

československá rusistika

XV

1970

3

Academia

nakladatelství Československé akademie věd

КУПИДОНЫ ЛОМОНОСОВА

К проблеме барокко и рококо в России XVIII века

Александр Морозов (Ленинград)

Заканчивая во второй половине 1755 года составление *Российской грамматики*, Ломоносов позаботился и о ее внешности. В рапорте от 21 сентября 1755 г., сообщая в канцелярию Академии наук о сдаче книги в печать, Ломоносов добавляет: „Для украшения помянутой *Грамматики* прилично наперед поставит грыдорванной лист, которого при сем сообщаю идею.“¹ В приложении к рапорту на отдельном листе эта идея была изложена следующим образом: „Представить на возвышенном несколько ступеньми месте престол, на котором сидит Российской язык в лице мужеском, крепком, тучном, мужественном и притом приятном; увенчан лаврами, одет римским мирным одеянием. Левую руку положил на лежащую на столе растворенную книгу, в которой написано: Российская грамматика. Другую простирает, указывая на упражняющихся в письме гениев, из которых один пишет сии слова: Российская история, другой: Разные сочинения. Подле сидящего Российского языка три нагие Грации, схватясь руками, ликуют, из лежащего на столе подле Грамматики рога изобилия высыпают к гениям цветы, смешанные с антиками и с легкими инструментами разных наук и художеств. Перед сим тронем на другой стороне стоят в куче разные чины и народы, Российской державе подданные, в своих платьях. Наверху над всем сим ясно сияющее Солнце, которое светлыми лучами и дышущими зефирами прогоняет туман от российского языка. В середине Солнца — литера Е, под императорскою короною. Позади Солнца — следующей на восходе молодой месяц, с литерою П, которой принятые от Солнца лучи испускает от себя на лежащую на столе Российскую Грамматику.“² Академические рисовальщики и граверы осуществили эту идею для первого издания грамматики (1757), придав „Российскому языку“ женские черты (вероятно, намек на императрицу) и изобразив „гениев“ похожими на неуклюжих купидонов, только без крылышек.

Все это отвечало тогдашним академическим традициям. Пухлые купидоны, предающиеся ученым занятиям, были изображены на первой странице *Краткого описания комментариев Академии наук* (1728) — первого научного журнала на русском языке. Но эти традиции не были чужды вкусам и самого Ломоносова. На вступной гравюре к отдельному изданию его поэмы *Петр Великий* изображен крылатый „гениус“ с факелом в руке, стоящий за спиной императора. У ног Петра копошатся озабоченные и восторженные купидоны, один с циркулем и картой, другой у глобуса, третий с лирой и т. д. Но и среди заметок Ломоносова к *Системе всей физики*, которые он вел в самом конце жизни, мы встречаем подробное описание картуша к этой еще ненаписанной книге. „В картуше под титулом представить натуру, стоящую главою выше облаков, звездами и планетами украшенную, покрытую облачною фатою, в иных местах открытую около ног. Купидины: иной смотрит в микроскоп, иной с циркулем и цифирною доскою, иной на голову из трубы смотрит, иной в иготь принимает падающие из рога вещи и текущее из сосцов ее молоко. Все обще сносят на одну таблицу и пишут ее. Надпись ‚Congruunt universa‘.“³

¹ Архив Академии наук СССР (ААН), ф. 3, оп. 1, № 207, л. 211. См. также М. В. Ломоносов, *Полное собрание сочинений*, Издание Академии наук СССР, т. 9, М.-Л. 1955, с. 402. (В дальнейшем цитируется — ПСС).

² Архив АН, ф. 3, оп. 1, № 207, л. 212. См. также ПСС, т. 7, с. 848.

³ ПСС, т. 3, с. 494. Ломоносов не делает различия между „амурами“ и „купидонами“, тогда как иконологии XVI—XVII века и мифологические словари на это указывали. В *Основательном мифологическом лексиконе* Б. Хедериха сообщалось: „Амуры обыкновенно означают то же, что и купидоны, однако, истинный Купидон — сын Венеры, а те всего только дети нимф. Их неисчислимое множество, и прежде всего потому, что они следят за человеческими аффектами и страстями, которые также никоим образом счесть невозможно.“ (М. Benjamin Hederich, *Grundlicher Lexicon Mythologicum*, Leipzig 1724.)

Образ Натуры, источающий из своих сосцов „млеко“ восходит к динамической космогонии XVI века и находится еще как бы в преддверии барокко.⁴ На картине Тинторетто *Происхождение млечного пути* (1570) в безбрежном мерцающем космосе Юнона, отпрянув от поднесенного к ее груди сына Юпитера, рожденного от смертной (чтобы и ему в свою очередь дать бессмертие), брызжет в небосвод тонкими струями „звездного млека“. Трансформируясь, этот мотив, перенесенный на образ Девы Марии, изливающей с небес „божественное млеко“ в уста праведников, приобретает черты взвинченности и экзальтации. Чаще всего он связан с мотивами мученичества и различными агиографическими легендами, как, например, о лактации Богоматерью святого Бернара (на картине Мурильо и других), при чем нередко довольно причудливо смешивается с еще более древними мифологическими представлениями.⁵ В период барокко происходит смешение христианских и „языческих“ представлений и мотивов. На одной из картин Отто Вениуса (1556—1629), в мастерской у которого одно время работал Рубенс, античные божества борются за душу и сердце католического архитектора, строителя Эскуриала Хуана де Эррера. Венера, сидящая в колеснице, прыскает в рот упавшему навзничь архитектору сладостное молоко. Рядом с ней лукавый амур. Но на другой стороне сама Минерва защищает художника от их коварства.⁶ Ее также сопровождают два амура, степенно и благонаравно несущих корзину с оливами.

