

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ПОЭЗИИ ДЕРЖАВИНА

Е. Я. Данько

1. ДЕРЖАВИН — ПОЭТ И ЖИВОПИСЕЦ

«On retrouve les poètes dans les peintres et les peintres dans les poètes. La vue des tableaux des grands maîtres est aussi utile à un auteur que la lecture des grands ouvrages à un artiste».

Diderot. *Pensées détachées sur la peinture*.¹

Державин с малых лет любил рисовать. Живя в глухой провинции под Казанью, обучаясь письму и цифири у полуграмотных наставников, мальчик «занимался дено и ношно рисованием, но как не имел не токмо учителей, но и хороших рисунков, то довольствовался изображением богатырей, каковые деревянной печати в Москве на Спасском мосту продаются, раскрашивая их чернилами, простою и жженою вохрою, так что все стены его комнаты были оными убиты и уклеепы».²

Пятнадцать лет Державин поступил в Казанскую гимназию. Здесь он вскоре «отличился в рисовании», начертив вместе с другими учениками геометрию и карты Казанской губернии и «украсив оные разными фигурами и ландшафтами». И. И. Шувалов одобрил эту работу. Исполнителей ее записали в лейб-гвардию солдатами, а Державина — в инженерный корпус кондуктором.³ Через два года Державин был послан с партией на съемку планов древнего города Болгары. Он составил «описание, план и виды развалин», списал гробничные надписи, зарисовал найденные монеты, кольца и урны.

В следующем году его вызвали в Петербург на военную службу. Державин представил свои «болгарские» рисунки И. И. Шувалову, надеясь, что меценат поможет ему продолжать образование. Шува-

¹ Мы встречаем поэтов среди живописцев и живописцев среди поэтов. Совершение картин великих мастеров так же полезно писателю, как чтение великих произведений литературы — художнику (*Oeuvres*, 1798, t. 15, p. 167).

² «Записки». Собр. Соч. Державина под ред. Грота, т. VI, стр. 416.

³ Там же, стр. 420.

лов послал молодого рисовальщика в Академию художеств к гравверу Чемесову, который, похвалив рисунки, приглашал Державина почаще к нему заходить и обещал выхлопотать у Шувалова средство для его «упражнения в науках».

Однако средства такого не нашлось. Поступить в инженерный корпус Державину также не удалось. Его записали в гвардию рядовым. Помещенный в тесной квартире вместе с другими солдатами, Державин уже не мог рисовать. Он утешался чтением книг и «мараньем стихов» по ночам.

Как видно, Державин всерьез хотел учиться рисованию и только безвыходные условия заставили его отказаться от этой мысли. Отлученный от живописи художник остается навсегда чуток и восприимчив к впечатлениям искусства. Хотя рядовому гвардейцу были доступны лишь немногие художественные произведения, Державин, очевидно, и в эти годы не терял искусство из вида.

В 1770 г. он откликнулся стихами на крупное событие русской художественной жизни. Архитектор Баженов разработал проект нового кремлевского дворца. Грандиозное сооружение в стиле барокко охватывало кольцом старый Кремль, великолепная лестница вела к нему от самой Москвы-реки. Часть старых зданий была обречена на слом.¹ Модель нового дворца стоила 60 000 руб. и была выставлена для обозрения публики. Сержант Державин жил тогда в Москве, играл в карты и не вылезал из долгов. Наскучив такой жизнью, он собрался в Петербург и написал перед отъездом стихи «На случай разломки старого Кремля для построения нового дворца».

Поэт сожалеет о старых зданиях, оценивая их глазом художника, но в то же время — приветствует новое строение:

«Сияючи верхи и горды вышины
 На диво в давний век вы были созданы
 В последни зрю я вас, покровы оком мерю. . .

 Возможно ли чтоб вам разрушиться, воззвать?
 И прежней красоты чуднее процветать?

 Но что не сбудется, где хочет божество?
 Баженов, начинай — уступит естество!»

В Петербурге Державин сдружился с Протасовым, Неклюдовым и Толстым, которые, по его словам, «полюбили его за то, что он изрядно рисовал или, лучше сказать, копировал пером с гравированных славнейших мастеров эстампов так искусно, что с печатными не можно было узнать рисованных им картин».² В 1771 г.

¹ Закладка дворца состоялась в 1773 г.; но постройка его не осуществилась.

² «Записки». Собр. соч., т. VI, стр. 458.

он посвятил стихи Петергофу — этому законченному произведению французской парковой архитектуры. Искусственная природа Петергофа — узорные газоны, фонтаны и фигурно подстриженные деревья — вызвали у поэта несколько наивное сравнение легкой резиденции с Эдемом.

«Прохладная страна! Места преузорочны,
Где с шумом в воздух бьют стремленья водоточны. . .
.
Где спорят меж собой искусство и природа
В лесах, в цветах, в водах, в небесна блеске свода. . .
.
И словом, кто Эдем захочет знать каков,
Приди и посмотри приморский дом Петров!»

Осенью 1773 г. двор праздновал свадьбу наследника престола. Державин, тогда уже произведенный в офицеры, вероятно, присутствовал на празднествах. Он написал оду «На бракосочетание», в которой подражал оде Ломоносова «На брак Петра Федоровича с Екатериной» (1745). По некоторым данным можно предположить, что Ломоносов включил в свою оду элементы аллегории праздничного фейерверка 1745 г. Ода Державина, как мне удалось установить, содержит описание фейерверка, заключившего брачные торжества в октябре 1773 г.

Уже первая строфа оды намекает на невиданное световое зрелище:

«В полночи светлый юг сияет. . .
.
Туманы солнцем озарились,
В зефиры бури превратились,
Расцвел при Бельте Инда край». (1)

Далее следует описание огней:

«В безмолвном, висящем, священном,
Палящем внутрь меня огне,
В мечтании сладком, истушенном
Небес то дверь разверзлась мне. . .
.
Разбросаны сияньем мраки
Притуплены существ всех зраки,
Я зрю, нельзя что смертну зреть!» (4)

Мне известны две гравюры «увеселительных огней, представленных в окончание брачного торжества. . . в Санкт-Петербурге октября 1773 г.» Первая из них представляет «действие I фитильного огня». Она подписана: «de Stehlin inv., исп. М. Немова,

gravé par C. M. Roth»¹. На гравюре изображен храм. В его центральной части — под куполом, увенчанным орлом, стоит перед жертвенником женщина в короне и в порфире. Над жертвенником парит гений с двумя сердцами и двумя факелами в руках. Надпись гласит: «В храме блаженства, воздвигнутом великою Екатериной, Россия умоляет небо о продолжении ее благоденствия (т. е. о даровании потомства Павлу. Е. Д.) и во изъявление услышанной мольбы низлетает благий гений, нося знаки брачного союза: два пылающие сердца и возженные брачные свечи».

В оде Державина следует описание «огненного» храма:

«В пространстве бездны звезд широком,
В эфирной дальности высот,
Неможно где озрети оком
Горящих, выблюющих красот,
В теньях лазурных быстропарных,
В зрях лиловых лучезарных,
Чудесный радужный чертог,
Где ждет судьба себе устава,
Неувядаема где слава,
Где свету свет сам светит бог». (5)

Затем появляется фигура России:

«Там в висс триумфов облеченна,
Венцом вечанная царей,
Стоит жена орлом взнесенна
Седми обширных вверх морей». (6)

.....
«Сие Россия распаленна
В безмерной ревности своей,
Душой и сердцем сокрушенна,
Взывала ко царю царей,
Пред ним колена преклоняла,
Пред ним молитву проливала,
Да даст просила Павлу брак». (9)

.....
«Уже отворен храм священный,
Ливаном жертвенник вскурен,
Алтарь меж вап препозлащенный
Спревыше счастьем осенен». (12)

Под «счастьем», очевидно, разумеется гений с брачными эмблемами, парящий над алтарем.

Вторая гравюра, изображающая «действие II искрового огня», не имеет подписи. Она представляет обелиск посреди лужайки.

¹ Обе гравюры находятся в отделе эстампов Гос. Публичной библиотеки в Ленинграде.

Надпись на гравюре гласит: «Россия и блаженство вознося соединяют высокие имена новобрачных на олтаре любви и согласия, гении любви связывают их плетнем из роз и амарантов, дети России изъявляют свою радость пляской». У Державина:

«Вы, девы, нимфам подражайте,
Зарю в Наталье воспевайте,
Скачи, ликуй, шуми Парнасс». (14)

«Действие II искрового огня», как видно, закончилось извержением огненных фонтанов, взлетами ракет и выстрелами:

«Средь звуков плещущего тона,
Души в знак пламенной твоей,
Поверх летающего звона
Петрополь, тьмы рассыпь зарей,
Страны подзвездны украшая,
Концы земли провозглашая,
Греми союза светлый день.
Греми: я громом огонь вкушаю,
В восток полночь преобразую
И врю Ефрата брачну сень!» (16)

Если судить по дальнейшим строфам оды — III действие фейерверка представляло некий приют тишины и неги, украшенный фонтанами и статуями:

«Янтарный облак ограждает
Где холмы красные вокруг. . .
.
Меж перл кристалльны бьют где воды. . .» (17)

«Между лавровыми древами
Там нега свой имеет трон». . . (18)

«Зефир, любитель мест приятных . . .
Ты здесь имеешь свой полет. . .¹

Ты здесь и Флору прохлаждаешь
И огонь Нарцизу подгнещаешь. . .» (19)

В этот приют Любовь вводила новобрачных:

«Спешит Любовь и за собою
Изящно-арительного строю

¹ У Ломоносова: «Зефир сих нежных мест хранитель, Куда свой правишь ты полет?» (Ода на брак Петра Федоровича, 1745)

Ведет преузорочный вид». (21) ¹

«Ввела Любовь в свое селенье

Младых, монархия! супруг». (23)

В одах Ломоносова и Сумарокова есть аллегорические образы, напоминающие фигуры фейерверков и транспарантов, но лишь в оде Державина дана конкретная картина фейерверка — цветные огни, «быстропарные тени», ослепительный свет и россыпь искр по темному небу. Источником вдохновения поэта служит здесь не отвлеченная идейная концепция, а материально ощутимый, эмпирически постигаемый «пязчно-зрительный» строй художественного произведения. Несмотря на многословие и растянутость оды «На бракосочетанье» 1773 г., в ней уже намечаются элементы, картинной поэзии или «говорящей живописи», в которой Державин впоследствии достиг непревзойденного мастерства.

Вскоре после свадебных торжеств Державин уехал в Казань — усмирять пугачевцов и делать свою служебную карьеру. Он вернулся в Петербург в 1775 г.

Установка памятника Петру была тогда злобой дня в столице. Конная статуя Петра работы К. Растрелли, отлитая в предыдущее царствование, была забракowana Екатериной. Этой статуе, выражавшей мощь императорской власти, Сумароков в свое время (1754) посвятил надпись, в которой он подчеркнул идею монумента:

«Он войско обучил, построил корабли,

Был страшен на водах, был страшен на земли. . .

Брал грады, распростер концы своей державы

И императором в России первый был. . .»

Ломоносов в своей надписи к тому же памятнику (1750) дал образ не столько «императора», сколько «героя-грудолобца»:

«Се образ изваян премудрого героя,

Что ради подданных, лишив себя покоя,

Последний принял чин и царствуя служил. . .

Рождены к скипетру простер в работу руки. . .»

Новую статую Петра Екатерина поручила сделать Фальконету, другу Дидро и последователю энциклопедистов. Для Фальконета идея памятника была неразрывно связана с идеей «героя». Изучив историю Петра по Вольтеру, скульптор решил выразить

¹ «Любовь несет перед собою, Младых супругов светлый лик» (там же). Можно предположить, что фейерверк 1773 г. имел сходство с фейерверком 1745 г., как приуроченный к брачному торжеству. По всей вероятности, автором аллегии 1745 г. был тот же Штелин.

в своей статуе всю необычность характера и действий Петра. Почти необделанная скала вместо профилированного пьедестала, монарх, увенчанный простым лавровым венком и лишенный всех атрибутов власти, стремительный взлет всадника в высоту в ту пору, когда идеал «спокойного величия» все более укреплялся в искусстве — все это было необычно и все это нарушило современные традиции монументальной скульптуры.

Державин посвятил памятнику два стихотворения (1776) — две развернутые «надписи на монумент». В первом из них — «Петру Великому» — он развил идею Ломоносова о герое-трудянце и, по примеру Фальконета, подчеркнул необычность действий Петра.

«Как раб неслыханным раченьем
Он все собою исполнял. . .
.
Ко скипетру рождены руки
На труд несродный простирал. . .
.
Лучи величества скрывая
Простым он воином служил. . .
.
Не презирал давать ответа
Своим рабам в своих делах».

Этот идеальный образ Петра должен был стать «уроком царям». Державин резко подчеркивает эту мысль в своем втором стихотворении «Монумент Петра великого»:

«Великие цари вселенны
В Петре ваш зрите образец».

* * *

В 1779 г. Державин познакомился с Н. А. Львовым и с его приятелями — В. В. Капнистом и И. И. Хемницером. Культурное влияние молодых друзей сыграло решающую роль в его творчестве, на что он и сам указывает не раз.

Благодаря дружбе с Львовым, Державин оказался в центре художественной жизни Петербурга в тот момент, когда правительство, расправившись с внутренними и внешними врагами, деятельно принялось за создание дворянской художественной культуры.

Дворяне — потребители искусства — были в массе своей глубоко невежественны и некультурны. Им была свойственна жадность дикаря, дорвавшегося до богатства — страсть к ярким, блестящим, вычурным вещам, к золоту, серебру и драгоценным камням. Эта жадность сказывалась в убранстве домов.

«Своей позолотой петербургские и загородные дворцы напоминают палатки Золотой Орды, в них не живут, а стоят на бивуа-

ках. . .» доносил Циннендорф своему двору в годы «елизаветинского барокко».

Новое правительство держало курс на новую западную эстетику. Культурная верхушка дворянства насаждала в Петербурге художественные стили Запада и старалась придать дворянской столице облик европейского города.

В описании «Торжества в доме кн. Потемкина» Державин отметил двойственность дворянской культуры: таврический дворец, построенный в стиле, переходном от барокко к классицизму, в стиле «благородной простоты и спокойного величия», был наполнен сокровищами сказочной, азиатской роскоши: «Казалось, что все богатство Азии и все искусство Европы совокушлено там было к украшению храма торжеств».

Остроумный наблюдатель Казанова также заметил это противоречие дворянской культуры и писал о нем зло и метко.

Н. А. Львов принадлежал к культурной верхушке дворянства и был проводником западных влияний в русском искусстве.

На Западе — стиль рококо, упадочный стиль аристократии, доживал последние дни. Молодая буржуазия создавала свою художественную культуру.

Новая философия, утверждавшая объективную действительность и чувственный опыт единственным источником познания, определила направление искусства и литературы. На ряду с борьбой против аристократической поэзии — «языка богов», против литературных канонов и словесных орнаментов велась борьба с безидейным, декоративным искусством рококо.

Дидро требовал от художников правдивого подражания природе и изображения человека со всеми особенностями его характера и житейской практики и полагал цель искусства в проповеди морали. Живопись Шардена и Греза и скульптура Фальконега несли в себе начала реализма.

Однако буржуазный реализм XVIII в., отстаивавший права личности в семейной и бытовой обстановке, не мог выразить обобщающих идей буржуазии о новом устройении мира и героического пафоса борьбы класса за свои права.

Буржуазные идеологи нашли эти возможности в новом искусстве, черпавшем начало в учении Винкельмана и, по существу, враждебном реализму, — в новом классицизме.

Винкельман утверждал, что сознание разумно мыслящего существа обладает прирожденным стремлением подняться над материей в сферу отвлеченных понятий и что эта сфера отвлеченных понятий и есть сфера искусства.

Эстетика Дидро и учение Винкельмана выразили два противоречивые элемента буржуазного мышления — эмпиризм и абстракцию.

На русской почве и эстетика Дидро и учение Винкельмана пошли на потребу дворянской художественной культуре.

Классицизм с его идеалом «благородной простоты и спокойного величия», с его эмблематикой и символикой — давал эффектные

средства для прославления в художественных образах классовых побед дворянства и того строя, при котором были возможны предельная эксплуатация крестьянства, и грабительские войны, и благоденствие класса хищников. Классические аллегории, исполненные по программам Львова, выражали идеальный строй дворянского государства.

С другой стороны, дворянству, вышедшему на историческую арену после упорной и жестокой борьбы, были свойственны: эмпиризм мышления и чувственное, материальное восприятие мира. Верный слуга монархии в своей общественной практике — дворянин хотел быть «самому себе хозяином» и на свободе пользоваться всеми земными благами в своем доме, в своей усадьбе, в частной жизни.

Портрет и пейзаж, презренные Винкельманом, но санкционированные Дидро, стали излюбленными жанрами в русской живописи.

Винкельман прививал русским «любителям художеств» вкус к «антикам», Дидро — помогал им разбираться в новой западной живописи.

Львов был одним из ранних поклонников классицизма в Петербурге. Выписка из «Истории искусства древности» в одной из его тетрадей доказывает, что он изучал Винкельмана в 1781 г.¹ Труды Дидро — крупнейшего авторитета западной эстетики и недавнего «приятеля» Екатерины — вероятно были его настольной книгой.

В 1781 г. Львов ездил в Италию. Он записывал свои впечатления при осмотрах картинных галлерей. Тетрадь с этими записями, вероятно, содержала ценный материал для характеристики его художественных взглядов.² К сожалению, мне пришлось ознакомиться с ее содержанием лишь по статье В. В. Верещагина «Путевые заметки Н. А. Львова 1781 г.» в журнале «Старые годы».³

Автор статьи не усмотрел в записях Львова ничего кроме русского невежества, «бесталанных впечатлений» и суеверного ужаса перед нагим женским телом. Однако даже те немногие цитаты, которые он приводит в качестве «курьезов» и в доказательство «беспредельной наивности» Львова, свидетельствуют о том, что друг Державина был на высоте западноевропейской эстетики и со свойственной ему остротой высказывал свои впечатления.

В. В. Верещагин полагает, что отрицательное отношение Львова к Рубенсу было продиктовано отвращением к женскому телу.

Львов пишет о Венере Рубенса: «полная, голая, толстая купчиха, бесстыдно обнажающая отвислые свои прелести, толстые ляжки и красную кожу. . .» Об острове Цитеры — «торговая фламандская баня, наполненная непристойностями. . .»

¹ Тетрадь Н. А. Львова в кожаном переплете. Архив Пушкинского дома; л. 622.

² Тетрадь находилась в коллекции Н. К. Сипягина.

³ Старые годы, 1909, № 4—6, стр. 276—282.

Однако иного отношения к Рубенсу и не могло быть у европейского «любителя художеств» 80-х годов, а тем более у последователя Дидро, который оценивал качества картины в зависимости от того, достаточно ли скульптурны изображенные на ней фигуры.

«Qui est-ce qui a gâté presque toutes les compositions de Rubens, si ce n'est cette vilaine et matérielle nature flamande qu'il a imitée? Dans des sujets flamands peut-être seroit elle moins répréhensible; peut-être la constitution lâche, molle et replète étant bien d'un Silène, d'une Bacchante et d'autres sujets crapuleux, conviendrait-elle tout à fait dans une Bacchanale?» писал Дидро.

Суждение Львова о светотени в живописи Тициана также лежит в плане эстетики Дидро:

«все круглости ощутительные изображены одними полутенями, никакая грубая и сильная тень, прибежище обыкновенных посредственных живописцев, не портит тела красавиц. . .»

Далее автор статьи изумляется характеристикам Перуджино и дель Карто, которые дает Львов. О Перуджино Львов говорит, что он был «любитель одной физиономии, которую давал и богам и девкам». О «Св. семействе» Андреа дель Карто — «богоматерь не красавица, а если это не портрет какой-нибудь хозяйки, заказавшей картину, то стыдно Андрею дель Карто».

Известно, что идеальная красота по Винкельману являлась результатом отбора прекраснейших частей, избранных от многих лиц и соединенных в одно целое, которое мы называем идеальным. Портрет определенного лица не мог быть общечеловеческим идеалом красоты. Черты портретного сходства, вполне справедливо подмеченные Львовым в женских образах Перуджино и дель Карто, не соответствовали этому отвлеченному идеалу красоты.

Львов называет Рафаэля «божественным».

«Qui est-ce qui a vu Dieu? C'est Raphaël, c'est le Guide», — писал Дидро.²

Далее Львов дает весьма остроумную характеристику немецкой живописи, выдающую его итало-французскую ориентацию.

В заключение статьи в «Старых годах» автор приводит стихотворение Львова к его жене, полагая, что ужас перед развратными картинами итальянской живописи бросает Львова в мирные семейные объятия. Я замечу, во-первых, что стихотворение Львова, повидимому, написано в ответ на какое-то письмо жены:

¹ Diderot. Oeuvres, 1798, t. 15, p. 145.

«Что испортило почти все композиции Рубенса, если не эта низкая и материальная фламандская натура, которой он подражал? Быть может, в фламандских сюжетах она менее достойна порицания; быть может, поскольку слабое, вялое и тучное телосложение свойственно Силену, Вакханке и прочим распутным персонажам, — она оказалась бы вполне на своем месте в изображении вакханалии?»

² Там же, p. 229, «Кто видел бога? Это Рафаэль, это Гвидо».

«... Он не любит и не в скуке...
 Справедлив ли тон такой?
 Я влюблен и я в разлуке
 С милою моей женой».

и вряд ли имеет какое-либо отношение к итальянской живописи и, во-вторых, что семейные добродетели были в литературной «программе» последователя Дидро так же, как и обожествление Рафаэля и издевательство над «фламандской натурой» Рубенса.

