

ИТАЛЬЯНСКИЙ ДНЕВНИК Н. А. ЛЬВОВА

Константин Лаппо-Данилевский

Какое блаженство стремиться к Италии...
З. А. Волконская

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

До Италии, как это уже специально рассматривалось,² Н. А. Львов побывал в других европейских странах. Благодаря родственным связям с влиятельными вельможами Санкт-Петербурга он в 1773-1775 годах неоднократно совершал курьерские поездки от Коллегии иностранных дел в Данию и

¹ Уже в своей первой комической опере, *Сильф, или Мечта молодой женщины* (1777) Н. А. Львов выводит на сцену среди других персонажей композитора Торини, импровизатора, погруженного в стихию музыкального искусства.

² К. Ю. Лаппо-Данилевский, *Новые данные к биографии Н. А. Львова, (1770-е годы)*, "Русская литература" (1982) № 2, с. 135-142.

Германию. После окончания военной службы в Преображенском полку Н. А. Львов был принят 5 июня 1776 года в Коллегию иностранных дел “в рассуждении знания его ита-лианского, французского и немецкого языков”. В ее штате он оставался до апреля 1781 года.

С этим периодом в его жизни связана заграничная поездка (также, видимо, курьерская по своим целям) — в Лондон, Мадрид и Париж. Н. А. Львов выехал из Петербурга в октябре 1776-го, а на обратном пути с февраля по май 1777-го он пробыл в Париже, где встретился со своим двоюродным дядей М. Ф. Соймоновым, одним из приближенных Екатерины II, а также с И. И. Хемницером, сопровождавшим сановника. Русские путешественники осмотрели достопримечательности Парижа, Версаля, Марли, посетили мастерскую живописца Ж. Б. Грёза, присутствовали на спектаклях Гран Опера, Комеди франсез, Комеди итальен, наслаждались игрой лучших актеров своего века.³

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

В дрезденской галерее, в колоннаде Лувра, в затворах Эскуриала и, наконец, в Риме, отечестве искусств и древностей, почерпал он сии величественные формы, сие понятие простоты, сию неподражаемую соразмерность, которая дышит в превосходных трудах Палладиев и Мишель Анжев.⁴

Да и в самом *Итальянском дневнике* содержатся беглые упоминания о знакомстве его автора с различными художественными собраниями Европы, коллекциями редкостей: Кабинетом принца Оранжского (л. 20 об.),⁵ Эскуриалом (л. 49 об.),

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

⁴ М. Н. Муравьев, *Краткое сведение о жизни г. тайного советника Львова*, РНБ, ф. 499, № 77, л. 3, об. 4

⁵ Здесь и далее ссылки на *Итальянский дневник* Н. А. Львова даются в

Дрезденской галереей (л. 55). Многие из картин также были известны Н. А. Львову по миниатюрам (л. 34 об.), эстампам и гравюрам (л. 50 об.).

Весьма важным представляется и то, что Н. А. Львов к началу 1780-х прочел важнейшие сочинения И. Г. Винкельмана. Во всяком случае в канун итальянской поездки 9 марта 1781 года в одной из своих тетрадей он сделал выписку из *Истории искусства древних* (Н. А. Львов пользовался французским переводом этого сочинения).⁶

Эстетические воззрения поэта и архитектора, формировавшиеся под влиянием античного и итальянского искусства, тем более существенны для истории русской культуры, что он был связан родственными и дружескими узами с виднейшими литераторами второй половины XVIII века. Он был центром так называемого львовско-державинского кружка, историю которого условно можно разделить на два периода. В 70-е годы ядро его составляли Г. Р. Державин, И. И. Хемницер, В. В. Капнист, Н. А. Львов, его двоюродный брат Ф. П. Львов и в течение некоторого времени М. Н. Муравьев. В 1790-е годы членами кружка стали А. М. Бакунин, И. М. Муравьев, А. А. Мусин-Пушкин, А. Н. Оленин. Совместными силами готовились к

