Микеланджело в реставрации описываемых скульптур, изготовлении отдельных частей.

л. 44. *Аполлино* — т. е. „Юный Аполлон“, это название закрепилось за копией с Праксителя „Аполлона Лицейского“ (IV в. до н. э.).

л. 44. к *Аполону di Belvedere* — т. е. „Аполлон Бельведерский“ (IV в. до н. э.), скульптура работы Леохара. О бронзовом оригинале можно судить лишь по позднейшей мраморной римской копии (Ватиканские музеи).

л. 44 об. *Шпион, ou le Remouleur* — так называемый „Точильщик“, эллинистическая копия с оригинала Пергамской школы (III или II в. до н. э.) [илл. 23].

л. 45. *Борцы* — об эллинистической копии с оригинала Пергамской школы (III или II в. до н. э.) [илл. 22].

л. 46. *Рафаилов Св. Иоан Креститель* — о „Св. Иоанне в пещине“ (1518–20) Рафаэля и мастерской [илл. 26].

л. 46 об. *может начать с самых тарелок* — о живописной форме тондо.

л. 47. *картина богоматери* — о „Мадонне со щегленком“ (1506) Рафаэля [илл. 24].

л. 47 об. *богоматерь, стоящая по правой руке Иоанна Крестителя* — о „Мадонне с младенцем и Св. Иоанном“ (между 1503 и 1518) Франчабиджо [илл. 25].

л. 49 об. *оставлена была на совершение другому Рафаилу* — имеется в виду Антон Рафаэль Менгс. Об оценке Менгса Винкельманом и Н. А. Львовым см. во вступ. статье.

л. 49 об. *Гиний добродетели* — о фигуре крылатого юноши на фреске Менгса „Апофеоз Траяна“ в Королевском дворце в Мадриде (ок. 1775). Ср. ее панегирическое описание в предисловии Х. Н. д'Азары к изданию трудов Менгса: *Opera di A. R. Mengs*. Т. I. Р. XXXII–XXXIII.

л. 49 об. *в плафоне в Ватикане* — о росписи Менгсом Камеры деи папири Ватиканского дворца (1772–73) и в первую очередь о фигуре юноши на фреске „Аллегория истории“. Ср. ее

описание Х. Н. д'Азарой: *Opera di A. R. Mengs*. Т. I. P. XXVII–XXVIII.

л. 49 об. *Венера любовница Тицианова* — вновь о „Венере Урбинской“ [илл. 7]. См. л. 31 и коммент. к нему.

л. 50 об. *Богоматерь Леонарда da Vinci* — о „Мадонне с младенцем“ (ок. 1510–15) Джулиано Буджардини.

л. 51. *Баканаль Ганибала Карача* — о „Венере, сатире и двух амурах“ (ок. 1588) Аннибале Карраччи.

л. 51 об. *Андрея дель Сарто богоматерь* — о копии с картины Андреа дель Сарто „Мадонна с младенцем, Св. Елизаветой и Св. Иоанном“ (1520-е). Ныне в Палаццо Питти.

л. 52. *две картины фра Паола* — об „Иове“ (1516) и „Исайе“ (1516) Бартоломмео ди Паоло. Ныне в Галерее Академии во Флоренции.

л. 52. *Странная картина* — о „Св. семействе со Св. Иоанном“ (другое название: „Тондо Дони“, ок. 1506) Микеланджело Буонаротти [илл. 27].

л. 52 об. *по словам Меннса, не узнающего нигде карандаш Michel Анжев* — сходные идеи находим в „Размышлениях о трех великих художниках Рафаэле, Корреджо и Тициане“ Менгса (глава II, подглавка „О рисунке“ — *Opera di A. R. Mengs*. Т. I. P. 137–138).

л. 53. *Alcide al bivio* — о „Геркулесе между пороком и добродетелью“ (ок. 1647–51) Яна ван ден Хуке.

л. 53 об. *Сибилла Гверчинова* — о „Сивилле Самской“ (1644) Гверчино.

л. 53 об. *Бюст богом[атери] молящейся Гвидов* — о „Богоматери скорбящей“ (ок. 1640–50) Болонской школы.

л. 53 об. *Прекрасная маленькая богоматерь* — о „Поклонении младенцу“ (ок. 1518–20) Корреджо [илл. 28].