В дальнейшем мы увидим, каким образом взгляды Дидро и Винкельмана, вероятно, преподанные Державину Львовым, сказались в лучших образцах державинской поэзии. Именно Державин сумел в условиях русской культуры конца XVIII в. воспринять наиболее передовые элементы эстетических учений и Дидро и Винкельмана и включить их в свой творческий опыт. Именно он органически и глубоко откликнулся на их призыв, причем в его здоровом, реальном искусстве воздействия западной эстетики только проясняли его стихийную тягу к правдивой, конкретной, зримой и слышимой поэзии. Потому что в сознании Державина, — и в этом была его сила, искусство было жизнью, оно должно было говорить о жизни, и проблема эстетики для него была проблемой воплощения пережитого им самим и материального мира. Изучение связей Державина с изобразительным искусством и эстетическими учениями его эпохи ставит перед нами во весь рост вопрос о пути Державина к реализму.

* * *

Подъем философских и общественных идей на Западе сделал литературу ведущим искусством. Живопись, проникшаяся теми же идеями, утратила свою декоративность и стала повествовательной. Она воздействовала уже не только на чувственное восприятие зрителя, но обращалась к его разуму и сердцу. С другой стороны, требование показа действительности в романе, требование наглядности в поэтической аллегории приблизили литературу к живописи. Литература не только излагала идеи — она воздействовала на читателя живыми, зрительными образами. Полустипшие Горация: «ut pictura poesis erit» повторялось поэтами и художниками на разные лады, воспринятое в том смысле, что поэзия — это младшая и зависимая сестра живописи.

Общность задач литературы и искусства, общность творческих приемов поэта и живописца, параллели между жанрами литературы, скульптуры и живописи — эта тема пронизывает красной нитью искусствоведческие статьи Дидро: «Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie» и «Essai sur la peinture». Дидро давал художникам «программы» картин и гордился тем, что вымышленные им образы могли быть перенесены на полотно

такими, какими они возникли в его голове.¹ Он описал сотни картин современных ему живописцев и как бы узаконил описание картин в ряду литературных жанров.

Винкельман считал аллегория универсальным приемом для всех видов искусства и устанавливал правила аллегории равнозначные для поэзии и для живописи.

«Die Allegorie ist, im weitläufigen Verstande genommen, eine Andeutung der Begriffe durch Bilder und also eine allgemeine Sprache der Künstler . . . Denn da die Kunst und vornehmlich die Malerei eine stumme Dichtkunst ist, wie Simonides sagt, so soll dieselbe erdichtete Bilder haben. . .»², — писал Винкельман.

«Die Griechen hatten, so wie ihre Sprache malerisch ist, auch malerische Begriffe und Bilder. Ihre Dichter vom Homerus an reden nicht allein durch Bilder, sondern sie geben und malen auch Bilder, die vielemals in einem einzigen Worte liegen und durch den Klang desselben und wie mit lebendigen Farben entworfen worden».³

«Im Homero aber ist alles gemallet und zur Malerei gerichtet und erschaffen».⁴

Лессинг, как известно, возражал Винкельману и, четко разграничив области поэзии и живописи, положил начало новой эстетике. Лессинг предал осмеянию графа Кайлюса, определявшего качество поэтического произведения сообразно тому, дает ли оно материал для живописного изображения.⁵

Очевидно, лессингова реформа эстетики несомненно отразилась во взглядах русских «любителей художеств». В предисловии А. Иванова к книге «Понятие о совершенном живописце» (1789)⁶ мы находим следующее толкование взаимоотношений литературы и искусства.

Живопись и литература, — говорит автор, — «суть две сестры, намерения которых одинаковы; орудия, каковы употребляют они для достижения своих целей, так же сходны и разнятся только видом своим. Если одна из них, чтобы дойти до разума и его тронуть, открывает путь себе в зрении нашем; то другая представляет

¹ Oeuvres, 1798, t. 14, p. 129.

² Versuch einer Allegorie Winkelmanns Werke. 1847, B. II, S. 239.

«Аллегория, понятая в широком смысле, есть обозначение понятий посредством образов и является общим языком преимущественно для художников. . . Поскольку искусство, а в особенности живопись, есть ничто иное как немая поэзия, как говорит Симонид, то должно оно употреблять вымышленные образы. . .»

³ Winkelmann. Geschichte der Kunst des Altertums, 1776, S. 49. «Греки имели в соответствии с живописностью их речи такие же живописные образы и понятия. Все их поэты, начиная с Гомера, не только говорят образами, но рисуют эти образы в каждом отдельном слове, рисуют их звуками как живыми красками».

⁴ Там же, стр. 52: «В Гомере все живописно, все создано для живописи».

⁵ G. E. Lessing. Laokoon, XIV.

⁶ Понятие о совершенном живописце, пер. с итал. А. Иванова, 1789 стр. 1.

разуму словесные картины; но поелику живопись касается души пособием чувства, то кажется, что сие средство есть надежнейшее для возбуждения оной».

«Сила живописи простирается в нас более нежели сила поэзии, потому что живопись действует посредством чувства зрения, которое вообще имеет больше власти над душею нежели прочие чувства и затем, что она глазам нашим представляет самую натуру. В рассуждении чего и Гораций говорит: все что входит слухом имеет должайший путь и трогает нас гораздо меньше нежели входящие посредством глаз, кои суть свидетели паче надежные и верные».¹

В числе подписавшихся на издание этой книги значится Н. А. Львов, заказавший 5 экземпляров для себя и 12 «для других».

На той же точке зрения стоит и конференц-секретарь Академии художеств Петр Чекалевский, издавший в 1792 г. «Рассуждение о свободных художествах».

«Живопись более стихотворства имеет силы над людьми, потому что она действует посредством чувства зрения, которое больше других чувств имеет власти над душой нашею».³

Естественно, что поэзия в ту эпоху стремилась стать картинной, чтобы наиболее сильно воздействовать на читателя. Державин в своем «Рассуждении о лирической поэзии» (1811) уделяет много внимания вопросам поэтической «картинности».

«В превосходных лириках всякое слово есть мысль, всякая мысль картина, всякая картина чувство, всякое чувство выражение, то высокое, то пламенное, то сильное, или особую краску и приятность в себе имеющее. . .»⁴

«Олицетворение и оживление суть главнейшие свойства поэзии. Она все существа моральные и духовные, не имеющие образа. . . олицетворяет и оживляет, дабы понятнее представить через то, сотворяемый ею так-сказать, новый волшебный, очаровательный мир. . .»

«. . . Блестящие, живые картины, то-есть с природою сходственные виды, которые мгновенно мягких или чувствительных людей поражают воображение и производят заочно в них фантазию (мечты) или фантастические чувства. Картины сии в лирической поэзии (не говоря о эпической) должны быть кратки, огненной кистью или одною чертою величественно, ужасно или приятно начертаны».⁵

«Сравнения и уподобления суть иероглифы, или немой язык поэзии. Поелику она по подражательной способности ничто иное есть, как говорящая живопись: то и сравнивает два предмета чувственным образом между собою. . .»⁶

¹ Понятие о совершенном живописце и т. д., стр. II.

² Там же, стр. 3.

³ П. Чекалевский. Рассуждение о свободных художествах, 1792, стр. 103.

⁴ Собр. соч. под ред. Я. Грота, т. VII, стр. 523.

⁵ Собр. соч. под ред. Я. Грота, т. VII, стр. 550.

⁶ Там же, стр. 564.

Иными словами, точка зрения Державина на поэзию и живопись — сходна с точкой зрения и Дидро, и Винкельмана.

Вспоминая начало своей литературной деятельности, Державин писал о себе так: «Он хотел подражать г. Ломоносову, но как талант сего автора не был с ним внушаем одинаковым гением, то хотел парить, не мог выдерживать постоянно красивым набором слов, свойственного единственно российскому Пиндару велеления и пышности. А для того с 1779 г. избрал он совсем особый путь, будучи предводим наставлениями г. Баттэ и советами друзей своих: Н. А. Львова, В. В. Капниста и И. И. Хемницера, подражал более Горацию».¹

Итак, гений Державина не был гением риторической поэзии. Его образцом стал Гораций, уподоблявший поэзию живописи. Вряд ли кто-нибудь принял изречение «ut pictura poesis erit» более охотно и безоговорочно, чем этот поэт, по вине случая не ставший живописцем.

В центре внимания Державина оказался не «красивый набор слов», а картина или образ, который надлежало выразить словами.

Пытаясь подражать «высокому парению» Ломоносова в оде «На бракосочетание», Державин невольно увлекся картиной фейерверка. Подражая Ломоносову, он писал оду «На рождение на севере порфиородного отрока» (1777), но найдя, что она не соответствует его дарованиям, он заменил ее «аллегорическим сочинением», т. е. рядом картин, сопоставление которых должно было уяснить читателю идею оды:

«С белыми Борей власами
И с седою бородой,
Потрясая небесами,
Облака сжимал рукой. . .
.
Засыпали нимфы с скуки
Средь пещер и камышей,
Согревать сатиры руки
Собирались вокруг огней. . .»

Аллегория осени в этой оде может быть поставлена в параллель с некоторыми живописными аллегориями на ту же тему. Укажу, например, эскиз плафона Лагренэ младшего с изображением Эола, который спускает ветры с цепей и превращает в лед воду, струящуюся из урн речных божеств.²

¹ Автобиографическая записка 1803 г. Собр. соч. под ред. Я. Грота, т. VI, стр. 443 (прим.).

² Эскиз 1775 г., воспр. Charles Blanc. «Histoire des peintres. École française», 1862, t. II.

Братья Лагренэ жили в Петербурге в 1760—1762 гг., где исполнили множество заказов. Лагренэ младший оставил здесь ряд гравюр со своих работ (Врангель. Иностранцы в России, 1911, стр. 13—16).

Эта же аллегория более подробно разработана Державным в оде «Осень во время осады Очакова».

Вступив на путь картинной поэзии или «говорящей живописи», Державин мог просто и безболезненно включать в свои стихи описания произведений изобразительного искусства, как он и сделал это в стихотворении «Ключ» (1778-79):

«Сядящ, увенчан осокою,
В тени развесистых древес,
На урну облегшись рукою,
Являющий лицо небес,
Прекрасный вижу я источник. . .»

В этой строфе дано описание статуи, стоявшей возле источника в гребеневском имении Хераскова, и в то же время дано поэтическое «олицетворение» источника, согласно правилам аллегории, равнозначным для поэзии и для скульптуры.¹

Далее следуют живописные «картины» источника в разное время дня, подводющие читателя к идее о «священном источнике стихотворства» — о Кастальском ключе.

«Когда в дуги твои серебристы
Глядится красная варя,
Какие пурпуры огнисты
И розы пламенны, горя,
С паденьем вод твоих катятся!
.
О, коль ночьюю темнотою
Приттен вид твой при луне,
Как бледны холмы над тобою,
И роци дремлют в тишине
А ты один шумя сверкаешь!» и т. д.

В идиллиях Сумарокова «ручейки» и «источники» входили в поэзию как необходимые признаки жанра идиллии, они не выражали ни действительности, ни какой-либо идеи, так же как ничего не выражали «ручейки» пасторалей Буше, служившие чисто декоративным элементом в пасторальной живописи.

«Ключ» Державина — это, во-первых, реальный гребеневский источник, во вторых — выражение идеи о священном ключе стихотворства.

Эти элементы: жизненный факт, соотносенная с ним идея и картина, выражающая эту идею, — неизменно присутствуют в поэзии Державина, о чем он говорит и сам:

¹ «Река изображается в виде старика с длинными власами и густою бредою, увенчанного венком из тростника, лежащего в камыше и облокотившегося на сосуд, из коего течет вода. . .» (Нестор Амбодик. Символы и эмблемы. 1786).

«В моих бы песнях жар и сила,
И чувства были вместо слов;
Картину, мысль и жизнь явила
Гармония моих стихов».

Картина не передает жизненный факт как таковой. Задача поэта — не копировать жизнь, а «распределять тени красок, звуков, понятий и из разногласия творить согласие»,¹ отвращаясь от всего, что «развратно» и «гнусно» — словом, претворять реальность в своем творчестве и приводить ее к гармонии.

Для того чтобы картины воздействовали на воображение читателя, они должны быть «с природою сходственны». Поэтому слово становится «тенью» подлинных «красок» и «звуков», оно выражает цвет, свет, форму, пространство, движение, подчиняясь замыслу картины, а не отвлеченной структуре «красивого набора слов».

Можно проследить, как Державин непрерывно совершенствует свои изобразительные средства, уточняет и усложняет цветовые эпитеты, привлекает к задачам изобразительности размер, ритм, интонацию стиха и как он переходит от идеального пейзажа в духе Лорэна в оде «Ключ» к почти реальному пейзажу «Жизни Званской», от схематичной аллегии осени в оде «На рождение на севере» к торжеству изобразительной поэзии в пьесе «Персей и Андромеда».

Державин пришел в поэзию без литературно-теоретической подготовки, «без лиры, без скрипичи и не седлав при том Парнаска бегунца».² Казалось, он пришел без всякой системы. Между тем он заменил систему «красивого набора слов» системой живописной образности и, перенеся в поэзию приемы живописи, обрел тот «путь непроторенный и новый», которому дивились современники. В письме к Козодавлеву (май 1783), скромно опровергая свое сходство с великими поэтами, прославившими век Августа и Людовика, Державин говорит: «к несчастью я для Фелицы сделался Рафаэлем. . . Рафаэль, чтобы лучше изобразить божество, представил небесное сияние между черных туч. Я добродетели царевны противопоставил своим глупостям. . .»³ Если в этом письме Державин говорит о живописном приеме в переносном, в фигуральном смысле, то в других случаях он действительно применяет этот прием в поэзии.

Ода «На выздоровление Мецената» (1781) начинается живописной картиной:

«Кровавая луна блистала
Чрез покровенный ночью лес,
На море мрачном простирала
Столбом багровый свет с небес.
По огненным выбям мелькая,

¹ Рассуждение о лирич. поэзии. Собр. соч. Державина, т. VII, стр. 373.

² Собеседник, 1783, ч. X, стр. 25. Письмо к творцу «Фелицы».

³ Собр. соч. Державина под ред. Я. Грота, т. V, стр. 369.

Я видел: в лодке некто плыл. . .

Зияла тьма со всех сторон,

Ко берегу лодка приплывала,
 Приблизилась она ко мне,
 Тень белая на ней мелькала
 Как образ мраморный во тьме. . .»

Эта мрачная живопись, изображающая ладью Харона, дана здесь для того, чтобы оттенить радость по случаю выздоровления И. И. Шувалова. Можно подумать, что, подготавливая этот поэтический эффект, Державин следовал совету Дидро, адресованному к живописцам.

«Voyez à Saint-Nicolas-des Champs Jouvenet ressuscitant le Lazare, à la lumière des flambeaux. Voyez sous le cloître des Chartreux Saint-Bruno expirant à des lumières artificielles. J'avoue qu'il y a une convenance secrète entre la mort et la nuit qui nous touche sans que nous nous en doutions. La réssurrection en est plus merveilleuse, la mort en est plus lugubre».¹

Описание портрета Екатерины работы Левицкого, включенное в оду «Видение мурзы», доказывает, что Державин использовал не только идейную схему, но и живописный замысел художника в своих стихах. Этот живописный замысел определил характер всей оды.

Портрет Левицкого отнюдь не реалистичен. Художник придал изображению Екатерины особую торжественность, «возвысил» его над реальностью. Эта торжественность — в великолепии красок, в позе царицы, еле касающейся ногами пола, в преувеличенном блеске глаз, в ленте владимирского ордена, превращенной кистью художника в сияющую радугу. Это портрет не царицы, а жрицы или богини. Стихи Державина также торжественно живописны:

«Сшла и жрицей очутилась
 Или богиней предо мной;
 Одежда белая струилась
 По ней серебряной волной;
 Градская на главе корона,
 Сиял при персях пояс влат,
 Из черноогненна виссона,
 Подобный радуге, наряд
 С плеча десного полосою

¹ Essai sur la peinture. Oeuvres, 1798, t. 15, p. 189, «Посмотрите в Saint-Nicolas-de Champs картину Жувене, изображающую воскрешение Лазаря при свете факелов. Посмотрите в картезианском монастыре изображение св. Бруво, умирающего при искусственном освещении. Я уверен, что есть скрытое соответствие между смертью и ночью, которое волнует нас, хотя мы о нем не подозреваем. Воскрешение в ночи кажется более чудесным, смерть — более мрачной».

Висел на левую беду . . .

 Сафирсветлыми очами,
 Как в гнев иль в жару блеснув . . .» и т. д.

Начальные строфы оды так же торжественны и содержат необычайно яркие зрительные образы:

«На темноглубом эфире
 Златая плавала луна,
 В серебряной своей порфире
 Блестаючи с высот, ова
 Сквозь окна дом мой освещала,
 И палевым своим лучом
 Златые стекла рисовала
 На лаковом полу моем. . .»

В этой торжественной картине река превратилась в божество, из урны которого струится вода:

«Нева из урны чуть мелькала. . .»

Комнаты царскосельского дворца превратились в сказочные обиталища:

«Из теремов своих явтарных
 И сребро-розовых светлиц. . .»

Явлению Фелицы, т. е. описанию портрета работы Левицкого предшествует живописное вступление:

«Ярче молний пролилось
 Сиянье вокруг меня небесно,
 Сокрылась, побледнев, луна. . .»

Последние строфы оды (строки 145—185) почти не содержат в себе живописных образов и звучат в несколько иной, сниженной интонации. Державин долго не мог закончить эту оду (1783—1789). Возможно, что последние строфы оды были написаны позже, когда живописное впечатление от портрета утратило свою яркость в памяти поэта.

* * *

Державин непрерывно учился «смотреть» и подбирать точные слова для своих зрительных впечатлений. Он открыл поэтам глаза на русскую природу. Дмитриев писал о нем: «Часто заставал я его, стоявшим неподвижно против окон и устремившим глаза свои к небу „Что вы задумались?“ — однажды спросил я. „Любуюсь

вечерними облаками“, — отвечал он. И чрез некоторое время после того, вышли стихи „К дому любящему учение“, в которых он впервые назвал облака „красзлатыми“.¹

Это учение художника у природы, о котором и Державин говорит не раз в своих стихах, соответствовало требованиям эстетики, выраженный Дидро.

«Le sentiment du beau est le résultat d'une longue suite des observations; et ces observations quand les a-t-on faites? En tout temps, à tout l'instant.»²

«Les règles ont fait de l'art une routine, et je ne sais, si elles n'ont pas été plus nuisibles qu'utiles. Entendons-nous: elles ont servi à l'homme ordinaire, elles ont nui à l'homme de génie. . .»³

«Que celui qui n'a pas étudié et senti les effets de la lumière et de l'ombre dans les campagnes, au fond de forêts, sur les maisons des hameaux, sur les toits des villes, le jour, la nuit — laisse là les pinceaux. Surtout qu'il ne s'avise pas d'être paysagiste. . .»⁴

«Comparez une scène de la nature dans un jour et sous un soleil brillant avec la même scène sous un ciel nébuleux. . .»⁵

Державин напряженно наблюдал свет и тени в пейзаже в разное время дня:

«В прекрасный майский день,
В час ясные погоды,
Как всюду дливна тень,
Ложась в стеклянны воды,
В их зеркале брегов
Изображала виды . . .»

(Прогулка в Сарском Селе.)

«Иль смотрим как бежит под черной тучей тень
По коврам, по снопам, коврам желтозеленым. . .»

(Евгению. Живь Званская.)

«Зри, как оно лишь отвращает
Светлый свой взор с облака вспять,
Живость цветов в миг исчезает
Краски картин тмятся опять. . .»

(Радуга.)

¹ Собр. соч. Державина под ред. Я. Грота, т. I, стр. 367.

² Diderot. Oeuvres, 1798, t. 15, p. 168. «Чувство прекрасного — это результат долгого ряда наблюдений: когда делаются эти наблюдения? Во всякое время, каждую минуту».

³ Там же, p. 169. «Правила превратили искусство в рутину, и я не знаю, не принесли ли они больше вреда, чем пользы? Скажу точнее, они помогли заурядному человеку и повредили человеку одаренному. . .»

⁴ Там же, t. 13, p. 402. Тот кто не изучил и не почувствовал эффектов света и тени в природе, в глубине лесов, на деревенских домах, на городских крышах, днем, ночью — пусть оставит кисти и не мнит сделаться пейзажистом; . . .»

⁵ Там же, стр. 406. «Сравните картину природы днем, при сияющем солнце — с той же картиной при облачном небе . . .»

Некоторые цветные эпитеты Державина заставляют нас думать, что он видел натуру в той красочной гамме, в какой ее видели современные ему живописцы:

«Белокурая Параша
Сребро-розова лицом».
(Параше.)
«Как сквозь жилки голубые
Льется розовая кровь,
На ланитах огневые
Ямки врезала любовь. . .»
(Русские девушки.)

Голубовато-розовые тона тела были обычны в живописи тех лет. Портреты Боровиковского прославлены своими серебристо-розовыми тонами. (Боровиковский написал портреты Державина и его второй жены — Дарьи Алексеевны.) Дидро говорил о колорите живого тела следующее:

«C'est la chair qu'il est difficile de rendre; c'est ce blanc onctueux, égal sans être pâle ni mat; c'est ce mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement, c'est le sang, la vie — qui font le désespoir du coloriste. Celui qui a acquis le sentiment de la chair, a fait un grand pas.»¹

В стихотворении «Капнисту» Державин писал:

«Когда тебя в темнозелену
Подругу в пурпурову шаль
Твою я вижу облечену
И прочь бежит от вас печаль. . .»

и сообщал в примечании:

«Темнозеленые тогда нашивали мундиры, а дамы — пурпуровые шали».²

На известном портрете В. В. и М. А. Митрофановых работы Левицкого — Митрофанов написан в темнозеленом мундире, а его жена в пурпуровой шали.³ Эти цветные пятна вместе со смуглыми тонами лиц образуют основу живописной композиции портрета. Супруги улыбаются. («И прочь бежит от вас печаль. . .») Иными

¹ Oeuvres, 1798, t. 13, p. 392. «Трудно передать тона тела: его белизну, лоснящуюся, ровную, но не бледную и не матовую; слегка просвечивающую смесь красного и голубого; кровь и жизнь, которые приводят в отчаяние колориста. Тот, кто прочувствовал тона тела, сделал большой шаг вперед.