В представлении Ломоносова этот мотив как бы снова приобретает космические очертания и пантеистическое спокойствие. В написанной в 1746 году *Оде на день рождения Елизаветы Петровны*, Ломоносов представляет умственному взору грандиозную фигуру Натуры, которая

Седя на блестящем престоле,
Составленном из твердых гор,
В пространном всех творений поле
Между стихий смиряет спор;
Сосцами реки проливает
И теми всяку тварь питает...⁷

Но наряду с этим уже довольно далеким культурно-историческим фоном у Ломоносова выступают тенденции, сближающие его с современным ему искусством рококо. Его „купидины“, хотя подчас заняты необычно серьезными делами, тем не менее свободно и естественно входят в веселый рой амуров, наполняющих плафоны, росписи и скульптурные украшения рококо. Они входят в общую атмосферу этого стиля и перекликаются с поэтической анакреонтикой самого Ломоносова.

В своей *Риторике*, служившей для современников не только наставлением в красноречии, но и общеобразовательным литературным пособием, М. В. Ломоносов далеко не случайно вспомнил и привел в качестве примеров два отрывка из книги писателя позднего эллинизма Филострата *Картины*.⁸ Первое —

⁴ Мотив этот довольно устойчив в иконографии позднего Ренессанса и маньеризма. Он встречается как в рукописной, так и в книжной типографской традиции. Так, например, в одном итальянском кодексе XV века, находившемся в придворной библиотеке в Вене на титульном листе *Физики* (аристотелевской) было помещено изображение женщины, окропляющей своим молоком земной шар, как символизация аристотелевской мысли о Природе, которая напоет и пронизывает своей силой весь мир, дарует жизнь и движение. См.: Н. I. Hermann, *Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III. Acquaviana*. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XIX, Wien 1898, S. 156. Среди книжных украшений также было характерно изображение нагой женщины с распущенными волосами держащей на коленях глобус, на который она брызжет „млеко“, надавливая пальцами на обе груди, и также символизирующей Натуру. См., например, *Sambuci Icones Veterum aliquot, ac regentium Medicorum, Philosophorumque elogiolis suis exitae*, Antverpiae 1574. Титульный лист; воспроизведен в ст.: S. Loubier, *Die Kunst in Buchdruck. Sonderausstellung in königl. Kunstgewerbemuseum in Berlin*, Zeitschrift für Bücherfreunde, II, 1898/99, Bd. 2, S. 430.

⁵ B. Knipping, *De iconografie van de Contra-reformatie in de Nederlanden*, Hilversum, vol. II, 1940, p. 33—48; P. Tiburtius Hümpfner, *Ikonoographie des heiligen Bernard von Clairvaux*, Augsburg-Köln-Wien 1927.

⁶ Г. Лисенков, *Иллюстрации Рубенса к книге Агвилониуса об оптике*, Государственный Эрмитаж, Труды отдела западноевропейского искусства, т. 3, Л. 1949, с. 51.

⁷ ПСС, т. 8, с. 149.

⁸ Филострат (Старший и младший), *Картины. Каллистрат. Статуи*, Примечания, перевод и введение С. П. Кондратьева, Л. 1936.

„вымышленное повествование о ловле купидинов“: „Чтобы сей заец у нас не убежал, станем его ловить с купидинами. Смотри, он сидит еще под яблонью и ест упавшие яблоки, а иные не доевши оставляет; смотри, как его купидины ловят; иные бьют в ладоши; иной кричит, иной полой машет, некоторые с криком налетая на него нападают; другие гонятся за ним следом, иной с великим стремлением на него бросается. Заец в другую сторону повернулся, и один ухватил его за лапу; однако заец из рук вырвался. И так все засмеявшись упали, иной ниц, иной на бок, иной навзничь и разными своими положениями разные свои прошибки показывали.“⁹ И второе — „о борьбе купидинов, из того же автора“: „Скажу и о борьбе, для того что ты меня о том просишь. Иной преодолел своего противника, и взлетев к нему на хребет, заплетает ногами и удавить хочет. Иной еще стоит, другому крепко противится и руку его, которою захвачен, разгибает, отворотив один палец, за которым и прочие ослабели. Но другой, не стерпя от верчения в перстах болезни, укусил его за ухо. Вознегодовали бывшие при борьбе прочие купидины, что он поступил несправедливо, противно борецкому обычаю, и яблоками в него бросать стали.“¹⁰

Эти представления о грациозных „купидинах“ вполне отвечают эстетике рококо и вкусам самого Ломоносова. В *Риторике* он также вводит в качестве поэтического примера и аналогичное по своему характеру стихотворение:

Ночною темнотою
Покрылись небеса,
Все люди для покою
Сомкнули уж глаза
Внезапно постучался
У двери Купидон,
Приятной перервался
В начале самом сон...
и т. д.¹¹