л. 53 об. *Ангел, Тоби, свя[той] Лаврен[тий]* — об „Архангеле Рафаиле с Товием, Св. Лаврентием и Леонардо ди Лоренцо Морелли“ (ок. 1512) Андреа дель Сарто. В 1792 картина в итоге обмена переместилась в Вену; ныне находится в Художественно-историческом музее.

л. 53 об. *скоро перед смертью его писанная* — Андреа дель Сарто скончался 28 (или 29) сент. 1530 во Флоренции.

л. 53 об. *В сем году умер и Рафаил* — Рафаэль Урбинский скончался 6 апр. 1520.

## Булония, 16 июля 1781.

л. 54. *Mr. Camillo Businari* — лицо неустановленное.

л. 54. *Specola* — об одном из университетских зданий (*Specola dell'Osservatorio*); проект Джузеппе Антонио Торри (1712); закончено Карло Франческо Дотти в 1725.

л. 54 об. *в церкви Св. Петрония* — крупнейший собор Болоньи (*San Petronio*) назван по имени жившего здесь в V в. епископа, впоследствии канонизированного и ставшего покровителем города; постройка церкви длилась с перерывами с 1390 по 1659.

л. 54 об. *в церкви св. Петра* — Кафедральный собор Болоньи (*San Pietro*) завершен в 1392; перестроен в конце XVI — нач. XVII в.

л. 54 об. *В церкви [...] маленькой* — по-видимому, о церкви Сан Бенедетто (*San Benedetto*), построенной в 1606.

л. 54 об. *на гулянье* — о городском саде Монтаньола, разбитом в 1683.

л. 54 об. *из церкви della Madonna di S. Luca* — о находящейся на холме Монте делла Гвардиа церкви Мадонны Св. Луки (*Santuario della Madonna di San Luca*). Существующее по сей день здание возведено на месте более старого в 1723–57 по проекту Карло Франческо Дотти.

л. 54 об. *в доме сенатора Санниера [sic!]* — Палаццо Сампьеры (нынешний адрес — *Strada Maggiore, 244*), построенном во второй половине XVI в. по проекту Бартоломео Триаккини, см.: *Cippini G. I palazzi senatori a Bologna. Architettura come immagine del potere. Bologna, 1974. P. 316.* Дальнейшая судьба большинства картин, упомянутых Н. А. Львовым при описании этой коллекции (см. о ней также во вступ. статье), выяснению не поддается. Если мне нечего прибавить к сказанному русским путешественником, названия картин в комментариях не выносятся.

л. 55. *Авраам, отсылающий Агару*, — об „Аврааме, изгоняющем Агарь и Исмаила“ (1657) Гверчино. Ныне в галерее Брера.

л. 55. *Копия прекрасной картины Тициановой* — о копии с „Динария кесаря“ (1511–17) Тициана в Дрезденской картинной галерее.

л. 55. *Самаритянка Ганибала Караша* — о „Христе и самарянке“ (1593–94) Аннибале Карраччи. Ныне в галерее Брера.

л. 55. *Блудница Агустина Караш[а]* — о „Христе и грешнице“ (1595–96) Агостино Карраччи. Ныне в галерее Брера.



л. 55. *дяди его* — Агостино и Аннибале Карраччи были родными братьями.

л. 55. *Похищение Прозерпины Албана* — о „Пляске амуров“ (1623–25) Франческо Альбани [илл. 30]. Ныне в галерее Брера.

л. 55 об. *Брюгелю del veluto* — т. е. Яну Брейгелю Старшему, прозванному „Бархатным“.

л. 56. *Ангел-благовеститель Гвидов (гравированный Стренжем)* — о гравюре Роберта Стренжа с „Благовещенья“ Гвидо Рени. См.: *Les graveurs du dix-huitième siècle / Par R. Portalis et H. Véraldi*. Paris, 1882. Т. 3. S. 571.

л. 56 об. *отрицание Святого Петра* — о „Святых Петре и Павле“ (1610–11) Гвидо Рени [илл. 29]. Ныне в галерее Брера.

л. 57 об. *В богатом доме сенатора Капрара* — о Палаццо Капрара (теперь — здание Префектуры; современный адрес: *viale IV Novembre*), возведенном во второй половине XVI в. по проекту Франческо Морандини; см. подробнее: *Cippini G. I palazzi senatori a Bologna*. P. 109–110. Дальнейшая судьба большинства картин, упомянутых Н. А. Львовым при описании этой коллекции (см. о ней также во вступ. статье), выяснению не поддается.