² Собр. соч. Державина под ред. Я. Грота, т. II, стр. 111 (примеч.).

³ Портрет находится в Русском музее. Портрет написан в конце 80-х годов. По семейным преданиям Митрофанов был родственником Левицкого. См. С. Дягилев, «Левицкий», стр. 47. В наше время нередко называют красный цвет пурпуром. Это — ошибка. Пурпур — лиловая краска с красноватым оттенком.

словами, изображая свою счастливую пару, Державин прибег к тем тонам, какие мы видим на портрете другой счастливой пары работы Левицкого.

Я приведу другой подобный же пример. В оде «Водопад» есть строфа:

«Под древом, при заре вечерней,
Задумчиво любовь сидит,
От цитры ветерок весенний
Ее повсюду голос мчит;
Перлова грудь ее вздыхает,
Геройский образ оживляет. . .»

«Многие почитавшие кн. Потемкина женщины носили в медальонах его портрет на грудных цепочках: то, вздохами движа, его казалось оживляли» («Объяснения» Державина).

Итак, задумчивая «любовь» — это дама, почитавшая Потемкина и носившая его медальон на груди. Она сидит под деревом, в руках у нее цитра, вдали виден закат. Этот образ похож по композиции на женские портреты английской школы конца XVIII в.¹ Имел ли Державин в виду какой-либо определенный портрет последней «любви» Потемкина или он придал своему поэтическому образу черты вымышленного им портрета в определенном живописном стиле, — сказать трудно. Державин не раз вымышлял портреты, беря на себя роль живописца: в стихотворении «К Анжелике Кауфман» он дает программу портрета своей второй жены, в стихотворении «Варюше» (1799) он «пишет» портрет своей родственницы:

«Я, писавши образ твой. . .
.
Написал бы, как в диване
В голубом твоём тюрбане
Ты сидишь и, для красы
На чело спуся власы,
Всех улыбкою любезной
Вмиг умеешь полонить. . .»

Оба вымышленных портрета обладают чертами живописного стиля, так же как образ «любви», задумчиво сидящей под деревом (Водопад).

* * *

В следующем очерке „Державин и Рашет“ я скажу подробнее о примерах классической аллегории в поэзии Державина. Этот вид

¹ На портрете Бромптона гр. Браницкая стоит под деревом возле бюста Екатерины. На груди и на руке у нее медальоны с портретом Екатерины. На заднем плане — озеро и руина. На портрете раб. Гутенбруна: г-жа Вибикова сидит под деревом с корзинкой с цветами на коленях, вдали — река и селенье. На портрете раб. Ритта кн. Куракина стоит под деревьями с арфой в руках и т. д. Портреты воспроизведены в книге Врангеля «Иностранцы в России, 1911.

аллегории был канонизирован Винкельманом, утверждавшим, что художник не должен отступать от словаря символов и эмблем, почерпнутых из античного искусства.

Противники классицизма — Дидро и Фальконет — отрицали установленный язык эмблем и культивировали аллегория иного вида. В природе и в окружающей действительности надлежало художнику находить образы, расположение которых выразило бы идею его произведения путем аналогии. Обыденные предметы, изображенные на картине, становились символами, адресованными не к эрудиции, а к непосредственному чувству и здравому смыслу зрителя. Источником этой аллегии были — природа и творческое вдохновение. В одном из писем к Екатерине Фальконет приводит образцовый, по его мнению, пример подобной аллегии, точнее — аналогии.

«У меня есть медаль, вернее „жетон“, вычеканенный в честь брака Людовика XIV. С одной стороны его — профили короля и королевы лицом друг к другу. С другой стороны — поле, животно-творимое нежным дождем. Девиз гласит: „Non loter alter“. Нет ничего проще и нагляднее. „Доктора“ искусства и нумизматики не преминули бы изобразить женщину, украшенную всевозможными атрибутами и назвали бы ее „Плодородие“, присоединили бы к ней еще одну женщину — „Веру“ или „Супружескую верность“ и т. д.

«Следовало бы ограничить эти замысловатые аллегии или вовсе отказаться от них. Это бесплодное велеречие отдает рутиной и редко бывает признаком гения. . .»

В стихах Державина мы находим ряд аллегии второго типа. Программа портрета, данная Державиным в стихотворении «Тончию» — образец аллегии в духе Дидро.

« . . . Иль нет: ты лучше напиши
 Меня в натуре самой грубой,
 В жестокий мраз, с огнем души,
 В косматой шапке, скутан шубой,
 Чтоб шел, природой лишь водим,
 Против погод, волн, гор кремнистых,
 В знак, что рожден я в странах льдистых,
 Что был прапращур мой Баграм.»

«Погоды, волны, горы кремнистые. . .» — трудности на пути поэта, — в сознании Державина, вероятно, вполне реальные трудности его житейской карьеры.

Ода «Водопад» это развернутая аллегория того же типа.

Она стоит в прямой связи с учением Дидро о философском восприятии природы. Говоря о действии картин природы на чувства человека, Дидро приводит такой пример:

«La vue d'un torrent qui tombe à grand bruit à travers des rochers escarpés, qu'il blanchit de son écume, me fera frissonner. Si je ne le vois pas, et que j'entende au loin son fracas, c'est ainsi me dirai-je,

que ces fléaux si fameux dans l'histoire ont passé. Le monde reste et tous leur exploits ne sont plus qu'un vain bruit qui m'amuse. . .»¹

Этот отрывок выражает ту же идею, что и ода «Водопад». Дидро вновь возвращается к этой теме, говоря о глубоких мыслях, которые природа пробуждает в подлинном художнике:

«Un poète disoit d'un autre poète: il n'ira pas loin; il n'a pas le secret. Quel secret? Celui de présenter des objets d'un grand intérêt, des pères, des mères, des époux, des femmes, des enfants.

«Je vois une haute montagne couverte d'une obscure, antique et profonde forêt. J'en vois, j'en entend descendre à grand bruit un torrent, dont les eaux vont se briser contre les pointes escarpées d'un rocher. Le soleil penche à son couchant; il transforme en autant de diamans les gouttes d'eau, qui pendent attachées aux extrémités inégales des pierres. Cependant, les eaux, après avoir franchi les obstacles qui les retardoient, vont se ressembler dans un vaste et large canal, qui les conduit à une certaine distance vers une machine. C'est là que sous des masses énormes se broie et se prépare la substance la plus générale de l'homme. J'entrevois la machine, j'entrevois les roues que l'écume des eaux blanchit. J'entrevois au travers de quelques saules le haut de la chaumière du propriétaire; je rentre en moi-même et je rêve».²

Державин дает описание водопада и окружающих его предметов в той же последовательности.

«Алмазна сыплется гора
С высот четырема скалами,
Жемчугу бездна и сребра
Кипит внизу, бьет вверх буграми,
От брызгов синий холм стоит,
Далече рев в лесу гремит.
Шумит и средь густого бора
Теряется в глуши потом;

¹ Diderot, Oeuvres. 1798, t. 13, p. 402. «Вид водопада, свергающегося с шумом с крутых скал, которые он белит своей пеной, заставит меня содрогнуться. Если же я не увижу его, но услышу издали его грохот, я скажу себе— вот так прошли великие события, столь прославленные в истории. Мир продолжает существовать и прошлые подвиги ничто иное как напрасный, теряющийся вдали шум, который меня забавляет. . .»

² Там же, p. 478. «Один поэт говорил про другого; он далеко не пойдет, он не знает секрета. Какого секрета? — изображать вещи большого интереса, отцов, матерей, супругов, женщин, детей.

«Я вижу высокую гору, покрытую сумрачную, древним и дремучим лесом. Я ее вижу, я слышу свергающийся с нее с великим шумом водопад, чьи воды разбиваются о крутые острия скал. Солнце близится к закату, оно превращает в брильянты капли воды, повисшие на выступях утесов. Между тем воды, преодолев препятствия, замедлявшие течение, стекаются в широком просторном канале, который ведет их на некотором расстоянии к мельнице. Здесь между огромными жерновами перемалывается и готовится главный продукт питания людей. Я вижу мимоходом мельницу; я вижу колеса, белые от водяной пены, я вижу между ивами крышу хижины хозяина; я погружаюсь в себя и я мечтаю».

Луч чрез поток сверкает скоро;
 Под зыбким сводом дров, как сном
 Покрывают волны, тихо льются,
 Рекою млечною влекутся. . .
 Седая пена по берегам
 Лежит клубами в дебрях темных;
 Стук слышен млатов по ветрам,
 Визг пил и стон мехов подъемных:
 О водопад! В твоём жерле
 Все исчезает в бездне, в мгле!»

«Sans doute la forêt qui me ramène à l'origine du monde est une belle chose; sans doute ce rocher, image de la constance et de la durée, est une belle chose; sans doute ces gouttes d'eau transformées par les rayons du soleil, brisées et décomposées, en autant de diamans étincelans et liquides, sont une belle chose, sans doute le bruit, le fracas d'un torrent qui brise le vaste silence de la montagne et de sa solitude, et porte à mon âme une secousse violente, une terreur secrète, est une belle chose!»¹

Державин также подчеркивает прекрасные свойства водопада:

«О слава, слава в свете сильных!
 Ты точно есть сей водопад.
 Он вод стремлением обильных
 И шумом льющихся прохлад
 Великолепен, светл, прекрасен,
 Чудесен, силен, громок, ясен. . .»

«Mais ces saules, cette chaumière, ces animaux, qui paissent aux environs; tout ce spectacle d'utilité n'ajoute-t-il rien à mon plaisir? Et quelle différence encore de la sensation de l'homme ordinaire à celle du philosophe! C'est lui qui réfléchit et qui voit, dans l'arbre de la forêt un mât, qui doit un jour opposer sa tête altière à la tempête et aux vents; dans les entrailles de la montagne, le métal brut qui bouillonnera un jour au fond des fourneaux ardents, et prendra la forme, et des machines, qui fécondent la terre, et de celles qui en détruisent les habitans; dans le rocher les masses de pierre dont on élèvera des palais aux rois et des temples aux dieux; dans les eaux du torrent, tantôt la fertilité, tantôt le ravage de la campagne, la formation des rivières, des fleuves, le commerce, les habitans de l'univers liés, leur trésors portés de rivage en rivage et de là dispersés dans toute la profondeur des continens, et son âme mobile passera

¹ Там же. «Конечно, лес, уводящий мои мысли к эпохе происхождения земли — прекрасен; конечно, скала, являющаяся символом постоянства и долголетия — прекрасна; конечно, водяные капли, которые солнечные лучи, преломляясь, превращают в сверкающие, текущие бриллианты — прекрасны; конечно, шум и грохот водопада, нарушающие тишину и одиночество горы и несущие моей душе трепет и тайный ужас — прекрасны!»

subitement de la douce et voluptueuse émotion du plaisir au sentiment de la terreur, si son imagination vient à soulever les flots de l'Océan.

«C'est ainsi que le plaisir s'accroîtra à proportion de l'imagination, de la sensibilité et des connaissances. La nature ni l'art qui la copie ne disent rien à l'homme stupide et froid; peu de chose à l'homme ignorant.

«Que-ce donc que le goût? Une facilité acquise par des expériences réitérées à saisir le vrai ou le bon, avec la circonstance qui le rend beau, et d'en être promptement et vivement touché. . .»¹

Державин, так же как Дидро, размышляет о полезности водопада:

«Дивиться вокруг себя людей
Всегда толпами собирает:
Но если он водой своей
Удобно всех не напоет,
Коль рвет берега, — и в быстротах
Его нет выгод смертным — ах!

Услышые ж водопады мира!
О, славой шумные главы!
Ваш светел меч, цветна порфира,
Коль правду возлюбили вы,
Когда имели только мету
Чтоб счастье доставить свету,

Шуми, шуми, о, водопад
Касаяся странам воздушным;
Увеселяй и слух, и взгляд.

¹ Oeuvres, 1798, t. 13, p. 480. «Но эти ивы, эта хижина, этот скот, пасущийся невдалеке, созерцание всех этих полезных предметов, разве не прибавляет ничего к моему удовольствию? Какая разница во впечатлениях заурядного человека и философа! Последний размышляет и видит в лесном дереве мачту, которая в будущем противопоставит грозе и ветрам свою гордую вершину; в недрах горы он угадывает металл — сырец, который со временем расплавится в огненных печах и примет форму машины для обработки земли или орудий — для уничтожения ее обитателей; в утесе он видит массы камня, из которых будут построены дворцы королей и божьи храмы; в водах потока — иногда оплодотворение, иногда разрушение полей, образование рек и притоков, торговлю, связь обитателей земли между собой, их богатства, отправляемые с берега на берег и рассеянные в глубине материков; его подвижная душа перейдет от упоительного, приятного волнения к чувству ужаса, если его воображение представит ему поднявшиеся волны океана.

«Таким образом удовольствие возрастет в соотношении с силой воображения, чувствительностью и знанием. Ни природа, ни искусство, которое ей подражает, не говорят ничего глупцу и холодному человеку; неведомо они говорят мало.

«Что же такое, наконец, вкус? Легкость, достигнутая повторными опытами, — улавливать истинное и доброе вместе с тем условием, которое делает его прекрасным, и быть глубоко и живо взволнованным».

Твоим стремленьем светлым, звучным
 И в поздней памяти людей
 Живи лишь красотой твоей!

 Чтоб был вблизи, вдали любезен
 Ты всем; сколь дивен, столь полезен».

Далее поэт размышляет о течении Суны от ее истоков до впадения в Онегу:

«И ты, о водопадов мать!
 Река на севере гремяща,
 О Суна! коль с высот блистать
 Ты можешь, — и от зарь горяща,
 Кипишь и сеешься дождем
 Сафирным, пурпурным огнем.

 И без примеса чуждых вод
 Поишь влаты в нивах бреги
 Великолепный свой ты ход
 Вливаешь в светлый сонм Онеги:
 Какое зрелище очам!
 Ты тут подобна небесам».

Державин осматривал водопад Кивач во время своей поездки по Олонецкой губернии (1785). Он описал этот водопад в «Путевой записке». В примечаниях к «Водопаду» он подробно объяснил отдельные строки своей оды, указав, что Кивач «стремится с высоты четырех скал», что «капли водные истинно так падают, как стеклянная пыль, в которую отражаясь лучи солнечные представляют весьма удивительное зрелище. . .», что «под сводом дерев пенная вода льется точно как молоко или сливки. . .» и, наконец, что под рекой Суной следует разуместь «императрицу, которая делала водопады, т. е. сильных людей».¹

Однако идейная схема описания водопада все же совпадает с размышлением поэта-философа, данным Дидро. Мельница у водопада, о которой говорит Дидро, может быть, послужила основой намека на Кончезерский завод («стук слышен млатов по ветрам. . .»), отстоявший, по словам Державина в 40 вер. от Кивача, так что шум машин бывал слышен только «иногда», «в сильную погоду, по ветру».²

В то же время Державин не мог написать свою оду, если бы не видал Кивач своими глазами. Он приложил идейную схему Дидро к конкретному эмпирическому материалу своих впечатлений.

¹ Собр. соч. Державина под ред. Я. Грота, т. III, стр. 637.

² Там же, примеч. 299.

Дмитриев полагал, что начало оды Державина было написано под впечатлением Кивача еще до 1790 г.¹ Это мнение Дмитриева, очевидно, относится к строфам, связанным с описанием водопада у Дидро.

В конце XVIII в. художники не раз писали водопады. Это были уже не те узорные каскады, которые в свое время украшали гобелены или оживляли задний план пасторалей рококо. Это — водопады, писанные с натуры, окруженные дикой природой лесами и скалами с фигурками горцев, поставленными возле них для масштаба.

В Русском музее есть четыре «Водопада» живописца Матвеева (1758—1816). На одной из этих картин мы видим и «черные скалы», и «бьющие вверх бугры» пены, и «от брызгов стоящий синий холм» (Водопад в Тиволи).

Итак, Державин «писал» пейзажи, портреты, *intérieur*'ы и мертвую натуру. Он идеализировал натуру в той мере, в которой ее идеализировали современные ему живописцы. Следуя советам Дидро, он вскрывал символический смысл картин природы. Но все же в основе его «говорящей живописи» лежали зрительные впечатления от подлинных, реальных предметов, лежала работа над реальностью. Его «картины», посвященные снеди, не уступают по силе красок фламандской живописи (Снайдерс).

«Багряна ветчина, зелены щи с желтком,
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,
Что смоль, янтарь, икра, и с голубым пером
Там щука пестрая — прекрасны!»

Создавая аллегории классического типа (например аллегории, прославлявшие Екатерину), Державин нередко черпал образы и краски из живописных аллгорий его времени. Чтобы написать аллегорию, ему нужно было видеть ее «своими глазами». Некоторые образы религиозной поэзии Державина заставляют вспомнить религиозную живопись его времени (в частности — живопись Боровиковского).

«Говорящая живопись» Державина несла в себе начала реализма.

¹ Собр. соч. Державина под ред. Я. Грота, т. I, стр. 456 и 488.

II. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ПОЭЗИИ Державина

«Dans la description d'un tableau, j'indique d'abord le sujet; je passe au principal personnage, de-là aux personnages subordonnés dans le même groupe; aux groupes liés avec le premier, me laissant conduire par leur enchainement, aux expressions, aux caractères, aux draperies, au coloris, à la distribution des ombres et des lumières, aux accessoires, enfin à l'impression de l'ensemble. Si je suis un autre ordre, c'est que ma description est mal faite ou le tableau mal ordonné».

Diderot. Pensées détachées sur la peinture.¹

* * *

В 1789 г. Державин вернулся в Петербург после пяти лет жизни в провинции. Пока он отсутствовал, столица и ее пригороды украсились новыми, великолепными зданиями. Гваренги построил дом Академии Наук, Эрмитажный театр, Государственный банк. Кameron воздвиг свою колоннаду в б. Царском Селе и строил дворец в б. Павловске. Львов выстроил здание почтамта. Облицовка набережных Невы гранитом была закончена.

Число произведений скульптуры и живописи также возросло в столице. Вернувшийся из-за границы Н. В. Юсупов (1790) размещал свои художественные сокровища во дворце на Фонтанке, построенном Гваренги. Безбородко с помощью Львова устанавливал художественные коллекции в своем доме, в зале с колоннами, также построенном Гваренги. Воронихин отделял внутри Строгановский дворец. Строганов подготовлял каталог своей картинной галереи (изд. в 1793 г.). Державин был вхож в эти дома.

Вероятно, обилие художественных впечатлений было причиной того, что в последующие годы Державин особенно охотно включал в свою поэзию материал, почерпнутый из области изобразительного искусства.

Этот материал помогал ему создавать тот «волшебный, очаровательный мир» образов, о котором говорится в его «Рассуждении» (1811).

¹ «В описании картины я указываю сначала сюжет, потом перехожу к главному персонажу, а от него к персонажам второстепенным в той же группе; далее к другим группам, последовательно связанным с первой, к выражению, к характерам, к драпировкам, к колориту, к распределению света и тени, к аксессуарам и, наконец, к впечатлению от общего. Если я следую иному порядку, это значит — или мое описание не хорошо, или картина худо компонована».

В 1789 г., находясь под судом и надеясь снискать милость Екатерины, Державин написал оду «Изображение Фелицы». В первой строфе оды он обращается к Рафаэлю:

«Рафаэль! живописец славный,
Рафаэль, чудный, бесприкладный
Творец искусством естества!
Изобразитель божества!
Умел ты кистию свободной
Непостижимость написать:
Умей моей богоподобной
Царевны образ начертать».

Обращение к Рафаэлю фигурально. «Божественный» Рафаэль по Львову, «художник видевший божество» по Дидро, творец идеального мира, возвышенного над материей, по Винкельману, упомянут здесь для того, чтобы подчеркнуть «богоподобность» Фелицы и тем польстить ей. Так же фигуральна «программа» изображения Фелицы, которую излагает Державин. Эта «программа» лишь предлог для перечисления в хронологическом порядке «славных» событий царствования Екатерины.

Предлагая живописцу изобразить Екатерину в том или в ином виде, Державин, в большинстве случаев, оперирует образами уже зафиксированными в изобразительном искусстве. В этом отличие программы «Изображения Фелицы» от оригинальных «программ» Державина, какие даны в стихотворениях: «К Анжелике Кауфман», «Варюше» и «Тончию». Я укажу несколько примеров совпадения образов Державина в этой оде с произведениями изобразительного искусства:

«Одень в доспехи, в брони златы
И в мужество ее красы,
Чтоб шлем блистал на ней пернатый
Зефиры веяли власы. . .»

Екатерина в образе Минервы изображена на картинах С. Торелли (Триумф Екатерины, Северная Минерва), в скульптуре Козловского (1785), в скульптуре Ж. П. Тассара и во многих других произведениях искусства.

«Чтоб конь под ней главой крутился
И буйно броды опенял,
Чтоб Норд седой ей удивился
И обладать собой избрал. . .»

На картине Ст. Торелли «Екатерина верхом на белом коне „Бриллианте“, конь крутит головой и «опеняет» улипа. Россия, стоя на коленях, подает Екатерине императорскую корону.

«Чтоб спед с престола подавала
Скрижаль заповедей святых. . .»

Екатерина — законодательница изображена на портрете Левицкого, в скульптуре Шубина, Рашета и др.:

«Чтоб дики люди отдаленны
.
Сошедшия к ее престолу. . .» и т. д.

Екатерина на престоле, окруженная «народами», изображена в скульптуре берлинского сервиза. «Дики люди, отдаленны. . .» представлены в серии фарфоровых фигурок Рашета, о чем я говорю в следующем очерке (Державин и Рашет).

«Как с синей крутизны эфира
Лучам случится ниспадать,
От вседержителя так мира
Чтоб к ней сходила благодать. . .»

Здесь повторено изображение «благодати» в виде лучей, сходящих на царицу, заимствованное с первого сенатского барельефа Рашета и уже использованное Державиным в оде «На отсутствие в Белоруссию»:

«Благодать на них сияет,
Памятник изображает
Твой из радужных лучей. . .»