тексте с указанием листа. Шифр рукописи: Н. А. Львов, *Путевые заметки*, ИРЛИ, Р I, № 166, 99 л. В Пушкинский Дом манускрипт поступил 26 июня 1964 года от П. В. Губара. Об этом библиофиле и собирателе см. Б. Е. Казанков *Библиофил Павел Викентьевич Губар*, "Книга. Исследования и материалы", Сб. 51, 1985, с. 168-182. При цитации *Итальянского дневника* нами последовательно опускаются твердые знаки после твердых согласных в конце слов, *i* десятиричное заменяется на *и*, *фита* – на *ф*, *ять* – на *е*. Остальные особенности и колебания правописания Н. А. Львова нами сохраняются даже в тех случаях, когда налицо разноречивая – например, "приятной и неподражаемый" (л. 14), "части тела ея легкие и нежная" (л. 31 об.) и т. п. Унификация в данном случае привела бы к превратному представлению об индивидуальной орфографии эпохи. Вместе с тем, явные описки ("живосцы" вместо "живописцы", "мранный" вместо "мраморный" и т.п.) исправляются без оговорок; сокращения раскрываются в квадратных скобках.

⁶ См. Н. А. Львов, *Путевая тетрадь*, №1. ИРЛИ, 16.470 / CIV620, л. 63 об. Выписка сделана из следующего издания: *Histoire de l'art chez les anciens*. Par Mr. J. Winckelmann... Ouvrage traduit de l'allemand (par G. Sellius et rédigé par J.-V.-R. Robinet), t. 1, Paris 1766, p. 18.

публикации *Басни и сказки* И. И. Хемницера (1799) и *Стихотворения Державина* (работа не была завершена). В кружке Н. А. Львов был признанным “гением вкуса”, что позволило ему стать своеобразным теоретиком содружества, к советам которого, выраженным часто в форме шутки, неизменно прислушивались его друзья. Помимо литераторов, многолетняя творческая близость связывала поэта с художниками Д. Г. Левицким, В. Л. Боровиковским, композиторами Д. С. Бортнянским, Д. Сартти, Е. И. Фоминым, Н. П. Яхонтовым.

Особое значение приобретает поэтому все связанное с поездкой Н. А. Львова в Италию в 1781-ом году, ибо она стала этапной вехой в его биографии. Основным источником сведений об этом путешествии остаются собственноручные записи поэта и архитектора, сделанные им в изящной книжечке с пергаментным переплетом (размер листа 11 на 16,5 см), хранящейся ныне в Рукописном отделе Пушкинского Дома в Петербурге. Думаем, за этим текстом должно закрепиться название *Итальянский дневник*, хотя в рукописи авторское заглавие отсутствует. Этот текст, на наш взгляд, является одним из интереснейших памятников истории русского языка – здесь впервые продемонстрирована его гибкость, точность и богатство при описании произведений европейского искусства. Этот чисто лингвистический аспект ждет еще своего исследования.

С другой стороны, *Итальянский дневник* — событие в постижении русскими культуры Запада. Это яркое и живое свидетельство художника о художественных ценностях, искреннее, эмоциональное, созданное для себя и потому отразившее внутренний мир одного из наиболее одаренных и значительных представителей отечественного искусства. Модус повествования в *Итальянском дневнике* колеблется от сухого перечня до пространных оценочных суждений и описаний, близких по своему характеру к эссеистике или художественной критике. Понять эти особенности рукописи Н. А. Львова можно лишь сопоставив ее с тем, как его предшественники видели Италию, как отразили свои впечатления в путевых записках и мемуарах, что побуждает нас предположить анализ *Итальянского дневника* Н. А. Львова краткий обзор русских свидетельств об Италии, сделанных в XVII-XVIII веках.

Как известно, Древняя Русь не была склонна к дальним странствиям с познавательными целями, исключением было лишь паломничество по Святым местам, в Палестину. Путешествия на Запад были обычно торговыми или дипломатическими, и лишь вторые из них находили отражение в письменности.⁷ Смута начала XVII века надолго отторгла Россию от европейской политики — в частности лишь в 50-х годах XVII века после почти столетнего перерыва возобновляются дипломатические отношения с государствами Апеннинского полуострова.⁸ Политическая ситуация в Европе, общая турецкая опасность и обоюдное стремление найти надежного союзника стали причиной нескольких дипломатических поездок, как из Флоренции в Москву, так и обратно. О впечатлениях русских путешественников от Италии мы можем судить по “статейным спискам” посланников царя Алексея Михайловича — Василия Лихачева и Ивана Фомина (1658-1660), Ивана Желябужского и Ивана Давыдова (1662-1663), Ивана Чемоданова и Алексея Постникова (1656-1658).⁹ К этим документам примыкает также свидетельство несколько более позднего времени — “статейный список” Ивана Волкова (1687-1688).¹⁰ Пребыванию в Италии обычно предшествовало длительное небезопасное плавание из Архангельска вокруг всего европейского континента до Ливорно, откуда сушей послы добирались до Флоренции.