Сам Ломоносов был не лишен некоторого пристрастия к этим проказливым и грациозным „божкам“. Принадлежавшая ему небольшая мраморная статуя амура находилась в его имении Усть-Рудицы.¹² Получив во владение Усть-Рудицу, чтобы устроить фабрику „делания разноцветных стекол и мозаики“, Ломоносов заказал художественное оформление для дарственной грамоты, что почти всегда осуществлялось самими владельцами. Исполненный на пергаменте, текст грамоты занимает четыре страницы. Он окаймлен цепочкой из связанных раззолоченной барочной рамкой серии цветных миниатюр. На первом листе выющаяся рамка объединяет, заключенные в отдельные медальоны, гербы городов и изображения, заимствованные из петровского издания *Символы и эмблемата* (например, орел, сидящий на пушке).¹³ Рамку увенчивает поясной портрет Елизаветы, окруженный знаменами и флагами. По краям рамки видны мачты военных кораблей, трезубец Нептуна, головка амура (слева), зрительная труба, домкрат, колба с длинным горлом, жезл Меркурия (справа), две пушки на лафетах и ядра (внизу). „Медальоны“ на остальных страницах заполнены изображениями, представляющими вид усадьбы, детали фабричного устройства, но главные место отведено купидонам, участвующим в разнообразных процессах приготовления смальты и изделий из цветного стекла. Озабоченные розовые амурчики с двумя парами прозрачных как у стрекоз голубоватых крылышек за спиною развешивают в лаборатории химические вещества, промывают в особом бассейне песок, смешивают красители, готовят тигли, тянут смальту, выравнивают ее и т. п. Один выдувает сосуд из стекла, другой изготавливает из смальты набалдашники, третий закаливает бусы, четвертый набирает мозаичную картину, а пятый

⁹ *Собрание разных сочинений в стихах и прозе коллежского советника и профессора Михаила Ломоносова, книга вторая, в которой содержится Краткое руководство и Красноречию разделение первое, состоящее из Риторики, или правил общего Красноречия, то есть Оратории и Поэзии, Второе издание с сочинительскими исправлениями, М. 1759, с. 210 (§ 299).*

¹⁰ Там же, с. 211 (§ 300).

¹¹ Там же, с. 216 (§ 309).

¹² В настоящее время в Музее М. В. Ломоносова в Ленинграде.

¹³ Имеется в виду напечатанная по указу Петра Первого книга *Символы и эмблемата* (Амстердам 1705), переизданная в 1719 году в Петербурге. Была снабжена многочисленными изображениями эмблем и девизами на семи языках. Широко использовалась при устройстве петровских триумфов, фейерверков, в различных областях декоративного и прикладного искусства, в частности резьбе по кости. Отдельные листы этого издания проникали на русский север и попадали в руки холмогорских мастеров косторезов, следовательно, могли быть знакомы М. В. Ломоносову еще с юности. См. А. А. Морозов, *М. В. Ломоносов, Путь к зрелости. 1711—1741*, Изд. Академии наук СССР, М.—Л. 1962, с. 88.

шлифует пластинку. Некоторые любят разноцветными бусами, примеривают их и надевают друг на друга. Всего помещено в отдельных медальонах 23 сцены с амурами.¹⁴ Грамоту завершает изображение опыта с разложением солнечного спектра с помощью призмы.¹⁵

Серия изображений купидонов, занятых изготовлением смальт, бисера и цветных стекол, несомненно придумана самим Ломоносовым. Но вот и на эскизе плафона работы южно-немецкого мастера Иоганна Баптиста Эндерле (1724—1790) мы неожиданно находим в правом нижнем углу амура, копошащегося у квадратной печи, весьма похожей на муфельную.¹⁶ Ломоносов не мог знать об этом эскизе, а Эндерле об украшениях на Усть-Рудицкой грамоте. Но таково уже было веяние времени. И если на книгах алхимиков, подвергавшихся опасности обвинений в чернокнижии, можно встретить серьезных длиннокрылых ангелов в туниках, как, например, во франкфуртском издании *Алхимии* Андрея Либавия (1606), то к началу XVIII века они почти полностью вытесняются пухлыми смеющимися амурами. Амуры, занимающиеся различными операциями у большой химической печи, изображены на прекрасной гравюре Б. Пикара в издании *Похвальных слов академикам Королевской академии наук* в третьем томе *Сочинений* Б. де Фонтенелля (Гаага 1729). Мы находим амура, примостившегося внизу гравюры, украшающей титульный лист *Элементов химии* Германа Бургаве (1732) и в других сочинениях по химии, хорошо известных Ломоносову. Два амура взяты с гидравлическими инструментами на заставке первой страницы первой части *Гидродинамики* Д. Бернулли, выпущенной в 1738 году в Страсбурге и также несомненно известной Ломоносову. Не удивительно, что он последовал этой общей моде.

Купидоны, упражняющиеся в различных ремеслах, известны со времен античности. На фресках в Помпеях они выступали в роли кузнецов, ткачей, виноделов, ювелиров. В Италии XV—XVI вв. мы находим купидонов-кузнецов, изготавливающих различное оружие, чаще всего наконечники для стрел: у Франческо Маццоло (Пармиджанино), Агостино Карачии, Франческо Альбани и др. Давид Тенирс даже изображает амуров-алхимиков. Излюбленными эти мотивы становятся у художников барокко. Мы встречаем их у Франческо Гварди, Карло Мариотти (1726—1790), Пьера Жака Газа (1676—1754), Шарля Антуана Куапеля (1694—1752) и др. Большинство живописцев ограничивается изображением купидонов, изготавливающих любовные стрелы. На картине Гварди они работают, как заправские кузнецы возле полыхающего горна.¹⁷