Вспоминая известную «карусель» 1766 г., Державин вызывает перед читателем образы ее участников:

«. . .И вихрем всадники несомы
Поспешно б натягали лук. . .»

Известны два портрета участников этой карусели, изображенных в виде всадников на полном скаку: портрет А. Орлова раб. Эриксона и портрет Гр. Орлова раб. Торелли.

«И славу моему ты ввору
Ее представь как бы в ночи
Возженну бриллиантов гору
Из коей бы лились лучи. . .»

Сверкающая гора или пирамида, означающая вечную славу, — обычный элемент аллегории XVIII в. Такие пирамиды, усеянные плоскими и украшенные вензелем, фигурировали обычно в фейерверках. В описании потемкинского праздника Державин также

говорит об «алмазовидной, обделанной в золото» пирамиде с вензелем, означавшей славу.

Таким образом ода Державина включила в себя элементы разнородных произведений искусства. Понимание этой оды — в прямом смысле — в качестве реальной «программы» предлагаемой живописцу, приводило к явной нелепости. Эту нелепость отметил Капнист в шутливом стихотворении «Ответ Рафаэля певцу Фелицы». Но Державин, конечно, понимал свою «программу» фигурально.

За одой «Изображение Фелицы» вскоре последовала ода «На шведский мир», в основу которой положено развернутое описание картины Торелли «Триумфальное шествие Екатерины».

* * *

Шведский мир был объявлен 15 августа 1790 г. В этот же день Екатерина торжественно приехала из б. Царского Села в Казанский собор и отслужила благодарственный молебен. Возможно, что этот въезд царицы в Петербург, отмеченный Державиным в «Объяснении» к оде, напомнил поэту картину Торелли «Триумфальное шествие Екатерины», написанную в 1772 г. в честь мира с Турцией.

Картина изображает царицу на триумфальной колеснице, везомой к храму, где ждут священники с крестами и хоругвями. Екатерина увенчана лаврами. Ее плащ развевается по ветру. Над ней парят гении с пальмами и оливами.

Первая строфа оды Державина гласит:

«Ты шествуешь в Петрополь с миром
И лавры на главе несешь,
Ты провождаешься вефиром
И россам пальмы раздаешь. . .»

Екатерина окружена радостной толпой. Розовое освещение делает розовыми даже белых коней, везущих колесницу.¹

«Ты шествуешь! Возври царица
На радостные всюду лица
На сонмы вокруг тебя людей!
Не так ли на тебя взирают,
Как нежную весну встречают
В одежде розовых зарей?»

В правой руке Екатерины — скипетр, знак царской власти, на голове у нее — лавровый венок, знак геройства. Ее окружает толпа вельмож в блестящих римских доспехах. В числе их — Румянцев и Григорий Орлов.

¹ Художественные сокровища России, год II, кн. I, стр. 15.

«Средь светлого вельможей строя
В тебе царя, вождя, героя
И мироносицу мы зрим . . .»

На переднем плане слева — две сидящие женщины с детьми на руках.

«Как царь ты наградишь заслуги,
Как мать призришь ты сирот,
Лишенные детей супруги
Воскреснут от твоих щедрот. . .»

Рядом с женщинами стоит на коленях старик в крестьянском платье, простирая руки к царице, другой крестьянин бьет челом в землю.

«Все будут счастливы тобою:
Законов под одной чертою
Равны вельможа и пастух.
Прострешь ты животворны длани
На тяжкий земледельцев труд;
Отпустишь неимущим дани,
Да нивы и луга цветут. . .»

Слева на заднем плане — море. Стоящий на рейде корабль салюует пушечным залпом. Гений славы над головой Екатерины трубит в трубу. Справа по берегу движутся бесчисленные толпы людей, среди них войны, пленные и др.

«И се уж возвещают громы
Событие блаженных дней,
По ветру трубный звук несомый
Сзывает тысячи людей.
Народ колеблется как волны,
Течет везде веселья полный
Врагов целует и друзей. . .»

Слева в углу видна группа женщин, встречающих воинов:

«По стогнам гласы раздаются,
В домах нежнейши слезы льются,
Объемлют жен, отцов, детей. . .»

В оде не говорится о придворных дамах в восточных платьях и о пленных турках, сопровождающих кортеж Екатерины на картине Торелли. Это понятно — мир 1790 г. был заключен с шведами, а не с турками. В оде также не отражена группа воинов справа, на переднем плане картины, вполне откровенно волокущих награбленную добычу, — это так же понятно.

Предпоследняя строфа оды начинается так:

«О, вы, носящи душу львину,
Герои, любящие бой!
Возрите на сию картину
Сравните вы ее с войной:
Там всюду ужас, стон и крики;
Здесь всюду радость, плеск и лики. . .»

Можно с уверенностью сказать, что Державин действительно видел эту «картину», когда он писал оду.

Картина Торелли, вероятно, находилась в доме Румянцева-Задунайского.¹

Стефано Торелли прожил в Петербурге с 1762 до 1784 г. Он был профессором Академии художеств и носил звание «придворного живописца». Он написал ряд портретов Екатерины и множество портретов знатных особ. Яркость красок и мастерство композиции придавали его аллегориям парадный блеск, холодноватый риторический пафос.

Этот же рассудочный пафос налицо в оде Державина. Здесь нет ни живописных образов, ни колорита, ни светотени. Поэт поэтизировал у живописца только сюжет картины и схему композиции.

Над Екатериной парят три гения, точнее — три богини. Первая из них — в короне из звезд — одной рукой венчает Екатерину лаврами, а в другой руке держит пальмовую ветвь. Судя по атрибутам — это слава. Вторая богиня взмахнула веткой оливы. Рядом с ней на облаке — рог изобилия и амур. Это — изобилие и любовь. Третья богиня трубит в трубу и держит в руках лавровые и золотые венцы — это опять слава.²

В описании «Торжества в доме князя Потемкина» (1791) Державин говорит о божествах, окружавших Екатерину: о «славе, любви и великолении».

«Все три
Казалось оны божества
С владычицей души с небес
Пришли
Умножить блески, звуки, радость
Торжества;
Все три
Казалось меж собою
Как будто спор вели
Кому быть празднества душою?»

¹ Потом она хранилась в Румянцевском музее в Москве. «Художественные сокровища России», год II, кн. I., стр. 15.

² Слава изображается «в виде прекрасной женщины в пребогатом одеянии и со звездною на голове короною, в руках она держит золотые и лавровые венцы. . .» (Иконологический лексикон, 1792, стр. 267).

Но слава там, с венцом лавровым,
 С короною из звезд,
 На подвиги душам готовым
 Трубой с высоких мест
 Свой огонь вливала,
 Во всех сердцах одна торжествовала».

Возможно, что в этих стихах изображены три богини, парящие над Екатериной на картине Торелли.

Кроме аллегорий и портретов Торелли известна его стенная роспись «Зала муз» в Китайском дворце в Ораниенбауме и панно «Диана и Эндимион», находящееся там же. С этого панно Рашет позаимствовал композицию своей скульптурной группы «Диана и Эндимион».

Панно Торелли изображает спящего в лунном освещении Эндимиона. Диана, слегка задралпированная бледно-розовой тканью, стыдливо спускается на полумесяце к его изголовью. Амуры наблюдают за ней с голубых облаков. Учитывая связь Державина с Рашетом и с Торелли, следует привести здесь его стихотворение «На брак графини Литта»:

«Диана с голубого трона
 В полукрасе своих лучей,
 В объятия Эндимиона
 Так сходит скромною стезей,
 В хитон воздушный облеченна
 Чело вокруг в звездах горит,
 В безмолвной тишине вселенна
 На лунный блеск ее глядит».

Настроение в этих стихах то же, что и в живописи Торелли: Диана — как сонное видение, стыдливость, тишина, безмятежность.

* * *

В 1791 г. Державин написал пьесу «Любителю художеств». Первоначально она называлась «На Новый год. Песнь дому любящему науки и художества». Она адресована А. С. Строганову.

Дворец Строганова, построенный Растрелли (1754) и убранный внутри живописной и лепной работой в стиле рококо, был после пожара заново отделан Воронихиным (1790) в неогреческом стиле. Прежнее убранство сохранилось лишь в большом зале с хорами, украшенном огромным плафоном.

А. Бенуа приписывает этот плафон перспективисту Валериани и излагает содержание его живописной аллегии: на плафоне изображен Олимп; Юпитер и Юнона восседают под навесом окруженные гениями и добродетелями. Какой-то юноша (Телемак?) в сопровождении воина вступает на Олимп. Минерва изгоняет

пороки: коварство, властолюбие, клевету и зависть. В нижней части изображены искусства: Живопись, История и Музыка. «Самое красивое в этом плафоне роскошная архитектурная часть, являющаяся как бы третьим этажом, продолжением самого зала с видом на отверстие небо и на происходящее там торжество».¹

Стихотворение Державина начинается призывом к музе лирической поэзии. Образ Эраты живописен и напоминает стенную или плафонную картину.

«Сойди любезная Эрата
С горы зеленой, двухолмистой,
В одежде белой, серебристой,
Украшенна венцом и поясом из золота. . .
.
И царствуй вечно в доме сем
На берегах Невы прекрасных. . .
.
Как легкая серна
Из дола в дол, с холма на холм
Перебегает;
Как белый голубок она
То вниз, то вверх под облачком
Перелетает;
С небесных светлых гор дорогу голубую
Ко мне в минуту перешла
И арфу золотую
С собою принесла
.
Ее белорумяны персты
По звучным бегают струнам,
Взор черноогненный, отверстый,
Как молния вослед громам. . .»

Ритмический узор полета Эраты напоминает стихи, посвященные полету трех богинь вокруг Екатерины в «Описании потемкинского праздника», и, повидимому, также связан с живописью барокко.

Далее Державин противопоставляет мрачный характер «нелюбящего муз» добродетелям и обаянию «любителя художеств». Эрата поет:

«Напротив того, взирают
Боги на любимца муз,
Сердце нежное влагают
И изысканный нежный вкус;
Всем душа его щедра:

¹ Художественные сокровища России, 1901, № 9, стр. 166.

Друг он общего добра,
 Отирает токи слезны,
 Унимает скорбный стон;
 Сиротам отец любезный,
 Покровитель Музам он. . .»

Винкельман, как известно, считал, что созерцание идеальных, отрешенных от действительности форм искусства гармонизирует душу человека и смягчает его характер.

П. Чекалевский в своем «Рассуждении о свободных художествах» (1792) высказывает ту же мысль:

«Изящные художества, будучи в совершенстве, могут вперить в человека привязанность к красоте и добру, могут заставить его полюбить истину и добродетель, отвращая его от всякого зла; словом могут способствовать его собственному благополучию. . .»¹

Эта же мысль выражена в стихах Державина.

Далее поэт дает картину, по краскам и по рисунку очень похожую на плафонную живопись:

«О день, о день благоприятный!
 Несутся ветром голоса,
 Курятся крины ароматны,
 Склонились долу небеса.
 Лазурны тучи, краезлаты,
 Блистаючи рубином сквозь,
 Как испещренный флот, богатый,
 Стремятся по эфиру вкось;
 И плавая туда
 Сюда,
 Спускаются пред нами
 На них сидит небесных Муз собор,
 В круг Гениев крылатых хор, —
 Летят, вслед тянутся цепями. . .»

Далее хор муз поет гимн художествам:

«Науки смертных просвещают,
 Питают, облегчают труд;
 Художества их украшают
 И к вечной славе их ведут,
 Благополучны те народы,
 Которы красотам природы
 Искусством могут подражать;
 Как пчелы мед с цветов собирают!
 Блажен тот муж, блажен стократно,

¹ П. Чекалевский. Рассуждение о свободных художествах. 1792, стр. 30.

Кто покровительствует им!
Вознаградят его обратно
Они бессмертием своим».

Эту же мысль о том, что назначение искусств — прославлять «народы», выведенную из «Истории искусства древности» Винкельмана, мы находим в книге П. Чекалевского. Автор перечисляет все произведения русского искусства, какими «Россия ныне по справедливости может славиться. . .» Очевидно, таков был официальный взгляд на государственную функцию искусства.

Затронув тему о моральном воздействии искусства на человека в том плане, в каком понимал ее Винкельман, Державин естественно дает далее образ, обладающий наибольшей силой воздействия на человека, согласно учению немецкого искусствоведа, — образ Аполлона Бельведерского.

Здесь следует провести параллель между высказыванием Винкельмана об Аполлоне и образом Аполлона в стихах Державина:

«Fraget diejenigen welche diese Gottheit gesehen, sich mit dem Gefühl des Schönen diesem Heiligtum genähert, lasset sie die Wirkung des ersten Blickes auf Sinn und Geist beschreiben: ich war in dem ersten Augenblicke gleichsam weggerückt und in den heiligen Hain versetzt und glaubte den gott selbst zu sehen. . .

«. . . Mit Verehrung erfüllt, schien sich meine Brust zu erweitern und aufzuschwellen. . .

«. . . Eine selige Entzückung hob mich mit sanftem Schwingen dergleichen die Dichter der unsterblichen Seele geben und leicht durch dieselben suchte ich mich zum Thron der höchsten Schönheit zu schwingen. . .»¹

«Наполнил грудь восторг священный,
Благоговейный обнял страх,
Приятный ужас потаенный
Течет во всех моих костях;
В весельи сердце утопает,
Как будто бога ощущает
Присутствующего со мной!»

«Sehet! wie er mit mächtigem Schritt, den nichts entgehen kann,
den Python seinen Feind verfolgen scheint. . .»

¹ Winckelmans Werke. Beschreibung des Apollo in Belvedere. 1847, Bd. II, S. 323. «Спросите тех, кто видел это божество, кто приблизился с чувством прекрасного к этой святыне, пусть они опишут действие первого взгляда на разум и на душу: я был при первом взгляде словно смятен и перенесен в священную рощу и думал, что вижу самого бога. . . Моя грудь наполнилась благоговением и, казалось, расширилась и увеличилась. . . Священный восторг поднял меня на нежных крыльях, подобных тем, какими поэты наделяют бессмертную душу, и я стремился подняться на них к престолу наивысшей красоты. . .»

«Er hat den Python mit Pfeilen, die nicht fehlen könnenerlegt».¹

«Я вижу, вижу Аполлона
 В тот миг, как он сразил Тифона
 Божественной своей стрелой.
 Зубчата молния сверкает,
 Звенит в руке священный лук;
 Ужасная змея зияет
 И в миг свой испускает дух. . .

 Я зрю сие и вмиг себе представить мог,
 Что так невежество сражает света бог. . .»

Перекликаясь в этом стихотворении с Винкельманом, Державин, вероятно, видел статую греческого бога своими глазами, — иначе, он не включил бы этот образ в свои стихи.

В художественной коллекции А. С. Строганова была античная бронзовая статуэтка Аполлон-Воэдромиос, представляющая собой вариант Аполлона Бельведерского.²

Далее Державин изображает борьбу светлого начала (Аполлона) с темным (невежеством). Он характеризует порок так:

«Полк бледных теней окружает
 И ужасает дух того,
 Кто кровью руки умывает
 Для властолюбья своего,
 И черный змей то сердце гложет,
 В ком зависть, злость и лесьть живет. . .

 Душа, коварством напоенна
 Глазами прямо не глядит. . .»

Как я указывала выше, на плафоне большого зала была изображена Минерва, изгоняющая пороки: «властолюбие, коварство, клевету и зависть». В следующей строфе Державина мы находим картину этого изгнания:

«Черные мраки,
 Злые призраны
 Ужасных страстей!
 Бегите из града,

¹ Там же. «Смотрите! как он властным шагом, от которого никто не убежит, преследует своего врага Пифона. . . Он сразил Пифона стрелами, которые не могут промахнуться».

² Этой статуэтке посвящены исследования Stephani: «Apollo Voedromios», СПб, 1860; Kieseritzky, «Der Apollo Stroganoff» и др. Художественные сокровища России, 1901, № 9, Строгановский дворец, стр. 180.

Сокройтесь в дно ада
 От наших вы дней!
 Света перуны,
 Лирные струны,
 Минервин эгид!
 Сыпьте в злость стрелы,
 Брань за пределы
 От нас да бежит! . . .»

Последние строфы стихотворения, очевидно, относятся к торжеству в самом танцевальном зале — к балету или к танцам гостей. Простонародными словами: «фёртиком», «чоботы» и т. д., поэт, вероятно, хотел подчеркнуть, что здесь речь идет о живых людях, а не о божествах и гениях, о которых говорится в предыдущих строфах.

Таким образом дом Строганова с его плафоном в стиле барокко, с его античной скульптурой и с шумной толпой гостей действительно отразился в стихотворении Державина.

* *
 *

В том же 1791 г. Державин описал другой великолепный дом — Таврический дворец Потемкина.

Автор начинает свое «Описание» с похвал самому зданию, выстроенному Старовым.

«Наружность его не блистает ни резьбою, ни позолотою или другими какими пышными украшениями; древний изящный вкус — его достоинство; оно просто, но величественно. . .» Поэт использует всю образность своего языка, чтобы заставить читателя увидеть внутреннюю архитектуру дома: обширный купол «на осьми столбах», перспективу зал, сквозную колоннаду большого зала, «обсаженную древами прямовидность, представляющую гульбище», и т. д. Дом вызывает у поэта классические ассоциации: «чаешь быть в цветущей Греции, где одеум, лица, стадни, экседры и театры из разных городов и мест собрались и в одном сем здании воскресли. . .» Он — целиком на стороне классицизма в архитектуре и созерцание «простого и величественного» здания доставляет ему наслаждение.

Но в то же время он захлебываясь описывает предметы баснословной, азиатской роскоши, наполнявшие дом: драгоценный китайский фарфор, золоченые органы, «алмазовидную, обделанную в золото пирамиду», золотого слона «обвешенного жемчужными бахромами, убранныго алмазами и изумрудами», горы серебряной и золотой посуды, брильянты на платьях участников кадрили, стоившие более чем «десять миллионов рублей», ковры, ткани, турецкие диваны Потемкина и т. д. Поэт вспоминает арабские сказки: «Волшебные замки Шехеразады! сравнитесь ли вы с сим храмом. . .»

Державин ревниво следит за Гарновским, вывозящим утварь из Таврического дворца после смерти хозяина.

«И, ах! сокровища Тавриды
На барках свозишь в пирамиды. . .»
(Второму соседу.)

Характеризуя блестящий путь Потемкина (Водопад), он снова возвращается к его драгоценностям и придает им символическое значение:

«Потух лавровый твой венец
Гранена булава упала. . .»

Лавровый венец из брильянтов и изумрудов был подарен Потемкину Екатериной.

«Как некий царь, как бы на троне,
На сребророзовых конях,
На золотарном фаятоне. . .»

Державин объясняет, что у Потемкина был «славный пуг сребророзовых или рыжесоловых лошадей, на котором он в раззолоченном фаятоне ездил в армию. . .»

Любовь поэта к драгоценностям сказалась и в его описаниях природы:

«Сребром сверкают воды,
Рубином облака,
Багряным златом кровы. . .»
(Прогулка в Сарском селе.)
«Посыпались со скал
Рубины, яхонты, кристалл,
И бисеры перловы
Зажглися на ветвях;
Багряны тени, бирюзовы,
Слилися с златом в облаках. . .»
(Утро.)

В то же время Державин продолжает восторженную пропаганду идей классицизма и не раз определяет характер здания или дворца одним метким словом, точным эпитетом. Свой новый дом он называет «храмовидным» (К Львову), дом Нарышкина — «храмоподобным» (На смерть Нарышкина). Когда Гваренги строит Александровский дворец в б. Царском Селе с необычной для того времени наружной сквозной колоннадой и простой штукатуркой стен, Державин восхищенно приветствует новое здание:

«И мамонта костей белее,
 Прозрачней, чище и светлее
 Тебе созиждется чертог. . .»
 (Песнь брачная, 1793.)

В стихотворении «Мой истукан», он даст зарисовку Камероновой галереи:

«На твердом мраморном помосте,
 На мшистых сводах меж столбов,
 В меди, в величественном росте
 Под сенью райских вкруг дерев. . .»

В этом же стихотворении он развивает мысль Винкельмана о том, что портретная скульптура должна изображать героев и великих людей, иначе она не имеет права существовать. Державин перечисляет героев русской истории, статуи которых были уже исполнены при нем или еще только были задуманы: «Петра» — работы Фальконета, «Долгорукого» — Козловского, «Филарета» — Прокофьева и памятник Минину и Пожарскому. (Мартос начал работать над ним в 1804 г.)

«О, праотцы делами славны,
 Которых вижу истуканы. . .

 В венце оливном и лавровом
 Великий Петр как жив стоит. . .
 Отечества подпоры тверды,
 Пожарский, Минин, Филарет
 И ты, друг правды, Долгоруков
 Достойны вечной славы звуков!»

В оде «На смерть благотворителя» Державин подводит итоги дворянской художественной культуры, отталкиваясь от картины архитектурного ансамбля столицы:

«Возарим ли зданий на громады,
 На храмы Муз, на храм Паллады,
 На брег, на дом Петров, на сад
 И камни о тебе гласят!»

Он объясняет, что под надзором Бецкого были построены: «великолепный дом академии художеств, монумент Петра Великого, эрмитажный театр, набережные Невы и славная решетка Летнего сада». Далее Державин приветствует деятельность академии художеств:

«Там водчий виждет храм молитвы,
Каменосечец царский зрак,
Геройски живописец битвы
Одушевляет на стенах. . .»

«Многие архитекторы, скульпторы и живописцы вышли из академии, бывшей под начальством Бецкого», — объясняет Державин.

* *
* *

После того как идеалы классицизма нашли свое совершенное выражение в искусстве революционной Франции, в живописи Давида, в эмблематике и символикe народных шествий и празднеств — русский двор как бы потерял вкус к политической аллегории. Идеальная любовь, дружба, грусть, воспоминания стали излюбленными темами придворного искусства. Пейзажи прославленного живописца руин Гюбера Робера, после революции написанного несколько картин, посвященных «развалинам» Версаля, пользовались особым успехом у русских вельмож. В коллекции Юсупова было 33 картины Робера. На одной из этих картин, находящейся сейчас в Эрмитаже, изображен полуразрушенный храм Венеры со статуей богини, окруженный развалинами дворцов. Быть может, стихи Державина «Развалины» стоят в некоторой связи с этой картиной.