Более ста лет назад А. Брикнер в своей статье *Русские дипломаты-туристы в Италии в XVII столетии*,¹¹ прекрасно

⁷ Об этом подробнее см. Н. А. Казакова, *Западная Европа в русской письменности XV-XVI вв. Из истории международных связей России*. Ленинград 1980.

⁸ Последним до этого перерыва было посольство Якова Молвянинова к папскому двору в 1582-1583 годах. См. Н. Н. Бантыш-Каменский, *Обзор внешних сношений России*, ч. II (Германия и Италия), Москва 1896, с. 206-262.

⁹ Наиболее авторитетное издание этих документов см. в кн. *Памятники дипломатических сношений с папским двором и с итальянскими государствами*, т. X (с 1580 по 1699 год), СПб. 1871, с. 509-670, 671-802, 931-939.

¹⁰ Там же, с. 1387-1576.

¹¹ А. Брикнер, *Русские дипломаты-туристы в Италии в XVII столетии*, “Русский вестник”, т. 128, Москва 1877, с. 5-44. Здесь же указаны первопубликации “статейных списков” и др. документов. Из сравнительно не-

проанализировал психологию путешественников, их восприятие западной культуры. Скованные мелочными и уже устаревшими предписаниями, не знавшие иностранных языков, не разбивавшиеся во взаимоотношениях представших их глазам государств, более всего опасавшиеся проявить инициативу, они не хотели, да и не могли добиться каких-то существенных дипломатических договоренностей. Столь же беспомощен был и их язык при встрече с реалиями европейской жизни. После Флоренции они посуху добирались до Амстердама, откуда плыли до Архангельска. Про себя они говорили: “Мы послы, что ослы; то приносим, что на нас положено”.

Петровская эпоха вызвала к жизни описания иных поездок — хотя и в эту пору традиционный маршрут в Святую Землю пользуется известной популярностью,¹² более знаменательно появление путевых заметок, принадлежавших перу людей качественно иной формации. От успеха петровских преобразований зависело их собственное будущее, их встреча с Западом, как правило, преследовала дипломатические или образовательные цели, их взгляд был изначально прагматичен в лучшем смысле этого слова. Так называемые “люди петровской эпохи” нуждались в путевых записках в первую очередь для того, чтобы самим осмыслить увиденное и сохранить его для себя. Заметки также несомненно предназначались для узкого круга родственников и единомышленников, должны были расширить их умственные горизонты. В условиях ненадежности и нерегулярности почты письма порой заменялись журналом, родственная коммуникация, в позднейшее время обычно пульсирующая, спрессовывалась и откладывалась до окончания поездки.

Италия становится одним из важных пунктов в топографии путешествий петровского времени — дипломаты посещают Рим, Флоренцию, Мальту; молодые русские дворяне в Венеции учатся морскому делу, в Падуе — медицине и т.п. Об их впечатлениях мы можем судить по путевым запискам П. А. Тол-

давно напечатанных работ назовем в первую очередь статью: И. С. Шаркова, *Посольство И. И. Чемоданова и отклики на него в Италии // Проблемы истории международных отношений*, Л. 1972, с. 207-223.

¹² Общий обзор источников см. в кн.: С. Н. Травников, *Путевые записки петровского времени (проблемы историзма)*, Москва 1987.

стого (1697-1699),¹³ Б. П. Шереметева (1697-1699), неизвестной особы (1698-1699), Б. И. Куракина (1707), братьев А. Л. и И. Л. Нарышкиных (1714-1716).¹⁴ Эти документы были неоднократно объектом научного рассмотрения, поэтому мы не будем на них останавливаться подробно. Отметим все же, что для всех, перечисленных выше, политическое устройство, нравы, экономические достижения, религиозные святыни, организация повседневного быта, придворные церемониалы и народные празднества представляли намного больший интерес, чем произведения искусства. Их язык оказывается скудным и попросту беспомощным при описании культурной жизни европейцев, собраний живописи и скульптур – достаточно вспомнить страницы, посвященные П. А. Толстым венецианскому театру, или посещение Палаццо Питти во Флоренции братьями Нарышкиными.