Изображения купидонов часто встречаются в эмблематике барокко, где они участвуют в создании сложных аллегорий, подкрепленных назидательными или поэтическими девизами. Они также не редко вооружены различными инструментами, циркулями, весами, глобусами и т. д. Наряду с этим, купидоны все чаще изображаются вне всякой связи с эмблематикой, превращаясь в простые мотивы декоративного убранства. С конца XVII века в живописи, архитектуре, графике, в прикладном искусстве, на мебели и утвари мы встречаем одиноких и парных купидонов, а также целые группы, хороводы, гирлянды и целые сонмища шаловливых, капризных, добродушных, коварных амуров, витающих в воздухе, карабкающихся по деревьям, кишащих на земле, как например, на большой гравюре Зандрарта в его книге *Изображения богов*.¹⁸

¹⁴ Архив Академии наук СССР (ААН), фонд. 20, оп. 2, № 8. Описана неполностью и частично воспроизведена в статье: Т. В. Станюкович, *Усть-Рудицкая грамота Ломоносова, как исторический источник*. Сб. *Ломоносов*, т. 4, М.—Л. 1960, с. 158—179.

¹⁵ В. Ченакал, *Печати Ломоносова*. Сб. *Ломоносов*, т. 4, с. 355.

¹⁶ A. Feulner, *Bayrisches Rokoko*, München 1923 (рисунок 191).

¹⁷ A. Pigler, *Barockthemen*, Bd. 2, Budapest 1956, S. 20—21. Этот мотив был использован Петром I при устройстве фейерверка, сожженного 12 ноября 1710 года по случаю бракосочетания царевны Анны Иоанновны с герцогом курляндским. По словам датского посланника Юста Юля, во время этого фейерверка были сперва показаны два княжеских венца, затем две пальмы со сплетенными вершинами и девизом „Любовь соединяет“ и, наконец, „Купидон в рост человеческий с крыльями и колчаном на раменах; он стоял перед наковальнею, замахнувшись большим кузнечным молотом и сковывая вместе два сердца, лежавшие на наковальне“. (Из записок датского посланника Юста Юля, Рухский архив 1892, сентябрь, с. 37.)

¹⁸ Joachim von Sandrart, *Iconologia deorum oder Abbildung der Götter*, Nürnberg 1680.

Они вторглись в быт, рассыпались по плафонам, примостились на дверях и карнизах, расположились на фарфоре и мебели, на пудреницах, игольницах и табакерках, пробрались в церкви и монастырские трапезные, выдавая себя за херувимов. Они выступают то как простые элементы декоративного убранства, то в нехитрых эмблемах или сложных символично-аллегорических построениях, то как изображения, подчиненные индивидуальному сюжету или заданию (например, для объяснения схем, чертежей, процессов, опытов и т. д.).

Широкое распространение получили изображения купидонов на титульных листах ученых сочинений, картушах географических карт, даже телескопах и научных приборах. Укажем на несколько таких изданий, почти несомненно попавших в поле зрения Ломоносова. К числу ученых, привлекавших к себе его особое внимание, принадлежит работавший в Польше Ян (Иоганн) Гевелий (1611—1687). В своих *Изъяснениях*, приложенных к знаменитому *Слову о явлениях воздушных от электрической силы происходящих* (1753), в котором Ломоносов изложил свою блестящую теорию атмосферного электричества, он неоднократно ссылается на *Кометографию* Гевелия, которую упоминает и в некоторых других своих сочинениях.¹⁹ Это пышное барочное издание, с большой гравюрой, изображающей Гения, трубящего над парящей короной с двумя крылами, и заставкой над предисловием, на которой помещен хор ангелов.²⁰ На *Селенографии* того же Гевелия, имевшейся в Библиотеке Академии наук (БАН) во времена Ломоносова (согласно ее камерному каталогу), на двух картах Луны изображены попарно купидоны с циркулями и зрительными трубами.²¹ Шедевром барочного книжного искусства можно назвать книгу Гевелия *Prodromus astronomiae* с приложением *Атласа звездного неба*, выпущенную в 1690 году в Гданске. Одна из открывающих это издание больших гравюр представляет собой „Триумф астрономии“ — „Firmamentum Sobiescianum sive Uranographia“, выполненная еще в 1687 г. Гевелий со щитом Собесского и Секстантом (который является не только изображением астрономического прибора, но и знаменует одно из созвездий, названных Гевелием), в сопровождении Ящерицы, Лисички с Гусем, Малого Льва, Гончих собак и Цербера (названия других созвездий) смиренно возлагает свое сочинение к стопам музы Урании, по обе стороны которой стоят по пять величайших астрономов человечества от Тимохарсиса (3 в. до н. э.) и Птолемея до Улугбека, Коперника и Тихо де Браге. Над ними, занимая всю верхнюю часть гравюры, парят хоры крылатых ангелов с платами, прославляющими бога и труд астрономов.²² Взятые сами по себе, эти ангелы ничем не отличаются от обычных купидонов, которых мы видим на других изданиях Гевелия. Польский астроном вообще отличался ярко выраженными барочными вкусами. Изготовленные им переносные солнечные часы были покрыты барочными эмблемами (оскаленный череп, изображение могилы и др.). Тройные солнечные часы, устроенные им для дворца Яна III Собесского в Виланове, неподалеку от Варшавы, оформлены в стиле барокко — Хронос с косой и шесть амуров разворачивают большой плат, на который нанесена тройная гномоническая сетка.²³

Астрономия и оптика занимали в трудах Ломоносова значительное место. Можно не сомневаться, что в поле его зрения также попала находившаяся в Библиотеке Академии наук *Оптика* известного математика иезуита Франциска Агвилониуса (1566—1617), изданная в 1613 году в Антверпене.²⁴ Шесть заставок, а возможно и фронтиспис выполнены по рисункам П. Рубенса гравером Теодором Галле (ум. в 1653 г.).²⁵ Фронтиспис этой книги перегружен эмблемами и атрибутами. На пьедестале, содержащем название книги, восседает женская фигура со скипетром в правой руке, заканчивающимся отверстым глазом, испускающим сияние.левой рукой она держит пирамиду. Слева от нее павлин

¹⁹ ПСС, т. 3, с. 130—133. См. также: Г. М. Коровин, *Библиотека Ломоносова*, Изд. Академии наук СССР, М.—Л. 1961, с. 77—78.