л. 61. *Прекрасной портрет Мишел Анжела Бонароты* — возможно, речь идет о копии с портрета Микеланджело, атрибутируемого ныне Якопино дель Конте и долгое время считавшегося автопортретом.

л. 61 об. *Андрея дель Сарто богоматерь* — судя по описанию, имеется в виду копия „Мадонны Фриза“ Андреа дель Сарто [илл. 31]. Ср.: *Shearman J. Andrea del Sarto*. Oxford, 1965. Vol. II. P. 247. № 58.

## 1781 года 17 июля. Венеция.

л. 62. *1-й дом прокуратора Пезаро* — о дворце на правой стороне Канала Гранде, о Палаццо Пезаро, строительство которого было начато в 1682 для Леонардо Пезаро, прокуратора собора Сан Марко; завершено ок. 1710.

л. 62. *2-й принадлежит] Грацию* — о дворце на левом берегу Канала Гранде, о Палаццо Грасси; построен Джорджо Массари для семейства Грасси (1718).

л. 62. *3-й Rezzonico* — о дворце на правой стороне Канала Гранде, о Палаццо Реццонико. Строительство начато ок. 1660 Бальдасаром Лонгена, завершено Джорджо Массари в 1745.

л. 62. *Scalzi* — о церкви Св. Марии из Назарета или так называемой Церкви разутых („scalzi“ значит „босые“), построенной для кармелитских монахов Бальдасаром Лонгена в 1670–80.

л. 62. *S. Simeone Piccolo* — т. е. Церковь Св. Симеона и Иуды. Основана в IX в.; перестроена Джованни Скальфаротто в 1718–38.

л. 62. *San Giorgio Maggiore* — т. е. храм Сан Джорджо Маджоре. Основан в X в.; постройка нового здания начата в 1565 Андреа Палладио и завершена в 1610 по его планам Симоне Сорелла.

### В Вену в другой раз приехал 1781 июля 29-е, воскресенье.

л. 65. *Gallerii di bel vedere в доме, доселе принцу Евгению принадлежавшем*, — большая часть картин Габсбургов находится ныне в Художественно-историческом музее (основан в 1891); в 1781 все собрание экспонировалось в замке Бельведер, построенном для принца Евгения Савойского в 1714–22 по проекту Иоганна Лукаса фон Хильдебрандта. Ныне здесь расположен Музей барочного искусства, где выставлены картины австрийских художников, некоторые из которых упомянуты Н. А. Львовым. Более подробная информация содержится в каталогах: *Baum E. Katalog des österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien. Wien; München, 1980. Bd. 1–2; Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde. Mit 2341 Abbildungen. Wien, 1991.*

л. 65. *Господ[ин] Мехельн [sic!], директор сей галлерей* — т. е. Кристиан фон Мехель (1737–1815), гравер, издатель, друг Винкельмана. В 1779–83 жил в Вене по приглашению императора Иосифа II, занимаясь описанием его коллекций. См.: *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Galerie in Wien verfaßt von Christian von Mechel der Kaiserl. Königl. und anderer Akademien Mitglied nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung. Wien, 1783 (изд. на франц. яз. — Базель, 1784).*

л. 65. *Максимилиан I (1459–1519)* — император Священной римской империи немецкого народа с 1493, из династии Габсбургов.

л. 65 об. *школа Альберта Дюрера* — о картинах Альбрехта Альтдорфера, Кристофа Амбергера, Ханса Бургкейера, Голбейнов, Кранахов и др., экспонировавшихся в первом зале собрания немецких мастеров. См.: *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Galerie in Wien*. S. 265–286. Называя Дюрера Альбертом, а не Альбрехтом, Н. А. Львов следует французской традиции написания имени этого художника.

л. 65 об. *составил другую школу* — о картинах Ганса фон Ахена, Иоганна Маттиаса Кагера, Иоганна Кёнига, Ганса Роттенхаммера, Иоганна Кристиана Рупрехта, Иоахима фон Зандрарта и др., экспонировавшихся во втором зале собрания немецких мастеров. См.: *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Galerie in Wien*. S. 265–286.