¹³ Здесь и ниже в скобках после фамилии мемуариста нами указываются годы пребывания в Италии.

¹⁴ Перечислим наиболее авторитетные издания текстов и работы о них: *Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе 1697-1699*. Издание подготовили Л. А. Ольшевская, С. Н. Травников, М. 1992; *Записка путешествия генерал-фельдмаршала российских войск графа Б. П. Шереметева в европейские государства, в Краков, в Вену, в Рим и на Мальтийский остров*, М. 1773; *Журнал путешествия по Германии и Италии в 1697-1699 гг.*, веденный состоявшим при Великом посольстве русском, к владельцам разных стран Европы, "Русская старина" 1879, т. 25, вып. 5, с. 101-132; Б. П. Куракин, *Дневник и путевые заметки* // Архив кн. Ф.А. Куракина, СПб. 1890, с. 101-204; Е. Ф. Шмурло, *Поездка Б. П. Шереметева в Рим и на остров Мальту* // Сборник Русского института в Праге, т. 1-2, 1929, с. 5-46; Е. Н. Ошанина, *Дневник русского путешественника первой четверти XVIII века* // Советские архивы, 1975, № 1, с. 105-108. Общий обзор источников см. в кн. E. Lo Gatto, *Russi in Italia*, Roma 1971. Необходимо также указать следующую статью, затрагивающую в той или иной степени интересующие нас проблемы: W. Berelowich, *La France dans le "Grand Tour" des nobles russes au cours de la seconde moitié du XVIII siècle*, "Cahiers du Monde russe et soviétique" XXXIV (1-2), janvier-juin 1993, pp. 193-210. Из неизданных источников укажем в первую очередь письма Г. А. Демидову его сыновей Александра, Павла и Петра во время их длительного путешествия по Европе (1750-е нач. 1760-х: Германия, Австрия, Италия, Швейцария, Франция, Англия, Голландия). Они хранятся в Архиве СПб ОИИ РАН в Петербурге, к печати их в настоящее время готовят Г. А. Победимова и П. И. Хотеев.

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

Вместе с тем образовательные поездки на Запад становятся не столь частым явлением, они реже санкционируются государством. Европейская жизнь перестает быть чуждой и загадочной, старомосковский уклад уходит в прошлое постепенно и неизбежно. Лишь во второй половине XVIII столетия культурные запросы русской знати возрастают настолько, что все большее число дворян стремится включить Италию в маршруты своих странствий. Европейская репутация этой страны как сокровищницы искусства играет для русских все большее значение — посещение Италии дорого и престижно, оно преследует образовательные или чисто эстетические цели. Воспоминания о ней — достояние частной жизни, дневник предназначен для ближайших друзей и родственников, даже если он издается. Так, Н. А. Демидов, посетивший Италию в 1772-1773 годах, в предуведомлении к своему журналу писал: “Сей журнал издается для его [т. е. Н. А. Демидова — К. Л.-Д.] фамилии в единственное на память тех мест, кои в чужих краях по возможности видеть случилось”.¹⁵

Наибольшее количество свидетельств об Италии относится к 1780-м годам. В одно десятилетие с Н. А. Львовым эту страну посещает княгиня Е. Р. Дашкова (1781), Павел I со своей свитой (1782, один из сопровождавших его вел записки), Д. И. Фонвизин и В. Н. Зиновьев (оба в 1784-1785).¹⁶

¹⁵ Журнал путешествия его высокородия господина статского советника и Ордена Святого Станислава кавалера Н. А. Демидова по иностранным государствам с начала выезда его из Санкт-Петербурга 17 марта 1771 года по возвращение его в Россию, ноября 22 дня 1773 года. М. 1786, с. [I].