²⁰ *Johannis Hevelii Cometographia*, Gedani 1668 (БАН).

²¹ *Johannis Hevelii Selenographia sive lunae descriptio*, Gedani 1677 (БАН).

²² Эта редкая гравюра воспроизведена в отличном издании: Ян Гевелий, *Атлас звездного неба*, Редакция и вступительная статья академика АН УзССР В. П. Щеглова, Ташкент 1968.

²³ T. Przurkowski, *Gnomics of John Hevelius*, Actes du dixième congrès international d'histoire des sciences, Ithaca 26 VIII 1962 — 2 IX 1962, Vol. 2, Paris 1964, p. 695—697.

²⁴ *Francisco Agvilonii Opticorum libri sex*, Antverpiae 1613 (БАН).

²⁵ Е. Г. Лисенков, *Иллюстрации Рубенса...*, с. 51.

с распущенным хвостом, справа орел, сидящий на земной сфере. Окружающий ее портик (гемицикл) поддерживают (справа со стороны зрителя) терма Меркурия с кадуцеем и головой Аргуса, слева Минерва в шлеме, с копьем и щитом, на котором изображена голова Медузы. У основания гемицикла помещены два панно с изображением псоглавой обезьяны, падающей навзничь при наступлении лунного затмения и тянущейся к луне, сияющей на небосводе. У самого подножия разбросаны нехитрые „математические инструменты“ (отвес, циркуль, угольник). Заставки, предваряющие каждую книгу сочинений Агвилониуса, более легки и грациозны. Толпа крылатых амуров, ворвавшись в кабинет ученого, участвует вместе с ним в проведении оптических опытов. На заставке к первой книге (*Об органе зрения*) пять купидонов изучают строение глаза, который они только что иссекли из лба, лежащего тут же — отрубленной головы циклопа. На заставке ко второй книге (*О луче оптическом и хороптеристическом*) — семь амуров определяют сравнительную величину Колосса Родосского с горящим факелом в руке, пропускающего проходящий между его ног парусный корабль, и величественного храма на втором плане, а также расстояний от них до наблюдателей. Один из амуров вооружен астролябией, другой прибором для измерения вертикальных углов. Руководящий этими занятиями ученый опирается на шест и визирует с помощью передвигающейся планки крайние точки Колосса. Такого рода заставки даны и к другим книгам *Оптики* — *Об обманах зрения, О светящемся и непрозрачном, О проекциях*. На последней заставке ученый, став на одно колено, держит на плечах армиярную сферу, которую освещает факелом взлетающий к небу купидон. Два других, вооружившись циркулем, изучают образовавшуюся на плоскости проекцию сферы. Заставки как бы сразу вводят в содержание каждой книги этого сочинения Агвилониуса и отчасти заменяют сухие чертежи и схемы. Заставки не только исполнены благожелательной мудростью антикизированного наставника, но, повидимому, отражают и восходящее к идеям Платона представление об Эросе, как творческом начале.

К началу XVII века усвоение античного наследия как бы раздваивается, что можно проследить, например, на творчестве Отто Вениуса. В 1607 году Вениус выпустил серию гравюр на темы Горация,²⁶ а затем последовал еще альбом *Эмблемы любви*, вышедший в 1608 г.²⁷ Обе книги отразили итальянские впечатления художника и были полны ренессансными реминисценциями. Но они не понравились испанской инфанте Изабелле, которая пожелала увидеть изображения более стыдливых амуров, олицетворявших нравственные начала и чистую любовь к богу. И вот в 1615 году Вениус создал новую серию гравюр *Эмблемы божественной любви*.

В XVIII веке в Библиотеке Академии наук, согласно камерному каталогу, имелось лишь издание этого альбома Вениуса 1660 года.²⁸ Оно состоит из 60

²⁶ O. Venius, *Q. Horatii Flacci emblemata*, Antverpiae 1607. Книга неоднократно переиздавалась и перерабатывалась различными художниками. Последнее из известных нам изданий: O. Vaenius, *Q. Horatii Flacci emblemata*, Florentia 1777. В одном из изданий, выпущенном Кристофом Вейгелем с немецким текстом, помещено изображение двух амуров-пробиреров; один с колчаном за спиной пробует на огне монету, которую держит щипцами над тиглем; другой в это время проводит ребром монеты по камню. Стихи гласят:

Wie Gold im Feuer
Es muß des Feuers Hitz des Goldes Gut probiert
Man streicht es auf dem Stein, ob es sey feine Waar;
Soll deiner Liebe Gold nichts falsches bey sich führen,
So auch die Prob davon in Trübsal und Gefahr.