л. 66. *Сему периоду наследовал третий* — о полотнах Норберта Грунда, Йозефа Фейстенбергера, Франца Кристофа Яннека, Иоганна Франца Непомука Лаутерера, Франца Антона Палко, Пауля Трогера и др., экспонировавшихся в третьем зале собрания немецких мастеров. См.: *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Galerie in Wien*. S. 287–302.

л. 66 об. *Двулишневый* — т. е. с отливом, соединяющий в себе два цвета.

л. 66 об. *его карт[ина] Сузанны* — о „Сусанне и двух старцах“ (1709) Мартино Альтомонте [илл. 32]. Ныне в Музее Барочного искусства в замке Бельведер.

л. 67. *очень любопытная картина Томаса фон Мутина* — о триптихе Томазо да Модена, написанном темперой и изображающем Св. Палматия, Богоматерь с младенцем и Св. Венцеля (ок. 1356). Ныне находится в замке Карлштейн близ Праги.

л. 67. *Мать, держащая своего сына*, — о „Семейном портрете“ (1710-е) Яна Купецкого.

л. 67. *портрет сего живописца* — об „Автопортрете за мольбертом“ (1709) Яна Купецкого.

л. 67 об. *Два портрета Ульриха Маера* — согласно описанию К. фон Мехеля экспонировалась лишь одна картина Иоганна Ульриха фон Мейра „Св. Филипп“ (1653). Ср.: *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Galerie in Wien*. S. 297. № 66.

л. 67 об. *Два портр[ета] старика и старухи* — о „Старике“ (1726) и „Старухе“ (до 1714) Балтазара Деннера [илл. 34, 33].

л. 68. *Две Венеры* — о двух „Покоящихся Венерах“ (ок. 1608) Дирка де Кваде ван Равестейна. Одна из них была вывезена во

Францию в 1800-х и находится ныне в Дижоне в Музее изящных искусств. Ранее приписывались Йозефу Хейнцу Старшему.

л. 68 об. *Старой нидерландской школы 2 картины* — о „Грехопадении“ и об „Изгнании из рая“ (сер. XVI в.) Михиэля Кокси [илл. 35, 36].

л. 68 об. *его картина Карнавал* — о „Сражении между масленицей и постом“ (1559) Питера Брейгеля Старшего, прозванного „Мужицким“.

л. 68 об. *Разные игры* — о „Детских играх“ (1560) Питера Брейгеля Старшего.

л. 68 об. *Прекрасной Жирарду. Les médecins aux urines* — о „Враче“ (1653) Герарда Доу [илл. 37].

л. 69. *Мирис подле него* — о „Посещении врача“ (1657) Франса Мириса Старшего [илл. 38].

л. 69. *Три ландшафта Мегановы* — о „Лесном ландшафте“ и „Лесном ландшафте со сценой нападения“ Ренье Мегана. Третья картина „Лесной ландшафт со сценой охоты на оленя“ утрачена во время Второй мировой войны. Ср.: *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Galerie in Wien*. S. 206. № 8.

л. 69. *Гаспер Пусень* — т. е. Гаспар Дюге, прозванный Гаспаром Пуссенном.

л. 69. *Пейзаж с фигурами* — о „Крестьянском празднике в римской кампанье“ (ок. 1650–55) Иоганнеса Лингельбаха.

л. 69 об. *Христос, представленный народу* — о „Се человек“ (1543) Тициана [илл. 39].

л. 69 об. *Даннаия* — о „Даная“ (ок. 1554) Тициана [илл. 2].

л. 70. *Ариядна и Бахус* — о „Нимфе и пастухе“ (ок. 1570–75) Тициана.

л. 70. *Калиста отчаянная* — о „Диане и Каллисто“ (ок. 1568) Тициана и мастерской.

л. 70. *Положение во гроб* — о „Положении во гроб“ (ок. 1560) Тициана и мастерской.

л. 70 об. *Портрет какой-то женщины, написанной в виде Лукреции* — о „Лукреции и ее супруге“ (ок. 1515) Тициана.

л. 70 об. *Клеопатра* — о „Самоубийстве Клеопатры“ (1659) Гвидо Каньяччи.

л. 70 об. *Блудный[й] сын его же* — о „Возвращении блудного сына“ (1773) Помпео Батони.