Дидро определил символический смысл пейзажа с руинами таким образом:

«Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'ya que le monde qui reste. Il n'ya que le temps qui dure. . . La solitude retentira de ma plainte. . .»¹

Та же идея выражена в начальных строках и в заключительной строфе стихотворения «Развалины».

«Вот здесь, на острове Киприды,
Великоленный храм стоял,
Столпы, подзоры, пирамиды
И купол золотом сиял. . .

.
Вот здесь хранилися кумиры,
Дымилась жертвой алтара. . .

.
Но здесь ее уж ныне нет;
Померк красот волшебных свет,
Все тьмой покрылось, запустело;
Все в прах упало, помертвело.

¹ Diderot. Oeuvres, 1798, t. 14, p. 405. «Развалины пробуждают во мне глубокие мысли. Все исчезает, все гибнет, все проходит. Только мир продолжает существовать, только время длится. . . В одиночестве прозвучит моя жалоба. . .»

От ужаса вся стынет кровь,
Лишь плачет сирая Любовь».

Эти строфы образуют как бы аллегорическую рамку, в которую заключены воспоминания Державина о картинах жизни в Царском Селе. Эти картины зрительно-ярки и конкретны. Поэт любовно описывает павильоны, места прогулок, парковые увеселения.

Мне известны три гравюры-акватинты художника Дамам Демартрэ, посвященные видам б. Царского Села.¹ Первая изображает «грот», вторая — галерею над озером, на третьей — Екатерина, окруженная внуками, идет по берегу пруда. Впереди бегут три собачки с хвостами, загнутыми на спину полукольцом. Они лают на двух кричащих и плещущих крыльями лебедей. Вдали видны — турецкий киоск, китайская беседка, большой дворец и Эрмитаж.²

В стихах Державина упомянуты и «грот», и галерея и турецкий киоск или китайская беседка («домик азиатских нег». . .) Следующие строки стихотворения очень напоминают третью гравюру Демартрэ:

«Киприда тут средь мирт сидела,
Смеялась глядя на детей,
На восклицающих смотрела,
Поднявших крылья лебедей. . .

.
Иль на собачек ей любимых
Хвосты несущих вверх кольцом
Друг другом с лаяньем гонимых,
Мелькающих между леском».

Державин отлично знал жизнь б. Царского Села и не нуждался в подсказке для того, чтобы о ней говорить. Но, быть может, гравюры Демартрэ оживили его воспоминания?

* * *

Художественные сокровища вельмож давали Державину материал для его «анакреонтических песен», так же, как ранее они помогали ему создавать политические аллегории.

Державин часто бывал в доме Безбородко. В этом доме был зал, построенный Гваренги, в котором Безбородко, при помощи Львова, развернул свои художественные коллекции. Державин писал:

«Что есть гармония во устройеньи мира,
Пространство, высота, сиянье, звук и чин?»

¹ Damame Demartrais жил в России в 1792 г. Его альбом «Collection complète de divers jardins et points de vues des maisons de plaisance impériale» вышел в Париже в 1811 г. (А. Мюллер. Иностранные живописцы в России. 1925, стр. 46.)

² Гравюры находятся в отд. эстампов Гос. Публичной библиотеки.

Не то ли, что чертог воздвигнутый для пира,
Для зрелища картин
В твоём, о Безбородко, доме? ¹

В этом зале находился портрет Екатерины работы Д. Г. Левицкого. Здесь же Державин мог видеть два аллегорических медальона работы Анжелики Кауфман, которой он адресовал «программу» портрета своей второй жены (1795).² Здесь же стояла статуя Эрота, воспетая им в стихотворении «Крезов Эрот» (1796).

«Я у Креза зрел Эрота,
Он расплакавшись сидел
Среди мраморного грота,
Окруженный лесом стрел.
Пуст колчан был, лук изломан,
Опущенна тетива,
Факел хладом околдован,
Чуть струилась синева. . .»

Далее следует разговор поэта с Эротом и мораль побасенки: «Знать любить не может Крез. . .»

В коллекции Безбородко находился и «Амур» Фальконета, которому Державин посвятил стихотворение «Фальконетов Купидон» (1803).³

«Амур» Фальконета сидит на облаке. Правая его рука согнута в локте и грозный палец прижат к губам. Левою рукою он украдкой вынимает стрелу из лежащего рядом с ним колчана и делает это с лукавой, почти плутовской улыбкой. Тема побасенки Державина — плутовская проделка Купидона. В заключении поэт дает образ мраморного купидона:

«Сна однако столь живого
Голова моя полна,
Вижу в мраморе такого
Точно Купидона я,
„Не шути, имев грудь целу. . .“
Улыбаясь он грозит. —

¹ Написано по поводу праздника у Безбородко в честь помолвки Александры Павловны со шведским королем Густавом IV в 1795 г. (Григоревич. Канцлер князь Безбородко. Т. II, стр. 321).

² Reimers. St. Petersburg am Ende seines ersten Jahrhunderts. 1805, Bd. II, S. 356.

³ Концовка к стихотворению в собр. соч. Державина, т. II, изображает этого «Амура». Я. К. Грот предполагает, что рисунок неверен, так как «Амур» Фальконета стоит, а не сидит. Это — ошибка: стоит «Амур» Козловского, а не Фальконета. У него совершенно иное мечтательное выражение лица. Мраморный «Купидон» Фальконета, принадлежавший Безбородко, находится теперь в Эрмитаже.

— „Вмиг из тула выну стрелу. . .“
Слышу будто говорит».

«Купидон» Фальконета отмечен некоторыми чертами стиля «рококо». В искусстве этого стиля Державин, конечно, мог черпать сюжеты для своих анакреонтических песен.

Как мне удалось установить, стихотворения «Рождение красоты» (1797) и «Геркулес» (1798) связаны с живописью рококо.

«О поводе к сочинению этих стихов Державин ничего не говорит», — сказано в примечании Грота к пьесе «Рождение красоты».¹

Особая живописность образов в этом стихотворении заставляет нас искать аналогичное изображение «Красоты» в живописи. «Рождение Венеры» Франсуа Буше, находившееся в коллекции Н. В. Юсупова,² кажется наиболее близким к стихам Державина (строки 40—64).

Это — небольшая овальная картина, написанная яркими и прозрачными красками, напоминающая ювелирную вещицу.

Первое, что привлекает внимание в картине Буше, это — упорный взгляд Венеры, обращенный на зрителя. Юная Венера сидит поджав ноги и глядит через плечо, придерживая у подбородка белого голубка. У нее золотистые, свитые жгутом волосы, синие глаза и яркий рот, лицо невинной девочки и пышное тело женщины.

Державин рассказывает, что разгневанный Зевс ударил громом в мир, но умилился, увидев «Красоту»:

«Ввил в власы пески влаты,
Пламя в щени и в уста,
Небо в очи голубые,
Пену в грудь и Красота
Вмиг из волн морских родилась;
А взглянула лишь она,
Тотчас буря укротилась
И настала тишина».

На картине Буше — упорный взгляд Венеры, в стихах Державина — действие этого взгляда.

«Венера» Буше сидит в раковине, покрытой белой тканью и похожей на софу. Вокруг этого «ложа» в голубых волнах резвятся зеленовато-синие дельфины:

«Сизы юные дельфины,
Облеяя табуном,
На свои ее взяв спины,
Мчали по пучине волн».

¹ Собр. соч. Державина, т. II, стр. 118.

² В каталоге Юсуповской галереи «Musée du prince Joussoupt, Plu-chart, 1839», — под № 309 значится: «Vénus sur un Dauphin, entourée des Tritons». Картина находится в Эрмитаже.

Слева на картине — два тритона, трубящие в раковины. Справа две нимфы, подносящие Венере жемчуга. Амуры играют с дельфинами и с голубками и вьются в воздухе над Венерой. Над ними легкие облака. Картина полна оживления, свойственного стилю рококо. Линии взлетают, падают, вьются и снова взлетают.

«Белы голуби станицей
Где откуда ни вьались,
Под жемчужной колесницей
С ней на воздух поднялись,
И, летя под облаками,
Вознесли на звездный холм.
Зевс объял ее лучами
С улыбнувшимся лицом.
Боги молча удивлялись,
На красу разинув рот
И согласно в том признались:
„Мир и брани — от красот“».

На данной картине Буше нет ни «станции голубей», ни «жемчужной» колесницы, но зато есть голуби, жемчуга и задрапированная белой тканью раковина, есть также линия полета, прочерченная в воздухе амурами. На двух картинах Буше: «Сон Венеры» и «Туалет Венеры», также находившихся в коллекции Н. Б. Юсупова, изображена колесница Венеры, запряженная белыми голубями.

Красочная гамма «Рождения Венеры» та же, что в стихах Державина, настроение то же — умиленность с оттенком чувственности, идея та же — утверждение легких земных радостей.

Если отправной точкой для «Рождения красоты» Державина послужила картина Буше — это значит, что он далеко отступил от идеалов и Дидро и Винкельмана.

Винкельман полагал, что строгая красота, созданная по законам искусства, нравится обычному сознанию меньше, чем легкомысленное заурядное личико, которое может говорить и действовать.

«Die Ursache liegt in unseren Lüsten, welche bey der mehresten Menschen durch den ersten Blick erregt werden, und die Sinnlichkeit ist schon angefüllt wenn der Verstand suchen wollte das Schöne zu genießen».¹

«Венера» Буше олицетворяет этот тип легкомысленной, чувственной красоты, слегка загримированной под невинность.

Дидро обрушивался на Буше не раз со всей горячностью своей классовой ненависти к рафинированному искусству аристократии:

¹ Winkelmann. Geschichte d. Kunst d. Altertums, 1776, S. 250. «Причины этого лежат в наших склонностях, которые пробуждаются при первом взгляде: чувственность бывает затронута прежде, чем разум насладится красотой».

«J'ose dire qu'il est sans goût. . . Il y a trop de mines, des petites mines, de manière, d'afféterie pour un art severe. Il a beau me les montrer nues, je leur vois toujours le rouge, les mouches, le pompons et toutes les fanfioles de la toilette. . .»¹

Дидро, конечно, прав, но Державин не был ригористом в своих художественных вкусах. В его «Рождении красоты» больше непосредственности, простоты и юмора, чем в манерной живописи Буше. Державин обладал необыкновенным даром проникаться замыслом живописца и в плане этого замысла создавать свои поэтические образы, более совершенные, чем их первоисточники.

Я. К. Грот указывает, что о поводе к сочинению пьесы «Геркулес» Державин ничего не говорит. Он полагает, что сюжет этой пьесы заимствован из стихотворения Туллия Гемина «На статую Геркулеса», помещенного в Гердеровой антологии.

«Геркулес, где твоя великая ветвь? Где немейский плащ и колчан со стрелами? Где гордая сила? Отчего изобразил тебя Лизипп в скорби, смешав металл с печалью? Горем лишен ты оружия. Кто тебя обобрал? Крылатый бог, единственный тяжелый бич всех живущих, Эрот».²

Однако у Державина Геркулес изображен не в скорби и не в печали. Отвлеченный, риторический тон вопросов приведенного стихотворения также не вяжется с конкретностью образов Державина.

«ГЕРКУЛЕС»

Геркулес пришел Данаю
Мимоходом навестить:
Я, сказал, тобой пылаю. . .
(Он хотел с ней пошутить).
С важным видом и умильным
Пламени в лице полна,
Вздумала с героем сильным
Также пошутить она.
Повела с ним разговоры,
Речь за речь и он повел:
Как-то встретились их взоры,

¹ Diderot. Oeuvres, 1798, t. 15, p. 233. «Я смею сказать, что у него нет вкуса. . . У него слишком много мин, гримасок, манер, жеманства для серьезного искусства. Он напрасно показывает мне их (героинь) нагими, я все равно вижу на них румяна, мушки, помпоны и все безделки туалета...»

² Собр. соч. Державина, т. II, стр. 179. Другой источник, указанный Гротом, — пьеса из «Греческой антологии» в немецком переводе: «Посмотри, дети Амагузии ограбили весь Олимп; украшенные добычей, идут они с радостными кликами: один с оружием Феба, другие — с перунами Юпитера, эти несут шлем, те — щит Марса, те суковатую палицу Геркулеса, иные — треугобец, у некоторых — крыленные башмаки Гермеса, у других — зеленеющее копые Брания. Не старайтесь, смертные, избегнуть стрел эротов, если сами олимпийские уступили им оружие». (Собр. соч. Державина, т. II стр. 717.)

Нечувствительно он сел,
 И меж тем, как занялися
 Так они шутя собой,
 Где, откуда ни взялися,
 Мальчигов крылатых строй,
 Вкруг летали, шурмовали
 Над главами их паря,
 И подкравшисъ тихо крали
 Все вокруг богатыря:
 Тот унес, кряхтя, дубину,
 Тот сайдак, тот страшный меч,
 Стербели кожу львину
 Те с его могучих плеч,
 Не могла не улыбнуться
 Красота как шлем сняла,
 Не успел он оглянуться
 В шлеме страсть гнездо свила».

Это стихотворение многими чертами сходно с пьесой «Рождение красоты». Оно написано в том же тоне шутиливой побасенки с употреблением просторечий. Размер тот же — четырехстопный хорей. Ритмический узор точно совпадает в некоторых строках:

«Сязы, юные дельфины
 Облелѣя табунѡм». . .
 (Рождение красоты.)

«Как то встрѣтились их взоры
 Нечувствѣтельно он сѣл». . .
 (Геркулес.)

Переход от описания к действию в том и в другом стихотворениях отмечен одинаковой строкой.

«Белы голуби станицей,
 Где откуда ни взялись. . .»
 (Рождение красоты.)
 «Где откуда ни взялися,
 Мальчигов крылатых строй. . .»
 (Геркулес.)

Мораль той и другой побасенки — победа красоты или любви над силой.

Все это заставляет нас думать, что эти стихотворения «парные» и что источник «Геркулеса» должен лежать недалеко от источника «Рождения красоты».

Сюжет «Геркулес и Омфала» часто встречается в искусстве XVIII в. — в бронзе, в фарфоре, в стеной росписи. Обычно художники изображают Геркулеса в полном подчинении у Омфалы —

с прялкой, иногда в женском платье. Ирония художника направлена на героя и силача, которого любовь принудила к женским работам. Смеющиеся амурсы играют его оружием.

В пьесе Державина, напротив того, подчеркнут эротический момент. Вместо Омфалы с ее неизменной прялкой — здесь Даная, «просто гречанка», по объяснению Державина. Острота побасенки в том, что амурсы растащили оружие Геркулеса, пока он занимался любовными делами. Заставка к этой пьесе в «Собрании сочинений» Державина изображает нежно обнимающуюся пару.

Тот же эротический смысл подчеркнут в картине Буше «Геркулес и Омфала», находившейся там же, где «Рождение красоты», — в коллекции Н. Б. Юсупова.¹ Геркулес и Омфала сидят на пышном ложе и так усердно «занились собой», что не видят амуров, один из которых уносит прялку Омфалы, а другой — с трудом («кряхтя») тащит львиную шкуру Геркулеса.

Однако на картине Буше нет ни меча, ни шлема Геркулеса, в котором «страсть гнездо свила». Здесь следует отметить одну особенность стихотворения Державина — его Геркулес и Даная к концу пьесы превратились в Марса и Венеру. Шлем и меч — атрибуты Марса, а не Геркулеса, «Красота» — по обычной терминологии Державина — это Венера.

В живописи XVIII в. сюжеты «Геркулес и Омфала» и «Марс и Венера» часто рассматривались как выражение одной и той же темы: победы красоты или любви над силой. В гардеробной комнате Китайского дворца в Ораниенбауме — один «дессю-де-порт» изображает Венеру, ласково отнимающую меч у Марса, другой — Омфалу, вручающую прялку Геркулесу. Плафон посвящен «Суду Париса», т. е. опять же победе красоты над силой.

Очевидно, для расшифровки выражения «в шлеме страсть гнездо свила» следует обратиться к картинам, посвященным «Марсу и Венере». Ответ дает картина Вьена «Марс и Венера», написанная в 1767 г. по заказу Екатерины и находящаяся сейчас в Эрмитаже. Программу картины дал живописцу — Дидро. Он описывает картину так:

«Voici le sujet du tableau de Wien. Il y avait longtemps que Mars reposait entre les bras de Vénus, lorsqu'il se sentoit gagné par l'ennui. . . L'envie de tuer le tourmente; il se lève; il demande ses armes. Voici le moment de la composition. On voit la déesse, toute nue, un bras jeté mollement sur les épaules de Mars et lui montrant de l'autre main ses pigeons, qui ont fait leur nid dans son casque. Le dieu regarde et sourit. . .»²

¹ Musée du prince Joussouppoff, Pluchart, 1839, № 86.

² Diderot. Oeuvres, 1798, t. 15, p. 107—108. «Вот сюжет картины Вьена: Уже давно Марс отдыхал в объятиях Венеры, когда он почувствовал скуку. . . Желание битвы его мучит; он встает; он приказывает подать ему оружие. Этот момент изображен на картине. Мы видим обнаженную богиню, одной рукой она нежно обняла плечи Марса, а другой — показывает ему своих голубей, свивших гнездо в его шлеме. Бог глядит на них и улыбается. . .»

В «программе» этой картины говорится: «Vénus . . . lui souriant d'un sourire enchanteur. . . lui montre la seule pièce de son armure qui lui manque, son casque dans lequel ses pigeons on fait leur nid».¹

Итак — страсть, «свившая гнездо в шлеме», — это пара голубей, на которую с улыбкой смотрят Марс и Венера.

Я указала ряд мелких черт, совпадающих в стихах Державина и в описанных выше картинах. Каждая из этих черт, взятая в отдельности, еще не может служить доказательством того, что пьесы «Рождение красоты» и «Геркулес» навеяны живописными произведениями, но совокупность этих черт, мне думается, достаточно убедительна.

* *
*

Говоря о картинах, находившихся в поле зрения Державина, следует упомянуть картину Пьетро да Кортона: «Царство невинности» из коллекции А. С. Строганова. Эта картина описана в строгановском каталоге 1793 г. Она изображает храм Весты. Священный огонь горит на алтаре. Старшая жрица сидит на возвышении. Ее окружают весталки и молодые девушки. Одна из дев прижимает палец к губам в знак молчания. В облаках видна Диана, окруженная нимфами.²

В стихотворении «Праздник воспитанниц девичьего монастыря» (1797) Державин описывает храм Весты:

«Еслиб смертный дерзновенный

Вдруг увидел Весты храм;
Зрел вокруг его, весталей,
Как прохаживает строй;
Огонь висит внутри кристалей,
На треножнике струей
После жертвы дым курится;
Пред священным алтарем
Каждая девица зрится
С преклонившимся челом,
Скромной блестящи красою,
Важности святой полна,
Под прозрачною фатою,
Будто сквозь туман луна;
Купно все с благоговеньем
Жертвенник обходят вокруг
И с тимпанов удареньем,

¹ Diderot. Oeuvres, 1798, t. 14, p. 129. «Венера... улыбаясь очаровательной улыбкой... показывает ему единственный предмет из его доспехов, которого ему не хватает: его шлем, в котором ее голуби свили гнездо».

² Catalogue raisonné des tableaux du comte A. de Stroganoff. 1793, p. 7, № 6. «Pietro da Cortone. Le règne de l'Innocence».

На колени падши вдруг
 Перед образом богини,
 Славословие поют. . .»

Возможно, что эти строфы Державина как-то связаны с картиной «Царство невинности».

Описание восхода солнца в стихотворении «Утро» может быть поставлено в параллель с плафоном Гвидо Рени «Аврора и Феб на солнечной колеснице». Этот плафон Державин мог знать по копиям или по гравюрам. Грот, характеризую Вельяминова, приводит анекдот о том, как Вельяминов истратил порученные ему Завадовским деньги, купив большую картину «Феб, везомый Горами».¹ Эта картина могла быть копией с плафона Гвидо Рени. Картины Гвидо Рени находились во дворцах Юсупова, Строганова, Безбородко и, судя по «Описанию» потемкинского праздника, — у Потемкина.

Плафон Гвидо Рени, как известно, изображает Аврору, летящую впереди колесницы Феба и рассыпающую цветы. Феб левой рукой натягивает «багряные» возжи. Колесница окружена Гбрами. В правом углу в разрыве облаков видны: берег моря, горы и башни, освещенные солнцем. У Державина мы читаем:

«Он зрел как солнцу путь Заря уготовляла,
 Лиловые ковры с улыбкой расстилала,
 Врата востока отперла,
 Крылатых коней запрягла,
 И звезд царя, сего венчанного возницу
 Румяною рукой взвела на колесницу;
 Как хором утренних часов окружена,
 Подвинулась в свой путь она,
 И восшумела вслед с колес ее волна;
 Багряны возжи напряглися
 По конским, блестящим хребтам;
 Летят, вверх пышут огонь, свет мещут
 по странам,
 И мглы под ними улеглись.
 Туманов реки разлилися,
 Из коих выблющих седин,
 Челом сверкая волотым,
 Восстали горы из долин
 И воскурился сверх их тонкий; сивый дым».

Плафону Гвидо Рени подражали многие живописцы XVIII в. Послужила ли образцом для Державина картина Гвидо Рени или какой-либо вариант этой композиции, сказать трудно.

¹ Собр. соч. Державина, т. II, стр. 259.

* *
*

В 1803 г. Державин оплакал смерть Львова и характеризовал его художественную и культуртрегерскую деятельность в стихотворении «Память другу»:

«Друг мой! Увы! озлобься, Время
Его спешило в гроб сокрыть,
Что сея он познаний семя,
Мнил веки с пользой пережить;
Воздвигнув из земли громады
И водчества блестя челом,
Трудился чтоб полнощи чады
Искусств покрылися венцом».