(Amorum Emblemata Figuris aeneis incisa studio Othonis
Vaeni. Das ist Sinnbilder der Liebe... Christoph Weigel
excudit, s. l. a. a., S. 47; БАН)

Мотив „амура-пробирера“ известен и в христианизированной эмблематике. На одной из гравюр в книге Бенедикта Хефтена *Школа сердца* изображен „божественный амур“, который держит щипцами человеческое сердце над огнем, разведенным в камине (*Benedicti Hoeffteni Schola Cordis*, Antverpiae 1629, p. 266; БАН). В эмблематике Гильома де ла Перьера амур раздувает мехом пламя в плавильной печи, где помещено сердце, источающее слезы (G. de la Perrière, *Le Théâtre des Bons Engrins*, Paris 1539). Сердце в плавильной печи с хлопочущим возле нее купидоном встречается в эмблематике Себастьяна Коварубиаса Орозко (*Sebastian Covarrubias Orozco, Emblematus amor*, Madrid 1610, N 63). Два последних изображения воспроизведены в издании: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Herausgegeben von Arthur Henckel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1967, Sp. 1406—1407. Изображение амура у дистилляционной печи помещено также в книге: Daniel Hensius, *Emblemata Amatoria*, Antverpiae 1610 (N 27).

²⁷ *Amorum Emblemata. Figuris aeneis incisa studio Othonis Vaeni*, Antverpiae 1608 (Библиотека Гос. Эрмитажа в Ленинграде).

гравюр с девизами и учеными объяснениями на латинском языке, а также содержит испанские, фламандские и французские стихи. Основные персонажи этой серии гравюр: амур с небесным сиянием вокруг головы, олицетворяющий „небесную любовь“, и амур, персонифицирующий человеческую душу. „Божественный амур“ сопровождает и наставляет душу и ведет ее к Христу, который встречает их на одной из гравюр. Оба амура изображены с крылышками и в легких туниках. На одной из гравюр они несут над головами большую корзину с жертвенником, якорем и другими эмблемами. Отдельные гравюры сюжетно почти не связаны друг с другом. *Любовь вечна* — оба амура, взявшись за руки, стоят в кольце, образованном чешуйчатой змеей, пожирающей свой хвост. *Любовь драгоценное сокровище* — „амур-душа“ открывает сундук, задняя стенка которого уходит в бесконечность, из сундука подымается „божественный амур“, за его спиной виднеется сонм других. *Возрастет до бесконечности* — душа производит нечто вроде физического опыта с зажигательным зеркалом и, усиливая действие солнечных лучей, поджигает какой-то предмет на столике. Душа претерпевает различные испытания, поддерживаемая „божественной любовью“. Она спокойно стоит, привязанная к столбу, под которым злодей с ножом в зубах помещивает вилами горящий костер. На другой гравюре неистовствует смерть с косой в руках. Но душа беспечна. В апофеозе она сливается с „божественной любовью“ в одно тело. Их сросшиеся фигуры, наподобие двуликого Януса, но с острыми крыльями херувимов, выступают из суживающегося к основанию столба (терма), украшенного гирляндами.

Христианизация античных образов, уходящая в средневековье, была хорошо известна Ренессансу и усилилась в эпоху барокко.²⁹ „Божественные амур“ повторяют мотивы „мирской“ эмблематики, придавая им новое метафорическое значение, которое заметно усложняется. Как и земные амур, „божественные купидоны“ пронзают своими стрелами сердца, зажигая любовь к богу и знаменуя сложные мистические связи и представления. В книге некоего „отца капуцина“, не пожелавшего указать свое имя, среди эмблем божественной любви, помещено изображение купидона, стоящего на скале с удочкой в руках. Вокруг его головы сияние. Он выловил из бушующего моря кучу сердец, и еще одно подцепил на крючок. Амур с повязкой на глазах, олицетворяющий земную любовь, уныло стоит с пустой удочкой на противоположной скале.³⁰

Христианизированные амур то и дело снова превращаются в беспечных купидонов, хотя и предающихся серьезным и благонравным занятиям. Грани между ними стираются. Это особенно заметно к началу XVIII века. Было бы полезно и интересно проследить это на ряде изданий в славянских странах. Ограничимся лишь одним примером. На титульном листе книги представителя раннего Провещения у западных славян, словацкого ученого, протестанта Матея (Маттиаса) Беля (1684—1749) *Познание Венгрии* (1736) помещена виньетка с изображением девяти озабоченных мауров, которые с помощью механического подъемного устройства водружают на пьедестал обелиск, увенчанный крестом.³¹ Во всем остальном у этих амуров уже ничего нельзя заметить

²⁹ *Amoris divini emblemata. Studio et aere Othonis Vaeni*, Antverpiae 1660. Эта книга побывала в руках художников. На стр. 11 на полях перерисован херувим, испускающий из рта поток лучей; на стр. 63 под гравюрой перерисована карандашом женская фигура, преклонившая колени перед холмиком с маленьким четырехугольным крестом (БАН). Среди книг с аналогичной тематикой укажем: *Emblemata amoris... Studio et opera Raphaelis Custodis*, Augsburg 1622 (БАН); *Triumphus amoris... Augsburg 1695* (БАН). (Оба издания отмечены в каталоге Библиотеки Академии наук 1742 года — *Bibliothecae imperialis Petropolitanae*, Vol. 2, 1742, что позволяет предположить, что они были известны Ломоносову.)

³⁰ E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic themes in the art of the Renaissance*, New York 1939, pp. 95—128.