л. 71. *Снятие со креста, или лугче Положение во гроб* — об „Оплакивании Христа“ (ок. 1519–20) Андреа дель Сарто.

л. 71. *Голова Богоматери под голубым покрывалом* — картина утрачена, ср. ее описание: *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlischen Bilder Galerie in Wien*. S. 48. № 28.

л. 71. *Крещение Иисуса Христа* — о „Крещении Христа“ (1622–23) Гвидо Рени.

л. 71 об. *Магдалена его же* — о „Кающейся Марии Магдалене“ (1635–40) Франческо Фурини.

л. 71 об. *Ганимед, несомый неестественно орлом*, — о „Похищении Ганимеда“ (ок. 1530) Корреджо [илл. 40].

л. 71 об. *Ио и Юпитер в облаке* — о „Юпитере и Ио“ (ок. 1530) Корреджо [илл. 41].

л. 72. *Филимон и Бавкида* — о „Юпитере и Меркурии у Филемона и Бавкиды“ (ок. 1620–25) мастерской Рубенса.

л. 72. *Тюрма или подземное темное со сводами строение* — об „Освобождении Петра“ (1604) Хендрика ван Стенвейка Младшего.

л. 72 об. *Самсон* — о „Пленении Самсона“ (ок. 1628–30) Антониса ван Дейка.

л. 72 об. *Богоматерь, держащая Христа*, — о „Марии с младенцем и святыми Розалией, Петром и Павлом“ (1629) Антониса ван Дейка [илл. 42].

л. 72 об. *Положение во гроб* — об оплакивании Христа“ (1618–20) Антониса ван Дейка.

л. 73. *Богоматерь* — о „Святом семействе“ (1626–28) Антониса ван Дейка.

л. 73. *в Гвидиевом рождестве, в галлерии Лихтенштейна находящемся*, — о „Поклонении пастухов“ (ок. 1640) Гвидо Рени, находившемся в 1706–1939 в галерее князя Лихтенштейнского в Вене, затем в Вадузе. В 1957 приобретено Национальной галереей (Лондон).

л. 73 об. *Святой Игнатий Лойола, изгоняющий бесов из прокаженных*, — о „Чуде св. Игнатия Лойолы“ (ок. 1617) Рубенса.

л. 73 об. *Святой Франциск, проповедующий в Лидии*, — о „Чуде св. Франца Ксаверия“ (1617–18) Рубенса [илл. 45].

л. 74. *Три Грация предародныя* — о „Кимоне и Эфигении“ (ок. 1617) Рубенса [илл. 43].

л. 74 об. *Сад любви* — о „Саде любви“, копии неизвестного художника с одноименного полотна Рубенса, находящегося в Прадо.

л. 74 об. *Встреча* — о „Встрече перед битвой у Нёрдлингена“ (1634–35) Рубенса.

л. 74 об. *Силли* — лицо неустановленное.

л. 74 об. *Остров Цитера* — о „Празднестве Венеры“ (1635–38) Рубенса [илл. 44].

л. 75. *Не помню, какой-то папа, какому-то императору делает, не знаю, запрещение, не знаю, разрешение* — о „Св. Амвросии и императоре Феодосии“ (ок. 1615–16) Рубенса.

л. 75. *Если кто хочет полюбоваться на жену Рубенсову* — о „Шубке“ (ок. 1636–38; изображение второй жены художника Елены Фурман) Рубенса [илл. 46].

л. 76. *Аврам, приносящей агнца на жертв[е]у*, — об „Авраме, приносящем благодарственную жертву“ (1653) Давида Тенирса Младшего.

л. 76. *Грабеж и другая, подобна[я] сему картина* — о „Нападении на деревню“ (1648) и о „Крестьянской свадьбе“ (1648) Давида Тенирса Младшего.

л. 76. *Портрет* — неясно, что имеется в виду.

л. 76 об. *представляет нимф* — о „Превращении Апулуса в оливковое дерево“ (ок. 1765) Андриеса Корнелиса Ленса.

л. 76 об. *сестер Фазтоновых* — т. е. Гелиад, дочерей Гелиоса и океаниды Климены. Согласно Овидию, оплакав смерть Фазтона, они обратились в тополя, а их слезы — в янтарь.