В этом стихотворении Державин вспоминает памятник, обещанный ему Львовым:

«Кто памятник над мной поставит,
Под дубом тот сумрачный свод,
В котором мог меня бы славить,
Играя громами Эрот?»

На рисунке Львова, изображавшем проект памятника Безбородко, монумент поставлен под каменным сводом, в окно из-за облаков глядит луна. Очевидно, такой свод виделся Державину, когда он думал о своем памятнике. Под этим сводом изваянный Эрот должен был «играть громами».

Вскоре после этого было написано стихотворение «Фонарь». «Поводом к сочинению Фонаря было одно оптическое зрелище», — говорит Остолопов (Ключ к сочинениям Державина, стр. 90). Стихотворение действительно носит «оптический» характер. Оно состоит из ряда картин, рассчитанных на то, чтобы их созерцание вызывало определенные чувства в читателе и подводило его к идее о превратности жизни.

Доведя зрелище до наибольшей зрительной напряженности, Державин обрывает его и показывает следующую «картину»:

«Явьсь!

И бысть.

Средь гладких океана стеклянных;
Зарю утренней румяных,
Спокойных недр,
Голубосизый, солнцеекой,
Усатый, тучный рыбий князь
Осетр,
Из влаги появьсь глубокой,
Пернатой лыстью вкруж струясь;

Сквозь водну дверь глядит, гуляет. . .
 Но тут ужасный зверь всплывает
 К нему из бездн:
 Стремит в свои вод реки трубы
 И как серпы занес уж зубы. . .
 Исчезнь! исчез».

То же стремление выразить идею в чисто живописном, зрительном образе, т. е. «говорить картинами», мы находим в стихотворении «Радуга»:

«Вглянь, Аполлес! взглянь в небеса!
 В сумрачном облаке там
 Видишь, какая из лент полоса,
 Огненна ткань блещет очам,
 Склонясь над твоею главою
 Дугою!
 Пурпур, лазурь, золото, багрянец,
 С зеленью тень, слиясь с серебром,
 Чудный, отливный, блестящий глянец
 Сыплют вокруг, тихим лучом,
 Зениц к утешению сияют,
 Пленяют!»

.

Идея стихотворения — произведение искусства, подражающее природе только тогда совершенно, если оно пронизано высокими мыслями.

* *
 *

Наибольшей изобразительной силы достигает поэзия Державина в пьесе «Персей и Андромеда» (1807).

Этот сюжет был распространен в живописи в его эпоху. Я укажу картины, какие могли быть в поле зрения Державина, когда он писал свою пьесу, это — «Персей и Андромеда» Рафаэля Менгса, то же — Рубенса, то же — Карла Ванлоо, то же Пандованино (?), венецианской школы (все эти картины находились в Эрмитаже).¹ В собрании Юсупова была картина Вувермана «Персей и Андромеда». ² Плафон с изображением «Персея и Андромеды» был в одной из зал воронцовского дворца, где при Павле помещался мальтийский орден.³ «Андромеды» Рубенса, Лемуана и Буше могли быть известны Державину по гравюрам. Дидро в своем «Салоне» 1767 г. подробно раскритиковал «Персея и Андромеду» Лагренаэ, указав, что не следует трактовать этот сюжет так, как сделал Лагренаэ, т. е. холодно, манерно, и неправдоподобно.⁴

¹ Краткий каталог картинной галлерей Эрмитажа, 1912.

² Reimers. St. Petersburg am Ende seines ersten Jahrhunderts. 1805.

³ Записки П. Дарагана. Русская старина, 1875, стр. 775.

⁴ Oeuvres, 1798., t. 14, p. 107.

Пьеса Державина состоит из ряда «картин»: 1) отчаяние Андромеды, 2) приближение чудовища, 3) полет Персея, 4) битва, 5) триумф Персея и Андромеды.

В «живописи» Державина налицо — сила красок, богатство светотени, драматизм действия и экспрессивность образа Андромеды. Картина Рафаэля Менгса, очевидно, не оказала влияния на эту «живопись». Персей Менгса — спокойно величав, Андромеда — изящно меланхолична, форма господствует над колоритом. Кокетливые и трогательные «Андромеды» стиля рококо так же далеки от «живописи» Державина. Но «Андромеда» Рубенса, которую поэт мог видеть в копии или в офорте, очень близка образу державинской «Андромеды».

«Андромеда» Рубенса стоит прикованная к скале. Руки ее заломлены над головой, волосы развеваются по ветру. На лице — страдание, рот полуоткрыт, из «тусклых» глаз катятся крупные слезы. В бурном море виден дракон, оставляющий след в волнах. В сумрачном небе — летящий всадник, Персей. Тема картины — страх, отчаяние и жалоба прекрасной женщины.

«Прикованна цепьми к утесистой скале,
Огромной, каменной, досягшей тверди звездной,
Нахмуренной над бездной,
Средь яра рева волн, в ночи, во тьме, во мгле,
Напасти Андромеда жертва,
По ветру распустя власы,
Трепещуща, бледна, чуть дышуща, полмертва,
Лишенная красы,
На небо тусклый взор вперя, ломая персты,
Себе ждет скорой смерти;
Лия потоки слез, в рыдании стенет
И тако вопиет:
Ах, кто спасет несчастну?
Кто гибель отвратит?» и т. д.

Затем следует картина появления «зверя»:

«Но небеса к ее моленью несклонны.
На скачущи вокруг седые шумны волны
Змеями молнии, летя из мрачных туч,
Жгут воздух, пламенем горюч,
И рдяным заревом понт синий обагрят;
За громом громы ударяют,
Освечивая в тьме бездонну ада дверь,
Из коей дивий вол, иль преисподний зверь
Стальночешуйчатый, крылатый,
Серпокогистый, двурогатый,
С наполненным зубов — кожей, разверстым ртом,
Стоящим на хребте щетинным тростником,

С горящими как уголь кровавыми глазами,
 От коих по водам огонь стелется струями,
 Между раздавшихся воспевенных валов,
 Как остров между стен, меж синих льда бугров
 Восстал, плывет, на брег заносит лапы мшшсты,
 Колеблет холм кремнистый
 Прикосновением одним
 Прочь ропщуци бегут гнетомы волны им».

Я не знаю ни одного живописного изображения «Андромеды», где образ чудовища был бы настолько развернут и дан таким «крупным планом». Обычно чудовище показано вдали или же даны его голова и лапы у ног Персея.

Образ чудовища, змея или дракона, не раз занимал воображение Державина. В пьесе «Любителю художеств» — показан Тифон, сраженный Аполлоном:

«... Ужасная змея зияет
 И вмиг свой испускает дух,
 Чешуйчатым хвостом песок перегребая
 И черну кровь ручьем из раны испуская...»

В оде «На мальтийский орден» появляются образы Георгия-победоносца и змея.

«Конь белый всадником блистает...

 Не змей ли страшный, протяженный,
 Как с гор на дол, с долины на холм,
 Сомкнуты изгибая члены,
 Чешуйчатым блестит хребтом?...»

В стихотворении «Поход Озирида» опять появляются Феб и Тифон:

«Или то Фив лучезарный...
 Милый бог света идет?

 Ищет Тифона страшного в мгле.

 Кровь по хрустату
 Вьется песку;
 Злобу зубату;
 Адску тоску
 Льет князь тьмы зевом,
 Крылья и хвост
 Бьет, — и пыль с ревом
 Котьями дерет;
 Яд потаенно
 Блещет, шипит...»

Образ чудовища в пьесе «Персей и Андромеда», зрительно-яркий и наиболее полно разработанный, явился как бы завершением этого ряда опытов Державина. В этом образе можно узнать «драконов» итальянского возрождения: «Георгий с драконом» Рафаэля находился тогда в Эрмитаже.

Третья картина стихотворения изображает полет Персея,

«. . . И се горой
С Олимпа на коне крылатом
Как быстро облако блестяще златом,
Летит на дол, на бой. . .
.
Но светлы звезды как чрез сине небо рея,
Так стрелы быстрые, копье стремит на змея. . .»

Далее следует звуковая картина битвы:

«Частая сеча меча
Сильна могуча плеча,
Стали о плиты стуча
Ночью блеща, как свеча
Эхо за эхами мча,
Гулы сугубят звуча».

В «Рассуждении о лирической поэзии» (1811) Державин говорит, что разнообразие в поэзии «бывает тройкое: одно — в картинах и в чувствах, другое в слоге и в украшениях, третье — в механизме стихов, слоудоударении и в рифме». Примером разнообразия «в возвышении и понижении слога и перемены звуков от стопосложения» он считает, между прочим, свою пьесу «Персей и Андромеда».

Говоря о «блестящих, живых картинах» в поэзии, он предупреждает, что эти картины «должны быть кратки — одной чертою величественно, ужасно или приятно начертаны. . .»

«Одного или нескольких членов довольно, чтобы представить страшного великана, остальное дополнит воображение. . .»

«Un trait seul, un grand trait; abandonnez le reste a mon imagination. Voilà le vrai goût, voilà le grand goût», говорит Дидро в «Салоне 1767 г.»¹ Он приводит в пример стих Овидия об Амфитриде, обнимающей руками сушу, и стих Гомера о Раздоре, касавшемся ногами земли, а головой — небес. «Voilà le prestige du rythme et de l'harmonie. . .»²

«Certainement le rythme ne contribue pas médiocrement à l'exagération. . .» — говорит он дальше, — «Mais si l'effet tient aux choix et à l'ordre des mots, il tient au choix des syllabes.»³

¹ Oeuvres, 1798, t. 15, p. 75. «Одна черта, одна крупная черта; оставьте остальное моему воображению. Вот что есть подлинный вкус, большой вкус».

² Там же. «Вот в чем обаяние ритма и гармонии...»

³ «Несомненно, что ритм немало способствует преувеличению (приподнятости) . . . Но если эффект зависит от выбора и порядка слов, то он зависит, тем самым, от слогов.»

В пример изобразительной силы стихового ритма, он вновь приводит образ Раздора у Гомера.

«La Discorde, faible d'abord, s'élève, et va appuyer sa tête contre le ciel et marche sur la terre. . .

«... Homère a peint trois phénomènes en deux vers. La rapidité du premier donne de la majesté, du poids et du repos au commencement du second; et la majesté, le poids, le repos de ce commencement accélèrent la rapidité de la fin. Un petit nombre de syllabes emphatiques et lentes lui ont suffi pour étendre la tête de sa figure».¹

Державин изобразил в 8 строках те же три момента, в той же последовательности, с помощью таких же ритмических средств:

«Уж чувствует дракон, что сил его превыше
Небесна воя мочь:

- I) Он становится будто тише
И удаляется коварно прочь».
- II) «Но кольцами склубаясь, вдруг с яростию злою,
О бездны опершись изгибистым хвостом,
До звезд восстав, как дуб, ветвистою главою,
Он сердце раздробить рогатым адским лбом».
- III) «У витязя мечтает
Бросается. . .»

Неудивительно, что современники сравнивали «Персея и Андромеду» Державина с поэзией Гомера.

Последняя картина кантаты посвящена торжеству Персея и Андромеды, окруженных тритонами, сиренами и музами. И тут — живопись Рубенса «Триумф Персея и Андромеды», находящаяся в Эрмитаже, ничем не противоречит стихам Державина. Для Державина — живописца и колориста — картины Рубенса, вероятно, были привлекательны мощью красочной гаммы, богатством светотени, силой экспрессии. Для Дидро, Винкельмана и Львова они были нарушением принципа подчинения колорита скульптурной форме.

К 1809 г. относится стихотворение Державина «Геба», вызывающее в воображении живописную картину «классического» стиля — сдержанную гамму красок (опаловое небо, золотой сосуд, черный орел) и плавные дугообразные линии:

«Из опалового неба
Со Олимпа высоты
Вижу идет юна Геба
Лучезарны красоты!

¹ Oeuvres, 1798, t. 13, p. 180. «Раздор, слабый вначале, поднимается и, упершись головой в небеса, шествует по земле. . . Гомер описал три явления в двух стихах. Быстрота первого подчеркивает величие, тяжесть и покой начала второго, а величие, тяжесть и покой этого начала оттеняют быстроту конца. Небольшого числа слогов приподнятых и медленных было ему достаточно, чтобы вытянуть голову фигуры».

Из сосуда льет золотого
 В чашу влату снедь орлу. . .
 Зоблет молний царь, пернатых
 Пук держа в когтях громов,

 Ветр с рамен его крылатых
 Вдруг шумит меж облаков.
 Черно-пламенные очи
 Мещет Геба на него. . .»

«Что таинственна картина?» — спрашивает Державин, и объясняет, что это Екатерина Павловна, сестра Александра, выходящая замуж за принца Ольденбургского.

Написанное почти в те же дни стихотворение «Аспазия»,¹ сходное по характеру с пьесой «Геба», также дает живописный образ:

«Блещет Атика женами,
 Всех Аспазия милей:
 Черными очей огнями,
 Грудью пенною своей
 Удивляючи Афины,
 Превосходит всех собой,
 Вооры орли, души львины
 Жжет как солнце красотой».

Не было ли в поле зрения Державина двух парных картин, из которых одна изображала Гебу, а вторая — Аспазию или какую-либо другую красавицу?²

* *
 * *

В 1810 г., живя в Званке, Державин написал пьесу «Шествие по Волхову российской Амфитриты» и включил в нее строфы, похожие на торжественный гимн архитектурному ансамблю Петербурга.

«. . . Петрополь встает навстречу;
 Башни всходят из под волн.

¹ «Геба» написана 18 апреля, а «Аспазия» — 24 апреля 1809 г. Стихотворение «Аспазия» адресовано М. А. Нарышкиной.

² Мне известны две большие парные вазы завода Гарднера конца XVIII или начала XIX в. На одной из них изображена Геба, кормящая черного орла из золотой чаши на фоне бледно-голубого неба. Под крыльями орла — грозовая туча и молнии. На шейке вазы — медальон с изображением Амура, победившего льва. На оборотной стороне вазы — вид Петербурга. На другой вазе написана чернокудрая красавица с зеркалом в руках (Аспазию обычно изображали с зеркалом). В медальоне на шейке вазы — муза с лирой и амур с факелом. На оборотной стороне — вид Петербурга. Вазы, вероятно, находились в строгановском собрании (колл. И. И. Рыбакова в Ленинграде). Образцами для живописи на этих вазах, очевидно, послужили две парные картины.

Не славенска внемлю вечу,
 Слышу Муз афинских звон.
 Вижу, мраморы, граниты
 Богу возносятся на храм;
 За заслуги знамениты,
 В память вождям и царям,
 Зрю кумиры изваянны. . .

.
 Вижу лентии летучи,
 Разноцветны по судам:
 Лес пришел из мачт дремучий
 К камнетесанным брегам.
 Вижу пристаней цепь, зданий.
 Торжищ, стогов, чистоту.
 Значных роц, путей гуляний
 Блеск, богатство, красоту».

Картина Петербурга приводит поэта в вывод, «что меж льдов цветет Парнас». Гордость успехами дворянской культуры сказывается здесь в каждом слове.

В следующем 1811 г. Державин отметил стихами крупнейшее событие художественной жизни Петербурга: открытие Казанского собора (15 сентября 1811 г.), построенного Воронихиным. Он описал цветные камни роскошной внутренней облицовки и запрестольный образ «Взятие богородицы на небо» работы Александра Брюллова.

В том же году в пьесе «Баня Аристиппа» он дал развернутую картину домашнего *intérieur*'а екатерининского вельможи — богача и «любителя художеств».¹

«Взгляните ж на него. Он в бане!
 Се роскоши и вкуса храм!
 Цвет роз рассыпан на диване;
 Как тонка мгла иль фимиам
 Завеса вокруг его сквозится;
 Взор всюду из нее стремится
 В нее ж чуть дует ветерок;
 Льет чрез камин, сквозь свод, в купальню,
 В книгохранилище и спальню
 Огнистый с шумом ручеек.
 Он нежится — и Апельлеса,
 Картины вокруг его стоят;

¹ Возможно, что это стихотворение изображает Н. Б. Юсупова и его дворец в Архангельском, где, между прочим, находилась картина неизвестного художника «Аполлон среди пастухов» (С. Безсонов. «Архангельское» 1937, стр. 115). Если это так, то интересно отметить разницу в отношении Державина и Пушкина к убранству дворца вельможи. Для Державина это — убранство настоящего времени, образец вкуса и изящества; для Пушкина — это уже прошлый век.

Сверкают битвы Геркулеса;
 Сократ с улыбкою пьет яд;
 Звучат пиры Анакреона;
 Видна и ссылка Аполлона,
 Стада пасет он на земле,
 Как с музами свирелку ладит,
 В румянец роз пастушек рядит:
 Цветет спокойство на челе. . .»

В этом стихотворении Державин развивает уже не раз высказанную мысль (к первому соседу, На рождение царицы Гремиславы, Вельможа и др.) о том, что роскошная жизнь только тогда благо, когда ей сопутствует мудрая умеренность и «помощь ближним».

Таким образом мы видим, что в последние годы своей жизни Державин дает как бы окончательное, завершенное выражение ряду тем, которые занимали его на протяжении его долгой литературной деятельности, причем картинная поэзия или «говорящая живопись» остается его излюбленным приемом и в ней он достигает непревзойденного мастерства.

* *
 *

Державин отразил в своей поэзии художественную жизнь Петербурга почти за три десятилетия. Он включал в свои стихи боевые лозунги западной эстетики, обрывки приятельских бесед об искусстве, директивы двора по части «изящного вкуса». Трудно переоценить значение художественной пропаганды Державина. Отмечая, оценивая, описывая в своих стихах и здания Гваренги, и живопись Левицкого, и русский фарфор, и резную, холмогорскую, кость, он воспитывал вкус читателей, формировал общественное мнение и наравне с Львовым «трудился, чтоб полнощи чады искусств покрылися вендом».

Почему Державин, охотно сообщивший в «Объяснениях» о поводах к написанию тех или иных пьес, умолчал о большинстве своих «изобразительных» источников?

Но Державин также не указывал и своих литературных источников. Кроме того, после выслушания Лессинга изречение Горация «ut pictura poesis erit» перестало быть лозунгом дня. Включение в стихи описаний картин и статуй перестало быть делом почтенным и похвальным. С точки зрения последователей Лессинга Державин был «кругом виноват».

Лессинг писал: «Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des anderen zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung und der eine entlehnet von dem Anderen die Art und die Weise es nachzuahmen.

«Wenn Virgil das Schild des Aeneas beschreibet so ahmet er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. . .

«Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmet hätte so würde diese Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn der Dichter würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellt, nachgeahmet und würde die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

«Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei den ändern ist er Copist. Jene ist ein Theil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste oder Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmet er ihre Nachahmungen nach und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für ursprüngliche Züge seines eigenen».¹

» Державин был нередко «подражателем» второго типа. В оде «Видение Мурзы» он описал не портрет работы Левицкого как таковой, а описал свою «Фелицу», воспользовавшись красками и композицией образа, данного Левицким. С точки зрения Лессинга он был «недостойный копиист», выдающий образы, созданные чужим гением, за свои собственные, за оригинальные.

Лессинг издевался над книгой Спенса: «Polymetis», автор которой утверждал приемы аллегории, одинаковые для художника и поэта. По мнению Лессинга, художник был обязан сопровождать свое аллегорическое изображение атрибутами, но поэт был от этого свободен.

«Wenn der Dichter sagen will: „Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehen“ — warum soll er in Rücksicht der Maler dazu setzen: „Urania den Radius in der Hand, die Himmels-Kugel vor sich?“

«Wenn der Dichter Abstracta personificirt, sind sie durch den Namen und durch das, was er sie thun lässt, genugsam characterisirt.

«Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muss also seinen perso-

¹ G. E. Lessing. Laokoon, VII. «Когда говорят, художник последует поэту или поэт последует художнику, то это можно понимать двояко. Или один делает произведение другого предметом своего изображения, или они оба имеют один и тот же предмет изображения и один из них заимствует образ действия и приемы у другого. . . Виргилий, описывая щит Энея, последует художнику, который сделал этот щит, в первом значении, но если бы Виргилий стал изображать группу Лаокоон, то его подражание было бы второго рода, потому что поэт описал бы не самую группу, а то, что эта группа выражает и заимствовал бы образы, созданные художником. При подражании первого рода поэт остается оригинальным, при подражании второго рода он становится копиистом. Первое есть не что иное как часть его обычной творческой работы — его произведение изображает предмет природы или искусства как таковой. Второе, наоборот, низводит его с высоты достоинства, вместо того чтобы изобразить тот или иной предмет, он подражает его изображению в чужом творчестве и выдает нам холодное воспоминание об образах, созданных чужим гением, за свою собственную оригинальную работу».

nificirten Abstractis Sinnbilder zugeben durch welche sie kenntlich werden.

«Diese Sinnbilder weil si etwas anders sind und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren».¹

Державин не различал поэтическое олицетворение от изобразительной аллегории. Он охотно включал изобразительные аллегории в свою поэзию (Изображение Фелицы) и любовно, как живописец, выписывал атрибуты своих божеств:

«Но слава там с венцом лавровым,
С короною из звезд. . .
.
На шлеме у нее орел
Сидел с перуном помраченным:
В нем герб отечества он зрел. . .» и т. д.

Наделив литературу жизнью, движением, индивидуальными страстями, Лессинг оставил на долю изобразительного искусства статику, покой и обобщенные типические идеалы красоты. Державин гораздо глубже ощущал связь живописи и скульптуры с живой жизнью, с реальным миром. Поэтому Лессинг не повлиял на его творчество. В своем «Рассуждении о лирической поэзии» он попрежнему называл поэзию «говорящей живописью» и оставался поэтом-живописцем до конца дней.

Однако нежелание подставлять себя лишней раз под удары критики могло заставить его умолчать о своих изобразительных «источниках». Зато с какой готовностью он называет произведения архитектуры (Камеронову галерею, здание б. Петербурга и др.), в описании которых он выступает как «подражатель» первого типа по Лессингу, как самостоятельный творец.