³¹ Père Capucin, *Les emblèmes d'amour divin et humain ensemble*, Paris 1631. Соотношение мотивов божественного и земного амуров прослежено в книге: Eric Jacobsen, *Die Metamorphosen der Liebe und Friedrich Spees „Trutznachtigall“*, København 1954 (Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab Historisk-filologiske Meddelelser. Bind 34, N 3, 1954).

³² Matthias Bel, *Notitia Hungariae*, Vienne 1736. О нем: Ján Mišianik a iní, *Dejiny staršej slovenskej literatúry*, Bratislava 1958, s. 255—261; A. Angyal, *Die Slawische Barockwelt*, Leipzig 1961, SS. 271—273.

от божественных амуров. Такого же характера купидон с циркулем в руках, измеряющий географическую карту на фронтисписе посвященной М. Беляю книги словацкого картографа Самуила Миковини (1700—1750) *О методе составления карт* (1732).³² Эти книжные украшения уже отвечают новым эстетическим вкусам и потребностям нарастающего рококо.³³

Подобные же явления можно наблюдать и в художественной жизни России в первой половине XVIII века, правда, в менее яркой форме. Дидактический и христианизированный амур в общем не привился в изобразительном искусстве и поэзии русского барокко. Рудименты его мы, правда, находим еще у Тредиаковского, который, описав в стихах, включенных им в повесть *Езда в остров любви* (1730), „купида“ — как он „через свои стрелы ранит человеков“, и посему „всех царей сильнейший“, „признан в небе, на земли, в мори, от всех веков“, через пять лет в *Новом и кратком способе к сложению стихов российских* (1735) поясняет: „Слово Купидин, которое употреблено во второй моей элегии, не долженствует к соблазну дать причины жестокой добродетели христианину, понеже оно тут не за поганского Венерина выдуманного сына приемлется, но за пристрастие сердечное, которое в законной любви и за великую со свою горячность хулимо быть никогда нигде еще не заслужило.“ Начитанный Тредиаковский, несомненно, слышал о добродетельном амуре, олицетворяющем божественную и вообще нравственную и законную любовь, но „Купидин“, выступающий во второй элегии, помещенной в *Кратком способе* наделен обликом и эпитетами обычного „слепого амура“ земной любви:

Нерассудный и слепой, Купидин пресильный,
И который толь ко мне ныне не умильный!
... Но скажи мне, Купидин, ты начто питаешь
Толь сей жар всяк час во мне и воспаменяешь?
Ты не мнишь ли, что любив ону я живую,
Мог по смерти позабыть мне всегда драгую?³⁴

Замечательным примером, хотя и довольно робкого, усвоения мотива „божественных амуров“ может служить плафонная лепка и резьба в „чертогах“, отделанных для царицы Елизаветы Петровны в конце 40-х гг. в Троицко-Сергиевской Лавре под Москвою по рисункам Николая Степановича Каменского, художественные вкусы которого сформировались на Украине.³⁵ Вместе с тем этот памятник может служить примером типичной для этого времени трансформации мотивов и стилистики петровского барокко. В первом покое, предназначенном для столовой, мастер Михаил Зимин поместил в центре лепного плафона крылатую Викторию, несущую два портрета — Петра I и Екатерины. Вокруг нее расположены „медальоны“, исполненные по мотивам *Триумфального столпа*

³² S. Mikovini. Nob. Hungari, *Epistollia de Methodo Concinnandarum Mapparum Hungariae, Topographicarum...*, Posonii 1732.

³³ Можно предположить, что М. В. Ломоносову, занимавшемуся изучением происхождения славян, была хорошо известна книга М. Беля, которая должна была привлечь его внимание не только своим содержанием, но и художественным оформлением. М. Бель был хорошо известен в кругах Петербургской Академии наук. Он переписывался с академиком Готфридом Байером, а после его смерти продолжал поддерживать отношения с Петербургской Академией наук, о чем сохранились сведения в протоколах заседаний академической Конференции. См.: Е. С. Кулябко, *К истории словацко-русских научных связей в XVIII в. Письма М. Беля в Архиве АН*. В кн.: *Русская литература XVIII века и славянские литературы. Исследования и материалы*, Изд. Академии наук СССР, М.—Л. 1963, с. 168—171.

³⁴ В. Н. Тредиаковский, *Избранные произведения*, Вступительная статья и подготовка текста Л. И. Тимофеева, М.—Л. 1963, с. 102, 396, 400—401. Особенности развития мотива „купида“ в русской лирике XVIII века в связи с общими тенденциями лирики рококо от Тредиаковского до начала XIX века рассмотрены в работе: Renate Lachmann, *Pokin', Kupido, strely. Bemerkungen zur Topik der russischen Liebesdichtung des 18. Jahrhunderts*. In: *Slavistische Studien zum VI. Internationalen Slavistenkongress in Prag 1968*, Herausgegeben von E. Koschmieder und M. Braun, München 1968, S. 449—474.

³⁵ Н. Протасов, *Плафонная лепка и печные изразцы елизаветинского времени*, Богословский вестник, М. 1914, октябрь-ноябрь, с. 677—700; И. И. Багаева, *Скульптурный декор XVIII в. в интерьерах чертогов*, Сообщения Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника, Вып. 3, Загорск 1960, с. 130—144; обе статьи с иллюстрациями.

Карло Растрелли.³⁶ В покоях, служивших спальней (1747) десять барельефов в стиле барокко с условно аллегорическими сценами. Они снабжены подписями церковно-славянским шрифтом с силлабическими стихами. На одном барельефе купидон с католическим черырехконечным крестом в руке указывает на находящиеся за его спиной строения — башню и триумфальные ворота. Справа от него волнующееся море, по которому плывет корабль. Еще правее — несколько купидонов ввергается в море. Подпись:

Храбрость грудь, слава верх, крест руку украшает,
Зрение сие врагов в пропасть низвергает...