л. 77. *Был я в церкви Святого Карла* — о церкви Св. Карла, построенной в 1716–29 по проекту Иоганна Бернарда Фишера фон Эрлаха.

л. 77. *гд. Диц дерижировал с успехом собранным оркестром* — по видимому, речь идет об Иоганне Себастьяне Дице (1711–1793).

л. 77 *учителя своего Нардиния* — т. е. Пьетро Нардини (1722–1793), итальянского скрипача и композитора. Н. А. Львов, по видимому, слышал игру Нардини во Флоренции, о чем можно заключить из записи над одним из рисунков: „Ah! Mes amis, il n'y [a] des violons que [de] Nardini. C'e[st] 15 juillet 1781. Florence, quel jour! Pour mon départ!“ (л. 99).

л. 77 об. *Уж любовью оживился* — песня впервые опубликована В. А. Верещагиным (Старые годы. 1909. № 5. С. 157).

л. 78. *В Вене у живописца Унтербергера* — о художнике и скульпторе Игнаце Унтербергере, с 1776 жившем в Вене.

л. 78. *брата того живописца* — о художнике и архитекторе Кристофе Унтербергере, ученике А. Р. Менгса, жившем в Риме с 1758. Для Екатерины II им были исполнены копии картин Рафаэля в натуральную величину, доставленные в Петербург при посредничестве И. Ф. Рейфенштейна.

л. 78. *причастие Св. Геронима* — о „Причастии Св. Джероламо“ (1614) Доминикино, ранее находившемся в Церкви Мадонны ангелов в Риме; ныне — в Пинакотеке Ватикана.

л. 79. *Сегодня был я [у] гд. Метастазия* — дом в Вене на углу Михаэлерплатц и Кольмаркт, в котором жил Метастазιο, сохранился.

л. 79. *чтобы Ив[ан] Ив[анович] не хвастал* — ср. следующий анекдот о пребывании И. И. Хемницера в Париже в 1777 году, записанный Н. А. Львовым: „Живучи в Париже целую неделю, ходил он каждое утро стеречь, когда Жанжак [т. е. Ж. Ж. Руссо — К. Л.-Д.] выдет из дому своего, и, увидев его один раз, мне уже покою не было, что я, живучи с ним в одной комнате, не видел Жанжака, до тех пор, покуда наконец, увидя его вместе, уверил я его, что это не Жанжак, а учитель графа Строгонова, и по возвращении уж только в Спа признался, что это была шутка“ (*Заметки Львова для биографии Хемницера // Сочинения и письма Хемницера по подлинным его рукописям, с биографическою статьею и примечаниями Я. Грота. СПб., 1873. С. 41-42*).

л. 80. *Mon voyage à Moscou* — об обстоятельствах, предшествовавших последней записи „Итальянского дневника“, см. во вступ. статье.

К. Ю. Лаппо-Данилевский

ISBN 3-412-03498-3



*Konstantin Ju. Lappo-Danilevskij*, geb. 1962, ist Literaturwissenschaftler und seit 1988 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Puškinskij Dom in St. Petersburg. Von 1995 bis 1998 war er als Humboldt-Stipendiat in Marburg und Bonn tätig.

Seine Forschungsschwerpunkte sind die russische Literatur des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zur europäischen (vor allem deutschen) Literatur, der russische Symbolismus und die russische Exilliteratur.

Im Böhlau Verlag hat er zuletzt herausgegeben:

Nikolaj A. L'vov, *Ausgewählte Werke*. 1994. 424 Seiten und 32 Tafeln mit 51 Abbildungen.

ISBN 3-412-06894-2

Das „Italienische Tagebuch“ des bedeutenden russischen Architekten Nikolaj A. L'vov (1751–1803) aus dem Jahre 1781 hat als Grundthema die antike und die europäische Kunst der Renaissance und des Barock und enthält zahlreiche Beschreibungen von Bildern, Skulpturen und Bauten.

L'vovs Bildungsreise stand unter dem Eindruck der Ideen J. J. Winckelmanns, und sein Kunstdenken hat in der Folge großen Einfluß in Rußland gehabt.

Der Text des Tagebuchs wird hier zum ersten Mal wissenschaftlich ediert und durch zahlreiche Faksimiles und Abbildungen der von L'vov beschriebenen Bilder und Plastiken ergänzt.