Эстетика Лессинга до некоторой степени повлияла на характер иллюстраций к «Сочинениям Державина», которым Львов, Оленин и сам поэт уделили столько внимания. В черновике объяснительной записки к этим иллюстрациям Львов говорит:²

«Все почти значения чертежей, как при заглавных листах, так и при окончании поэм, выбраны из собственного их значения,

¹ G. E. Lessing. Laokoon, XVIII. «Если поэт желает сказать: „Уrania задолго узнала о своей смерти по звездам“, то почему должен он с оглядкой на художника говорить: „Urania с циркулем в руке, с небесной сферой перед ней?“ Когда поэт олицетворяет абстрактные идеи, то он достаточно характеризует их именами и действиями, которые они производят. У художника нет этих средств. Свои олицетворенные абстракции он должен наделять атрибутами, по которым они узнаются. Эти атрибуты, поскольку они значат нечто иное и суть нечто иное, превращают его олицетворения в аллегорические фигуры».

² Эта черновая записка находится в тетради Львова 1802 г. в архиве ИЛИ АН. Я. К. Грот приводит несколько более подробный вариант этой записки (Собр. соч. Державина, т. I, стр. XXX) и приписывает его Оленину, но, поскольку черновик записки написан рукой Львова и находится в его тетради, следует автором ее считать Львова.

изограф однако не повторил автора и не то изображает в лицах, что второй написал в стихах; но он старался домолвить то карандашом, что словами стихотворец не мог или не хотел сказать, оставя смысл тонкий на проничание читателю. Сей-то смысл под рукою молодого художника,¹ где в прямом смысле, где в иносказательном, образовался и в лицах беседует с умом читателя, которому может быть тем приятнее сия зримая беседа немых лиц, а без того прискучило может быть в стихах и в чертежах те же действия видеть в словах и в лицах. . .»

«Художник в сем сообразовался с легким вкусом и правилом поэзии, где воображение родило и вкус автора образовал правоучение в поэме; но дабы правоучение не скучило, он покрыл его тонкою завесою аллегории и оставил на догадку. . .», — писал Львов в заметке «К виньетам Державина» 1803 г.²

Итак, рисунки — это «зримая беседа немых лиц», художник руководствовался в них «легким вкусом и правилами поэзии». В этом высказывании еще нет принципиального различия живописи от поэзии. Однако настойчивые указания Львова на то, что художник выразил идеи стихотворных пьес по-своему, не в тех образах, в каких они даны поэтом, намекают на некоторые уступки новым требованиям. Художник, очевидно, не желал быть «копиистом» или подражателем второго типа по Лессингу.

Иллюстрации к сочинениям Державина, конечно, были задуманы как образцы «вкуса и изящества» в модном, классическом стиле. Оленин ввел в свои виньетки мотивы античного искусства — геммы, медальоны, статуи, элементы помпейских фресок и придавал большинству своих композиций скульптурный характер. Виньетки исполнены согласно принципам классической аллегории, т. е. из стихотворной пьесы извлечена идея и к этой идее подыскана условная изобразительная эмблема. Так, напр., концовка к «Объявлению любви» изображает подосолнечник, что значит «всюду следуя за тобой», концовка стихотворения «Нине» изображает верблюда, означающего умеренность, сдержанность. Обе эти эмблемы взяты из сборника «Символы и эмблемы» Нестора Амбодика (1786). Державин сам составлял замысловатые «программы» виньеток, похожих на ребусы, и подробно объяснял их значение. Концовку к стихотворению «Храповицкому» он объясняет так: «Гений правосудия пробует хорошо ли соединяются весы правосудия с лирой Аполлона. Когда истинное просвещение (представленное в виде светоча, испускающего лучи) составляет основание обоих, то грушпа сия и в рисунке не противна».³

В тех случаях, когда в стихотворениях Державина были налицо аллегорические образы, выражавшие идею, художник поступал точно так же: он извлекал идею и зашифровывал ее по-своему.

¹ Оленин не стал бы называть себя «молодым художником». Это писал Львов.

² Собр. соч. Державина под ред. Я. Грота, т. I, стр. ХХХI.

³ Собр. соч. Державина, т. I, стр., 541 и 546.

Таким образом получились параллельные ряды несходных аллегорических картин в стихах Державина и в рисунках Оленина. Нежелание художника повторять аллгорию, данную в стихах, приводило его подчас к механическим приемам. В оде Державина «На рождение на Севере» показан «с белыми Борей власами и с седою бородой». Рисунок к этой оде изображает Борея в виде толстощекого мальчика с крыльями бабочки. В стихотворении «К Евтерпе» дан образ Марса, мужественного воина, отдыхающего возле своей возлюбленной (подразумевается Потемкин); художник рисует Марса в виде трехлетнего младенца, дремлющего у ног Евтерпы. В стихотворении «Другу» говорится о дворовых девушках — Даше и Лизе, ловко пляшущих казачка; на рисунке изображены греческие нимфы и амуры. В пьесе «Хариты» действует Аполлон, здесь налицо — Парнасс, лира и прочий классический реквизит — художник рисует «харит» в сарафанах и кокошниках, пляшущих русскую и т. д. и т. д. В тех случаях, когда в основу стихотворения положено какое-либо произведение искусства, художник с намерением делает рисунок в совершенно другом стиле. В оде «На шведский мир» подразумевается барочная картина Торелли — виньетка к этой оде дает фрагмент греческой вазовой живописи с изображением Минервы, затворяющей храм Януса. В стихотворении «Рождение красоты» Державин использовал всю яркость красок картинки Буше; концовка Оленина изображает Венеру, жесткую и топорную как гипсовый слепок в стиле самого ханжеского классицизма.

В стихах Державина нередки условные, эмблематические образы; художник, иллюстрируя эти стихи, отказывается от языка эмблем и дает романтический рисунок. В «Изображении Фелицы» налицо геральдическая эмблема:

«Орел царевнин бы ногою
Вверху рога луны сгибал;
Тогда ж бы на земле другою
У гладна льва он зев сжимал. . .»

Художник, конечно, нарисовал не условный, геральдический знак, а романтического орла, помещенного в иллюзорном пространстве, под грозовым небом, на скале. Он терзает льва, а вверху в небе видна ущербная луна.

Однако не все рисунки Оленина исполнены по принципам классической аллгории. В тех случаях, когда он не говорит иносказанием, а прямо иллюстрирует текст, рисунки его носят романтический характер. Такова заставка к «Взятию Измаила» с изображением грозового неба, Везувия с огненным столбом над ним и солдата-исполина, идущего с штыком наперевес. Такова заставка к «Водопаду», изображающая водопад, скалы, задумчивого витязя под деревом. Такова виньетка к «Явлению Пленеры» — романтическая женская фигура в облаках, влетающая в комнату,

где стоит вполне реальная модная кушетка. В этих романтических рисунках художник, конечно, отступает от скульптурной формы и использует все богатство светотени, чтобы дать живописный эффект.

Этим не исчерпывается разнообразие рисунков Оленина. Мы находим среди них множество портретов, зарисовок видов (напр. вид Званки, дом Державина на Фонтанке и др.) и даже живые, жанровые картинки — ездока в санках на невском льду (концовка «Фелицы») и народные качели (На рождение царицы Гремиславы) и др. В этих рисунках — налицо элементы подлинного реализма.

Таким образом рисунки Оленина выразили разнообразные тенденции в художественном оформлении книги того периода, когда книжное искусство окончательно распространилось с безидейными, украшательскими виньетками «рококо». Мы находим среди этих иллюстраций и идейно-насыщенные эмблемы эпохи классицизма, и романтические — выражающие «настроения» — рисунки, и реалистические зарисовки, прямо и безоговорочно иллюстрирующие текст. В этом отношении иллюстрации Оленина вполне соответствуют стихам Державина. Поэзия Державина также несла в себе элементы романтизма и реализма, получившие развитие лишь в последующую эпоху.

III. ДЕРЖАВИН И РАШЕТ

«Il faut absolument, mon ami, que je vous entretienne ici de l'action et de la réaction du poète sur le statuaire ou le peintre; du statuaire sur le poète et de l'un et de l'autre sur les être tant animés qu'inanimés de la nature».s
(Diderot. Essai sur la peinture.)

В литературе о фарфоре не раз упоминается великолепное настольное украшение (*filé de table*) из 7 скульптурных групп, исполненное на фарфоровом заводе по модели Ж. Д. Рашета для екатерининского «арабескового» сервиза. Однако исследователи фарфора, обычно отмечая высокое качество этого изделия, до сих пор не подвергали его более углубленному анализу. Не подвергалось анализу и безымянное «Описание филевойго столового прибора», сохранившееся в архиве двора.²

¹ «Совершенно необходимо, мой друг, чтобы я побеседовал с вами о том, как поэт воздействует на скульптора или художника, как скульптор воздействует на поэта и как тот и другой воздействуют на одушевленные и неодушевленные предметы» (Дидро. Очерк живописи). *Oeuvres*, 1798, t. 13, p. 428.

² Это «описание» опубликовано без комментариев в статье Н. В. Спилюги «Фарфоровое производство в России» (Художественные сокровища России, 1904, стр. 131—132).

Изучая дворянскую культуру XVIII в., следует обратить внимание на этот документ, тем более что, по многим данным, «программа» столового прибора составлена Н. А. Львовым, а «Описание» принадлежит перу Г. Р. Державина.

По своему идейному содержанию скульптура столового прибора как бы продолжает скиту барельефов, исполненных Рашетом по программе Н. А. Львова для сената в 1779 г. и описанных Державиным в его «Изъяснении аллегорических сюжетов, бывших в зале общего собрания сената».¹

В сенатских барельефах давалась хвалебная оценка внутренней политики екатерининского правительства. Скульптурная аллегория столового прибора, построенная на том же идейном стержне, дает оценку внешней, завоевательной политики Екатерины, в частности — покорения Крыма. Словарь изобразительных символов и эмблем, вскрытый Державиным в «Изъяснении» сенатских барельефов, — совершенно тот же, что и в «Описании» столового прибора. Стилистические особенности и почти текстуальные совпадения в «Изъяснении» и в «Описании» заставляют нас предполагать, что оба эти произведения написаны одним автором.

Заказ Рашету на барельефы для сената и заказ фарфоровому заводу на «арабесковый» сервиз исходили из одного источника — от генерал-прокурора А. А. Вяземского, под начальством которого служили одновременно и Державин и Рашет: Державин — экзекутором I департамента сената с 1779 по 1783 г., Рашет с 1779 г. модельмейстером на фарфоровом заводе, находившемся в ведении Вяземского.

Сенатские барельефы Рашета были выломаны из стены при Павле в порядке уничтожения идеологических памятников екатерининской эпохи. Столовый прибор Рашета уцелел в кладовой Зимнего дворца. Он хранится в Русском музее.

«Описание» столового прибора, переписанное рукой канцеляриста, вшито в книгу кабинетских указов 1784 г.² Оно без даты и без подписи. Ему предшествует письмо Вяземского от 18 сентября 1784 г. к Г. Н. Орлову с просьбой назначить день для представления во дворец сервиза, изготовленного на фарфоровом заводе. Повидимому, «Описание» было приложено к этому письму.

ОПИСАНИЕ ФИЛЕЙНОГО СТОЛОВОГО ПРИБОРА, СДЕЛАННОГО НА ФАРФОРОВОМ ЗАВОДЕ ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА

«Сей столовый прибор составлен и исполнен по данной от его сиятельства князя Александра Алексеевича Вяземского идее модельным мастером Рашетом и апробован императорскою Академиею Художеств, которого главное намерение состояло в том, дабы исполняя полученную от его сиятельства идею, представить в честь ее

¹ Собр. соч. Державина под ред. Я. Грота, т. VII, стр. 41—42.

² Арх. каб., оп. 36/1629, кн. 154.

величеству разные в колоссальном роде монументы для предания различных потомству Эпох, приключившихся в царствование всеавгустейшей монархини, состоящих в изображении следующих фигур:

1-ое

«Средняя фигура — подножие ее величества.

Находится по стороне столба, на коем положены начертанные ее премудростью законы и находящееся при том равновесие показывает, что они основаны на справедливости.

«По бокам сего монумента видны две добродетели, справедливость и человеколюбие. Справедливость держит в одной руке силу законной власти, а в другой законы. Человеколюбие прикрывает младенца, питаемого ею плодами, полою платья своего, а изображенный при оном Пелликан представляет матернюю любовь.

2-ое

«Крым или Таврис под державой Екатерины II.

Не оконченной на подножии богатой архитектуры столб составляет сей монумент, наверху которого зделана с выставленным императорским флагом крепостца; имея в низу у себя кормила военных и купеческих кораблей, украшенных из плодов гирландами, означающими плодоносие сего полуострова и способное как для военных, так и для купеческих судов убежище.

«Фигуры изображаются: первая в виде татарского Принца, держащего императорское знамя, коего действие руки показывает покорность к Российской Державе, ногами попирает он Оттоманское знамя и сверженное им иго.

«Другая представляет согласие, держащее одною рукою перевязанный пук оливковою ветвию, служащую означением мира и наполненная яблоками и гранатами корзина, представляемая знаки союза.

«На обеих сторонах подножия находятся различные изображения, из коих на первой: мореплавание, означаемое Нептуновым трезубцем, торговля Меркуриевою шапкою и жезлом и географическая Крыма и Черного моря карта; с другой же, напротив того, Герб и рог изобилия и часть плуга, изображающие оживленное земледелие.

3-ие

«Грузия под покровительством России.

Сей монумент такой же фигуры как предыдущий для соответствия первому.}

«На столбе находится равномерно крепостца и навешанные на башенках из цветов гирланды, означающие приятность климата, и состоящий на крепости флаг на одной стороне с вензелем Царя Ираклия, а на другой Екатерины II.

«Две фигуры: из коих первая Грузия, опершаяся на герб императорского оружия привязывая себя к нему охотно составленными из цветов гирляндами и показывая попираемые ногами своими употребленные на тиранство орудия.

«Другая же фигура изображает под видом Ироиини Россию, прикрывающую щитом своим короны, крест и евангелие и готовящуюся пустить против гонителей христианских государей стрелы.

«В низу, на двух боках подножия находятся оружия царя Ираклия, коими ее величество почтила его, подаря ему скипетр и саблю. А что касается до щита, то ничто иное оной не означает как приемлемую художником вольность, дабы чрез то групп гораздо живее представить.

«Колчан, лук и различные оружия поясом связанные составляют малые противоположные группы.

4-ое

«Военная Сила.

«Представляет оружие Марса — бога войны, находящегося в покойном положении.

«Императорской управляющий нашим миром Орел и украшенная лавровой короной труба, означающая славу Россию в свете приобретенную.

5-ое

«Морская Сила.

«Изображает равномерно для морского сражения свойственное оружие и Амфитриту морскую царицу, сидящую на дофине, показывающую на упомянутое оружие и императорский флаг в ее империи покровительствуемый.

6-ое

«Великодушие.

«Щедрость яко главнейшее в сей Ироической добродетели преимущество, имея при себе льва и главу украшенную диадимой, держит в руке скипетр и рог изобилия наполненный богатством.

«Благосклонное лицо показывает великость ее души.

«Два гения составляют сию группу, из коих первый держит медальон ее величества, а другой лавровый венец яко знак храбрости.

7-ое

«Правление.

«Представляется в виде женщины с благопристойностью одеждой, имея на себе шлем и щит на подобие Минервы, дабы показать, что премудрость и кротость суть качества нужные для управления.

«Знаки оного: дротик, руль и оливковая в руке ветвь означают, что может она располагать по своей воле войною и миром. Два гения составляют равномерно сию группу, из коих один подает венец ей императорского величества, а другой знак благоразумия.

«Надписи на вышесказанных монументах изображены следующими словами:

«На монументе ее императорского величества:

«Блаженство и слава Российския империи.

«На монументе Крыма:

«Царству Таврическому возвращены тишина и спокойствие под скипетром Екатерины II.

«8 апреля 1784 г.

«На монументе Грузии:

«Грузия соучаствующая во славе и благоденствии России. 21 июля 1784 г.»

Запись в камер-фурьерском журнале отмечает, что Екатерина осмотрела сервиз, изготовленный на фарфоровом заводе и выставленный во дворце 23 сентября 1784 г.¹

Мне могут возразить, что в сентябре 1784 г. Державин уже не служил при Вяземском: он вышел в отставку 15 февраля 1784 г., получил указ о назначении губернатором в Олопец в мае 1784 г., летом ездил в Казань, осень пробыл в Петербурге, а в декабре 1784 г. переехал на новую службу в Петрозаводск.

Однако огромный «арабесковый» сервиз из 973 предметов, украшенных сложной росписью, не мог быть сделан на фарфоровом заводе за один год. У нас нет точных данных о том, сколько времени потребовало его изготовление, но следует заметить, что сервиз, заказанный заводу гр. Безбородко в 1793 г., состоявший из того же числа предметов, исполнялся на заводе около 7 лет.² Если предположить, что работа над арабесковым сервизом по заказу императрицы велась ускоренными темпами, все же исполнить его менее чем за 2 года было нельзя. Во время своей службы в сенате Державин постоянно бывал у Вяземского в д. Мурзинке и в с. Александровском, вблизи фарфорового завода. Летом 1781 г. он жил на даче в Мурзинке.³ Некоторые особенности в «Описании» заставляют нас предполагать, что текст его был составлен ранее, чем сервиз был закончен.

Первая особенность: «Описание» вскрывает смысл каждой скульптурной эмблемы столового прибора, но умалчивает о живописных эмблемах, написанных золотом по фарфору, напр. о знаках торговли, славы и военной мощи на пьедестале статуи царицы.⁴ Не говорится в «Описании» и о символической позолоте некоторых скульптурных эмблем, напр. весов справедливости, плодов чело-веколюбия, рога изобилия, скипетра и т. д.

¹ Н. В. Спилюти. Фарфоровое производство в России. (Художественные сокровища России, 1904, стр. 132.)

² Арх. Каб., оп. 400/512, д. 64, л. 2.

³ Записки, собр. соч. Державина под ред. Я. Грота, т. VI, стр. 550, 552, 553.

⁴ На пьедестале написаны: с одной стороны — рог изобилия, лавровая ветвь и копье; с другой стороны — кадуцей, пальмовая ветвь, труба и дубовый венок.

Можно предположить, что «Описание» составлялось до того, как фигуры столового прибора были расписаны золотом.

Вторая особенность: в «Описании» отсутствует центральная фигура прибора — фигура самой Екатерины. Текст «Описания» начинается непосредственно с «подножия ее величества». Центральная фигура, как наиболее ответственная, вероятно, требовала от скульптора многих переделок. Возможно, что «Описание» составлялось в то время, когда она еще не была закончена.

Третья особенность: в тексте «Описания» налицо две грубые ошибки: дата присоединения Крыма указана 8 апреля 1784 г., дата заключения договора с Грузией — 21 июля 1784 г., тогда как оба события произошли в 1783 г., что и отмечено золотыми надписями на монументах Грузии и Крыма. Эта ошибка, вероятно, принадлежит перу переписчика.

Таким образом «Описание», перебеленное канцеляристом, было отправлено во дворец в неполном виде, с наличием двух ошибок в датах. Это заставляет предположить, что его автора, человека, несомненно, владевшего литературным языком и знатока скульптурной аллегории, не было поблизости в момент поднесения сервиза царице. Вяземский был слишком небрежен, чтобы проверить текст «Описания», француз Рашет вряд ли владел русской грамотой, капитан Голохвастов, отвозивший сервиз во дворец, вряд ли был искушен в толковании эмблем, а Державин уже стоял в стороне от поручений Вяземского.

* * *

Центральная фигура скульптурной аллегории Рашета отсутствует в «Описании», но она налицо в столовом приборе. Мы можем сравнить эту статуетку с изображением Екатерины, описанным Державиным в «Изъяснении» сенатских барельефов, и убедиться в тождественности обеих фигур.

«Россия, во образе царствующей монархини... , говорится в «Изъяснении», — увенчанная лаврами... возводит в храм правосудия Истину, Человеколюбие и Совесть, которые держат над главами книгу, ознаменованную... надписью „в законах спасение“.

«Божественное око озаряло эту группу и повергало своими лучами в прах Ябеду и Мучительство. Державин посвятил этому барельефу строфу в оде «На отсутствие в Белоруссию» (1780)

«Человечество с тобою
Истина и совесть в суд
Сей начальствовать страную
В веледепии грядут.
Благодать на них сияет,
Памятник изображает
Твой из радужных лучей

Злость поверженна скрежещет,
В узах ябеда трепещет,
Глас зовет твоих людей».

Центральная фигура столового прибора так же изображает Екатерину в короне и в царской мантии, увенчанную лаврами. Возле нее лежит книга законов, а поверх книги — весы справедливости и императорская корона. На пьедестале золотая надпись: «Блаженство и Слава российской империи» и написанные золотом эмблемы. Среднюю фигуру дополняют две добродетели: «Человеколюбие» и «Справедливость».

«Но пой ты, пой здесь Решемысла,
Великого вельможу смысла,
Наперсника царицы сей,
Которая сама трудится. . .
.
Которая законы пишет,
Любовию к народу дышет,
Пленит соседей без оков. . .»
(Решемыслу, 1783.)
«. . . Екатерица

Та венценосна добродетель,
То воплощенно божество,
Которое дождит блаженства».
(Ода на приобретение Крыма, 1783.)
«Где совесть с правдой обитают?
Где добродетели сияют?
У трона разве твоего?»
(Фелица, 1783)

В идеальной характеристике царицы, данной в статуетке столового прибора, нет ни одного элемента, который не повторялся бы в «Изъяснениях» сенатских барельефов или в стихах Державина той же поры. Статуетка Рапета и позднейшая статуя Екатерины работы Шубина (1790) имеют много общего по идее и по композиции с портретом царицы, написанным Д. Г. Левицким для Безбородко по программе Львова. Этот портрет, как известно, описан Державиным в оде «Видение мурзы».