На другом барельефе купидон протягивает корону к испускающему сияние лику, над которым клубятся облака. За ним купидон, преклонив колени у приоткрытого длинного сундука, держит свиток. Две птицы взвиваются в поднебесье. Подпись:

Всякую так долго россиянам не владеет светом,
Ей же кров отца велит з матерным заветом.

Еще на одном купидон с якорем в руках (христианский символ надежды) идет к божественному оку (треугольнику). Подпись:

Тяжесть мне необычна, но надежда тверда
На промысл и щедроты бога милосерда...

Не вполне ясен смысл подписи под изображением купидона, почивающего под деревьями на фоне крепостной стены и церковных строений:

Зренье слез достойно и вид всепечальный,
Како необрежением дом пал триумфальный,
Имя токмо едино зодчия осталось
Еще твердо з начала на нем начерталось...

Возможно здесь дана общая аллегория бренности бытия. Эти „амуры“ могли по нужде сойти и за христианских херувимов, в особенности в сопровождении церковнославянских подписей. Источники мотивов для „медальонов“ в монастырской спальне Елизаветы окончательно не установлены, но следует отметить, что в феврале по июнь 1744 года Каменский находился в Петербурге, куда был послан архимандритом Троицко-Сергиева монастыря Арсением Могилянским.³⁷ В Петербурге Каменский заимствовал мотивы с медальонов Нартова для *Триумфального столпа*, общался с мастерами рисовальной палаты Академии наук и, вероятно, побывал в Библиотеке и хотя бы бегло познакомился с ее богатыми иконологическими материалами.

Плафонная лепка в лаврских чертогах, предназначенных для Елизаветы Петровны, отражает сложность усвоения и переработки мотивов барокко в России XVIII века. „Купидоны“ Ломоносова уже полностью секуляризовались. Они почти лишены символического значения, которое придавалось им старинными эмблематиками. Химические печи и инструменты для изготовления смальт на Усть-Рудицкой грамоте употреблены по своему прямому назначению, а не представляют ту или иную аллегория или какое-либо отвлеченное понятие.³⁸ Купидоны Ломоносова, если немного отвлечься от их необычных „упражнений“, ничем не отличаются от чисто декоративных „путти“ рококо. И в изобразительном искусстве, и в поэзии Ломоносова, они принадлежат к периферии его поэтики и художественного стиля, намечая некоторое тяготение к формам рококо. В целом же поэзия Ломоносова сохраняла широкую барочную основу, с ее ораторским

³⁶ Г. М. Преснов, *Скульптура первой половины XVIII века*. В кн. *История русского искусства*, т. 5, М. 1960, с. 492; Н. И. Архипов - А. Г. Раскин, *Бартоломео Карло Растрелли. 1675—1744*, Л.—М. 1964, с. 41—52.

³⁷ И. И. Багаева, *Скульптурный декор...*, с. 137.

³⁸ Как на один из последних отзвуков мотива „амур у химической печи“ укажем виньетку на титульном листе книги *Словарь минералогический, старанием Вольного экономического общества изданный 1790 года*, СПб. 1790. На ней изображен нагой купидон (без крыльев и колчана), сидящий у квадратной печи, на которой помещена реторта. В одной руке у него стакан, куда стекает жидкость.

пафосом и напряженным метафоризмом.³⁹ Она была исполнена высоких мыслей, не лишена репрезентативизма и отражала величественный выход России петровского времени на мировую политическую арену. Барочный стиль Ломоносова пышен и грандиозен. Но Ломоносову остался чужд мрачный, мятущийся между язычеством и христианством, полный контрастов, внутренне антиномичный стиль западноевропейского высокого барокко. В его творчестве не нашлось места для символов суетности и преходящности земного бытия, изображения человеческих черепов и других символов „vanitas“. Он предпочитал обращать взоры к жизнерадостным и беспечальным „купидинам“, украшавшим его ученые сочинения.

В год смерти Ломоносова близкий к И. П. Елагину драматург В. И. Лукин, издавая свои сочинения, включил в их число комедию *Щепетильник*, содержащую сценку, в которой два „работника“ разбирают модные вещи, купленные их хозяином. Один из них, вынув из корзины „групп купидонов, изображающих художества и науки“, дивится и недоумевает, принимая их за „ангелов божиих“. Другой, более просвещенный, поясняет, что это „хранчуские болванчики“. За тем следует их описание, которое снова вложено в уста первого „работника“: „У иново мазилька у иново книга, иной с зазжоной луцыной, а этот по пестренькому шарикку развилинками тыщет.“⁴⁰ Эта сцена отражает увлечение „хранчускими болванчиками“ в дворянском быту. Но не скрыт ли в ней и намек на „купидинов“ Ломоносова, хотя В. И. Лукин в предисловии к *Щепетильнику* и уверял, что не следует в его комедии „иные лица и выражения толковать развратно, и наклонять их разными натяжками на людей им знакомых“,⁴¹ В последние годы жизни Ломоносова не редко появлялись литературные выпады, намекавшие на его занятия мозаикой и его фабрику „делания разноцветных стекол и бисеру“ в Усть-Рудицах, на которой изготовлялись различные предметы дворянского обихода. Как бы там ни было, эта сценка остается интересным штрихом бытовой и литературной истории амуров рококо.