Здесь следует указать одно примечательное обстоятельство. Левицкий, благодаря И. Богдановича за посвященные ему стихи, опубликовал в «Собеседнике любителей российского слова», прозаическое описание исполненного им портрета.¹ Это описание — совершенно выпадает по стилю из письма Левицкого и, в то же время,

¹ Собеседник, 1783, ч. VI, стр. 17. Приведя это описание, Левицкий говорит: «Что же касается до мысли и расположения картины, то оными я обязан одному любителю художеств», т. е. он отделяет автора описания от автора программы портрета.

чрезвычайно близко текстам «Описания» столового прибора и «Изъяснения» сенатских барельефов.

«Средина картины представляет внутренность храма богини правосудия, перед которым в виде законодательницы е. и. в., сжигая на олтаре маковые цветы, жертвует драгоценным покоем для общего покоя. Вместо обыкновенной императорской короны увенчана она лавровым венцом, украшающим гражданскую корону, возложенную на главе ее.

«Знаки ордена святого Владимира изображают отличность знаменитою за понесенные для пользы отечества труды, коих лежащие у ног законодательницы книги свидетельствуют истину.

«Победоносный орел покоится на законах и вооруженный перуном страж рачит о целостии оных.

«Вдали видно открытое море и на развевающем российском флаге, изображенный на военном щите Меркуриев жезл, означает защищенную торговлю».

Сопоставив описание 1-го сенатского барельефа с 4-й строфой оды «На отсутствие в Белоруссию», мы вскрываем своеобразный рабочий метод поэта при создании политической аллегории. Державин изучает скульптурную аллегория, исполненную по программе Львова, затем «изъясняет» ее идею в прозе и включает эту аллегория, как поэтический образ в свои стихи. Возможно, что стихотворному описанию портрета Екатерины работы Левицкого сопутствовало так же его «Изъяснение» в прозе.

Как мы увидим ниже, связующим звеном между некоторыми поэтическими образами Державина и фигурами столового прибора служит прозаическое «Описание» столового прибора.

Перехожу к следующим фигурам столового прибора. У ног центральной статуетки помещены две добродетели: «Человеколюбие» и «Справедливость». «Человеколюбие» столового прибора соответствует «Человеколюбию» сенатских барельефов.

«Человеколюбие прикрывает младенца питаемого ею плодами полою платья своего, а изображенный при оном Пелликан представляет матернюю любовь. . .»¹ («Описание» столового прибора).

«Человеколюбие в виде важной женщины, облеченной в пышную одежду, под сенью которой укрывается младенец, питающийся ее щедротами, потому что сия добродетель всякое дело ближнего приемлет с должным уважением и она есть покров и прибежище сирых».

(«Изъяснение» сенатских барельефов.)

«Фелицы слава — слава бога,
 Который брани усмирил,
 Который сира и убога,
 Покрыв, одел и накормил. . .»
 (Фелица, 1783.)

¹ «Пеликан почитается образом чадлюбия и любви государя к своему народу». Иконологический лексикон, 2-е изд., 1786, стр. 222.

«Справедливость» столового прибора соответствует «Правосудию» сенатских барельефов.

«Справедливость» держит в одной руке силу законной власти, а в другой законы («Описание» столового прибора).

«Силу законной власти» Рапет изобразил в виде римских фасций с вложенной в них скирой.

Фигура «Правосудия» на сенатском барельефе была представлена «подпирающей на поставленный к ногам ее пук подогов, что было у Римлян знаком верховной власти» («Изъяснение» сенатских барельефов).¹

Вторая скульптурная группа столового прибора изображает «Крым или Таврис под державой Екатерины». В центре этого монумента возвышается крепостца, украшенная флагом и кормами военных и купеческих кораблей.

«Россия наложила руку
На Тавр, Кавказ и Херсонес
И распусть в Босфоре флаги,
Стамбулу флотами гремит».

(Ода на приобретение Крыма, 1783.)

Одна из фигур, сидящих возле крепостцы, изображает татарского принца, «коего действие руки показывает покорность к российской державе, ногами попирает он оттоманское знамя и сверженное им иго. . .» Оттоманское знамя украшено полумесяцем. На монументе надпись: «Царству Таврическому возвращены тишина и спокойствие. . .»

«Уж не могут орды Крыма
Ныне рушить наш покой,
Гордость низится Селима
И бледнеет он с Луной. . .»

(Потемкинский праздник, 1791.)

Вторая фигура той же группы изображает «Согласие», держащее в руках корзину с плодами.

«С плодами сладкими принес кошницу Тавр. . .»
(Потемкинский праздник, 1791.)

В третьей группе столового прибора представлена Грузия в виде женщины, «охотно» привязывающей себя цветочными гирляндами к русскому гербу.

Цветочные цепи, налагаемые мудрым правителем на покоренные народы, не раз встречаются в поэзии Державина:

¹ «Правосудие держит в руке «пук батогов, в середине коих воткнут топор, что у Римлян принималось знаком верховной власти». Иконологический лексикон, 1786, стр. 240.

«Вслед его Музы
Идут, поют;
Вязь цветов, узы,
Легку кладут
Цепь на народы
Царств на главы. . .»
(Поход Озирида.)

«Кто такие божества,
Что облекшись в младость смертных,
С кротостию скиптр берут,
На обширность стран несметных
Цепь цветочную кладут?»
(Венчание Леля.)

Вторая фигура той же группы изображает «под видом Ироины Россию, прикрывающую щитом своим короны, крест и евангелие и готовящуюся пустить против гонителей христианских государей стрелы».

Фигура держит в левой руке щит, а в правой — пучок «перунов» или молний.

«За ним золотая колесница
По розовым летит зарям,
Сидищая на ней царица,
Великим равная мужам,
Рукою держит крест одною
Возженный пламеник другою
И сыплет блески на Босфор.
Уже от северного света
Лицо бледнеет Магомета
И мрачный отвратил он взор.
(Взятие Измаила, 1790.)

Совпадающие в стихах Державина и в скульптуре Рашета эмблемы: оливы, орел, цветочные цепи, луна и т. д., конечно, еще не служат доказательством связи его поэзии со скульптурой Рашета. Эти символы были общеупотребительны. Однако сложные аллегорические образы с индивидуализированной характеристикой, например образ покоренного татарского принца и образ России — «ироини», угрожающей «гонителям христианских государей», совпадающие в скульптуре Рашета и в стихах Державина, безусловно связаны между собой.

4-я группа столового прибора — «Военная Сила» — соответствует сенатскому барельефу «Могущество», с той разницей, что первая изображает Марса, а вторая — Геркулеса. Марс, как сказано в «Описании», представлен в «покойном положении». Он опирается на меч, возле него на земле — цветочные гилянды, позади — два амура играют около щита с вензелем Екатерины.

Эта группа напоминает по содержанию рисунок к оде «На покорение Дербента», объясненный самим Державиным:

«Молодой витязь на трофеях побед своих едва только успел успокоиться, как гении любви и приятности и самого победителя победили. Один — лавровый его венец обратив в венец розовый и подставя свою спину вместо молльберта на собственном щите заставил писать образ победительницы его. . .»¹

Образ «отдыхающего Марса» встречается и в стихах Державина.

«С сыном неги Марс заспорит
О любви твоей к себе. . .

Опершись на щит железный
Он воздремлет близ тебя. . .»

(К Евтерпе, 1789.)

5-я группа столового прибора — «Морская Сила», изображает Амфитриту на дельфине и не имеет подобной на сенатских барельефах. Зато 6-я группа — «Великодушие» вполне соответствует «Изобилию» сенатских барельефов. Первое — держит в руке «рог изобилия наполненный богатствами», второе — «наполненный рог цветов и плодов».²

Автор «Описания» столового прибора указывает, что щедрость есть «главнейшее преимущество» великодушия. Фарфоровая фигурка держала в руке золоченый скипетр (теперь отбитый).

«Самодержавства скиптр железный
Моей щедротой позлащу».

(Изображение Фелицы, 1789.)

«Престол твой богом утвердится,
Щедротой скипетр позлатится. . .»

(Песнь брачная, 1793.)

«Се та, что скипетр самовластья
Щедротой знала позлащать. . .»

(Надгробная, 1796.)

Далее в «Описании» говорится, что «благосклонное лицо показывает великость ее души. . .»

«Представь в душе ее геройство,
В очах величие души;
Премилосердно нежно свойство
И снисхожденье напиши. . .»

(Изображение Фелицы, 1789)

¹ Собр. соч. Державина под ред. Я. Грота, т. I, стр. 744.

² Обе характеристики взяты из «Иконологического лексикона», 1786, стр. 314.

Последняя фигура столового прибора — «Правление» — изображена в щлеме и со щитом «наподобие Минервы, дабы показать, что премудрость и кротость суть качества нужные для управления».

«На трон со кротостью вступила,
На троне кротость воцарила
Чудес источник и щедрот!»

(На приобретение Крыма, 1783.)

Атрибуты правления соответствуют атрибутам самой царицы на первом сенатском барельефе.

«Знаки оного: дротик, руль и оливковая в руке ветвь означают, что может она располагать по своей воле войною и миром. Два гения составляют равномерно сяю группу, из которых один подает вензель е. и. в., а другой — знак благоразумия» («Описание» столового прибора).

«Россия во образе царствующей монархини... имеющая в одной руке руль правления, обвитый масляичной ветвью и щит, украшенный в российском гербе именем Екатерины II во знак преславного ее владения мира и войны» («Изъяснение» сенатских барельефов).

Я опускаю ряд второстепенных эмблем и отдельных выражений, совпадающих в текстах «Изъяснения» сенатских барельефов и «Описания» столового прибора.

* * *

В основе изобразительных аллегорий, исполненных по программам Львова, лежали конкретные события — классовые победы дворянства. Скульптура сенатских барельефов прославляла и положение о губерниях, фактически передавшее власть в стране в руки дворянства, и грабеж черноморских берегов, и основание дворянских училищ («Изъяснения»). Владимирский орден, сделанный по рисунку Львова, открывал дорогу рядовому дворянину в привилегированную среду. Он особо отмечен на портрете Екатерины работы Левицкого и в стихах Державина, посвященных этому портрету.

Способ аллегорической зашифровки конкретного события в скульптуре Рашета таков: конкретное событие подведено под некое идеальное понятие, идеальному понятию подыскана соответствующая изобразительная эмблема. Например Екатерина позволила привить себе оспу, в этом сказалась ее неустрашимость, понятию неустрашимости соответствует эмблема — столб, поражаемый перунами среди ярящихся волн. Эта эмблема была изображена на одном из барельефов Рашета в честь прививки оспы Екатерине («Изъяснение»).

Таким образом эмблема выражала не самое конкретное событие, а соотнесенную с ним идею. Условный язык эмблем был понятен немногими эрудитам. Практические руководства типа «Иконо-

логического лексикона» или сборника «Символы и эмблемы» Нестора Амбодика облегчали художникам аллегорическую зашифровку идей.

Этот тип классической аллегории был канонизирован Винкельманом в статье «Versuch einer Allegorie».

В поэзии Державина мы не раз встречаем аллегорические образы этого типа:

. . . и трость
Водимая умом обширным
Бессмертной пальмой обвилась. . .»
(На приобретение Крыма, 1783.)

«Перо графа Безбородко, водимое по мыслям князя Потемкина, получило успех, т. е. через их совет приобретет Крым» («Объяснения» Державина):

«Стоглаву гидру разъяренну
И фурий бы с земель своих,
Чтобы гнала она геройски. . .»
(Изображение Фелицы, 1789.)

«Под стоголавой гидрой разумеются вызванные пугачевщиной восстания в разных местах России; под фурией — моровая язва и голод, происшедшие около того же времени» («Объяснения» Державина).

Конкретностью своего классового содержания оды Державина отличались от предшествующей им одической поэзии в той же мере, в какой изобразительные аллегории, исполненные по программам Львова, отличались от отвлеченной аллегорической живописи предыдущей эпохи.

* * *

Толчком к созданию «столового прибора», вероятно, послужили два великолепные сервиза, поднесенные Екатерине в 70-х годах, один — работы мейссенского завода, другой — венского. Оба эти сервиза не соответствовали ни вкусу, ни идеологии двора 80-х годов.

Сервиз мейссенского завода, посвященный морским победам России над Турцией, был исполнен в духе кокетливого «рококо» мастерами Кендлером и Асье. Центральная фигура столового прибора изображала Екатерину в виде Амфитриты, едущую на дельфинах и окруженную амурами. Амуры держали в руке буквы, составлявшие имя «Catharina». Если бы не эта надпись, было бы трудно угадать русскую самодержицу в обнаженной морской богине. Дополнявшие прибор фигуры богов Олимпа, муз и гениев не были ничем связаны с победами над турками.

Второй сервиз — берлинского завода — исполненный, повидимому, в честь комиссии нового уложения, был сделан в духе

грубоватого барокко с уклоном к натурализму. Екатерина изображена на престоле в огромном роброне. Ее окружают гении и добродетели. Представители народов России стоят перед ней на коленях или бьют челом в землю. Победенные турки корчатся в цепях, их лица искажены страданием. Вряд ли подобная характеристика русского самодержавия была приятна екатерининскому двору.

Вероятно, в связи с поступлением на фарфоровый завод Ж. Д. Рашета, искусного и стоворчивого мастера, Вяземский решил исполнить из фарфора новый столовый прибор, более отвечающий вкусам и идеологии двора. Очевидно, программу этого сервиза разработал в духе льстивой аллегории постоянный составитель изобразительных программ — Львов.

Рашет исполнил скульптуру столового прибора в стиле, переходном от барокко к классицизму. Он придал своим фигурам спокойные позы, расположил драпировки простыми мягкими складками. Скульптура осталась белой и была слегка украшена сдержанной золотой росписью. В результате соединенных усилий Львова и Рашета получилось произведение, строго выдержанное по стилю.

«Народы России» были выделены в особую сюиту. Рашет исполнил фигуры «народов» по гравюрам в книге Георги «Описание народов России», изданной в 1779 г. Эти гравюры наивны и грубоваты, но некоторые из них экспрессивны. Скульптор позаимствовал из книги Георги национальные черты наружности «народов»: смуглые лица и раскосые глаза киргизов и калмыков, этнографические подробности одежды — меховые шубы самоедов и камчадалов, пестрые вышивки, бусы, разнообразные головные уборы других народов и орудия их мирных промыслов. Он дал в руки лопарю невод и связку рыб, курильцу — лук с оперенными стрелами, финну — корзинку с овощами и садовый нож. Всем этим фигурам он придал спокойное достоинство поз и радостное выражение лиц. Вероятно, серия «народов России» была исполнена между 1780 и 1790 гг.

Державин, вернувшись из Тамбова в Петербург в 1789 г., написал оду «Изображение Фелицы». В этой оде он, между прочим, вновь вызывает образ царицы-законодательницы, совпадающий с образом средней фигуры столового прибора:

«Чтоб сшед с престола подавала
Скрижаль заповедей святых. . .»

а затем изображает «народы» России,

«Чтоб дики люди, отдаленны,
Покрыты шерстью, чешуей,
Пернатых перьем испещренны
Одеты листьям и корой,
Сошедшиися к ее престолу
И кротких вняв законов глас
По желтосмуглым лицам долу,
Струили б токи слез из глаз,

.
 Финн в море бледный, рыжевласый,
 Не разбивал бы кораблей,
 И узкоглазый гунн жал класы
 Среди седых, сухих зыбей»
 :
 «Я вам даю свободу мыслить
 И разуместь себя ценить;
 Не в рабстве, а в подданстве числить
 И в ноги мне челом не бить. . .»

говорит далее Фслица.

Строфы, посвященные изображению «желтосмуглых» диких людей, обладают такой изобразительной силой, что, кажется, поэт видел своими глазами этих людей в их странном убранстве.

Он, вероятно, видел их — расписанных яркими красками в скульптурной мастерской Рашета на фарфоровом заводе, по близости от которого он продолжал бывать на даче у Вяземского. Татары и калмыки, которых он усмирал во время пугачевщины, финны и карелы, виденные им в Олонецкой губернии, — были непохожи на «счастливых подданных», изображенных в его оде.

Если моя гипотеза неверна, если строфы державинской оды не стоят в прямой связи с фигурами «народов» Рашета, все же следует отметить тот факт, что в фарфоровой скульптуре и в поэзии Державина запечатлелись одновременно тождественные образы.

* * *

Державин и Львов не раз встречались в своей деятельности с Рашетом.¹ «Изящество» его работ, культурность, гибкость художника, хотя и не одаренного большим талантом, но умевшего правиться, доставили ему ряд заказов от двора. Рашет исполнил барельефы для сената (1779), мраморные барельефы для екатерининского флигеля в Петергофе (1780—1782), а также бронзовые фигуры на большом каскаде. В 1785 г. он исполнил 10 медных барельефов и 12 статуй для агатовых комнат б. царскосельского дворца, построенных Камероном.

В 1789 г. Рашет отлил бронзовую статую Екатерины по заказу Безбородко. Поскольку Львов был непременным советчиком Безбородко по вопросам искусства, можно предположить, что «программу» этой статуи дал Рашету он же. Екатерина изображена в виде женщины под покрывалом с ключом в одной руке и с пучком

¹ Жак Доминик Рашет, француз родом, учился в Академии художеств в Копенгагене. Женясь на дочери датского министра Ван-Докума против воли ее родных, он был принужден бежать в Германию, где был избран членом берлинской Академии художеств, а затем жил в Гамбурге. Вяземский выписал его на фарфоровый завод в 1779 г.

колосьев в другой. По толкованию Амбодика этот образ означает верность.¹

В те годы, когда Державин работал над одой «Водопад», в которой он посвятил ряд строф подвигам Потемкина и Румянцева, Рашет исполнил проект статуи Потемкина и отлил из бронзы статую Румянцева (1793). Для таврического дворца Рашет сделал ряд барельефов, посвященных триумфам Екатерины.

В 1793 г. Рашет исполнил бюсты Державина и его первой жены Екатерины Яковлевны. Державин посвятил ему стихотворение «Мой истукан», в котором не раз отзывается с похвалой об искусстве Рашета.

«Готов кумир желанный мною,
Рашет меня изобразил.
Он хитрою своей рукою
Меня и в камне оживил.
Готов кумир! И будет чтиться
Искусство Праксителя в нем. . .
.
Тогда, каменосечец хитрый,
Кумиры твоего резца
Живой струей испускят искры
И в внучатах возжгут сердца. . .»

Державин упоминает в этих стихах также о статуе Румянцева:

«Разбей же, мой второй создатель,
Разбей мой истукан, Рашет.
Румянцева лица ваятель
Себе в нем чести не найдет. . .»

В 1793 г. Безбородко заказал фарфоровому заводу сервиз с настольным украшением из 7 скульптурных групп «в антическом духе». Рашет исполнил для этого сервиза группы: «Торговка амурами» (мотив заимствован с помпейской фрески), «Купидон и Психея», «Любовь превозмогает силу» (амур, укрощающий льва), «Купидон в облаках» и др.

В это время (1793) Державин написал стихотворные пьесы: «Купидон и Психея» (на сговор в. к. Александра с Луизой баденской), «Победа красоты» (нимфа укрощает льва) и под влиянием Львова работал над своими анакреонтическими песнями.

Программу сервиза для Безбородко, вероятно, также составлял Львов. Тематическая близость работ Рашета и поэзии Державина объясняется в данном случае влиянием Львова на обоих.

В 1803 г. Рашет соорудил памятник над могилой Безбородко по программе Львова, нарисовавшего проект скульптурной группы.

¹ Статуя находится в Пушкине в «Грот»,

Его рисунок был награвирован затем Сандерсом. Памятник Рашета сильно разнится от рисунка Львова — композиция более монументальна, проста и успокоенна, но идея Львова, выраженная в надписи на гравюре, сохранена и в скульптуре. Надпись такова: «Скромные добродетели: Трудолюбие и Ревность (Labore et Zelo), составляющие девизу герба светлейшего кн. Безбородко, украшают надгробный его монумент и когда Трудолюбие светильник его жизни представляет уже погасающим, тогда Ревность к службе отечества старается извлечь последнюю каплю елеса, дабы возродить благотворное пламя. Между тем, тихий гений мира, венчающий образ подвижника, показывает масличную ветвь. . .» и т. д. Эта надпись на самом монументе была заменена девизом «Labore et Zelo»¹

В заключение следует отметить, что в поэзии Державина фарфор упоминается чаще, чем у кого-либо из поэтов его эпохи:

«В шатрах персидских, златошвенных,
Из глин китайских драгоценных,
Из венских чистых хрустелей,
Кого толь славно угощаешь. . .»

(К первому соседу, 1780.)

«Прекрасная Нева, приив у Бельта с рук,
В фарфоре, кристалле, чужие питья, снеди
Носила по гостям, как будто бы стыдась,
Что потчевать должно так прихоть поневоле. . .»

(Потемкинский правдник, 1791.)

«Не кость резная Холмогор,
Не мрамор Тивды и Рифей,
Не невки зеркала, фарфор,
Не шелк Баки, не глазуменя
Благоуханные пары

Вельможей делают известность. . .»

(Ко второму соседу, 1791)

Державин делает примечание к словам «невски зеркала, фарфор»: «Нева-река, на которой славные фарфоровые и стеклянные заводы».²

«Чтоб пурпур, злато всюду взор
В твоих чертогах восхищали;
Картины в зеркалах дышали,
Муся, мрамор и фарфор. . .»

(Вельможа, 1794.)

«Принесли им, те в корзинах,
Те в фарфорах прорезных,
В разноцветных те кувшинах,
В блюдах серебряных, златых,

¹ Гравюра указана у Ровинского, т. I, стр. 384.

² Собр. соч. Державина под ред. Я. Грота, т. III, стр. 690.

Сочножелтые, багряны,
Вкусноспелые плоды,
В хрустальных напитки рдяны,
Сладки, искрометны льды. . .»
(Праздник воспитанниц девичьего монастыря, 1797.)

Фарфор в поэзии Державина — всегда предмет роскоши и баснословного великолепия. Поэт попрекает вельмож этой роскошью, но, все же, восхищается ею. Ревниво следя за ростом дворянской художественной культуры и гордясь ее успехами, Державин, несомненно, следил за деятельностью фарфорового завода, этого поставщика художественных ценностей во дворцы привилегированной верхушки.