¹⁶ Е. Р. Дашкова, *Литературные сочинения*. Сост. вступит. статья и

Каждый из вышеперечисленных путешественников посетил Италию с разными целями: Е. Р. Дашкова — для завершения обучения своего сына, реализовав таким образом в его биографии культурную модель образовательной поездки молодого человека из знатной семьи (*Grand Tour*, *Kavalierstour*); случайно в этой стране оказался офицер из свиты наследника русского престола; Д. И. Фонвизин странствовал для поправки здоровья и собственного удовольствия, выступая в то же время как коммерческий агент петербургского торговца антиквариатом Г. И. Клостермана; пребывание В. Н. Зиновьева на Апеннинском полуострове объяснялось не только его интересом к древности, но и аккредитованием в Пизе его свойственника С. Р. Воронцова. Столь же различны оставленные ими свидетельства — объективизированное повествование Е. Р. Дашковой, созданное через много лет на основании кратких записей и включенное в обширные воспоминания; незамысловатый мемуар молодого человека, волей судьбы оказавшегося в прекрасной стране, о которой он знал весьма немного; журнал Д. И. Фонвизина в форме писем, в котором старческая ипохондрия прихотливо сочетается с широкой образованностью; сходный по форме с фонвизинским, но более субъективный и хаотичный журнал В. Н. Зиновьева. Последний прямо признавался С. Р. Воронцову, что ему легче написать один раз, чем многократно дублировать одно и то же в письмах родным, тем более, что он знает, что его текст и так будет иметь хождение среди близких. Таким образом, в случаях Д. И. Фонвизина и В. Н. Зиновьева мы имеем дело с той же “отсроченной коммуникацией”, но потенциальная аудитория первого была заведомо шире аудитории второго. Была она и менее подготовлена, что побудило Д. И. Фонвизина к заимствованиям общекультурного характера из других источников.¹⁷ Напомним, что в XVIII веке это не считалось

примеч. Г. Н. Моисеевой, Москва 1990, с. 156-169. *Записки о заграничном путешествии графа Северного* // Шукинский сборник, вып. 1, Москва 1902, с. 415-440. Д. И. Фонвизин, *Собрание сочинений*, т. 2, М.-Л. 1959, с. 519-549. В. Ф. Левинсон-Лессинг, *Д. И. Фонвизин и изобразительное искусство* // История картинной галереи Эрмитажа (1764-1917), Л. 1985, с. 343-380.

¹⁷ См. Н. Тихонравов, *Заметки по поводу смирдинского издания русских авторов*. Сочинения Фон-Визина. Издание третье А. Смирдина. СПб. 1852,

зорным, а при описании путешествий было делом вполне обычным. Н. М. Карамзин, отправившийся в поездку по Европе в 1789 году, столь же свободно черпал из путеводителей. Отсутствие же Италии в его маршруте объясняется чисто финансовыми затруднениями.

Оценка русских свидетельств об Италии невозможна без знания общего контекста эпохи и того исключительного места, которое эта страна занимала в европейской культуре. Как известно, традиция образовательных путешествий для молодых людей из знатных семей Англии, Германии, Франции сложилась к концу XVI столетия и пережила свой расцвет в XVII-XVIII веках.¹⁸ Ее обслуживала длинная череда путеводителей, первые из которых принадлежали перу Жака Синё (1518) и Шарля Этьенна (1558). Из книг, которые могли непосредственно использовать русские путешественники второй половины XVIII века, нужно в первую очередь указать сочинения М. Миссона, Т. Ньюжана, Ришара, Ж. Лаланда.¹⁹ Отметим также, что сравнительно популярные в России *Письма об Италии Шарля Дюпати*²⁰ (основной источник знаний Н. М. Карамзина об этой стране) были почти неизвестны в Европе.²¹

“Московские ведомости” № 6, вторник, 1853, 13 января, с. 59-61.

¹⁸ Об этом см. J. Beckmann, *Literatur der älteren Reisebeschreibungen*. Bd. 1-2. Göttingen 1807-1809; M. J. Dusmenil, *Voyageurs Français en Italie depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*, Paris 1865; H. N. Maugham, *The Book of Italian Travel (1580-1900)*, London, New-York 1903; W. E. Mead, *The Grand Tour in the Eighteenth Century*, Boston and New-York 1914; L. Schudt, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien-München 1959; C. Hibbert, *The Grand Tour*, Londres 1969.

¹⁹ M. Misson, *Nouveau voyage d'Italie*, 1691 (переизд. 1694, 1698, 1702, 1722; англ. 1714, голланд. 1704 и нем. 1714 переводы); T. Nugents, *Grand Tour*, (т. 1-3, 1749, 1765, 1778); abbé Richard, *Description historique et critique de l'Italie* (т. 1-4, 1766, переизд. 1769, 1770); J. J. Lalande, *Voyage d'un François en Italie fait dans les années 1765 & 1766* (т. 1-8, 1769-1770, переизд. 1769-1770; нем. перевод, 1770, использовался Гете во время его итальянской поездки).

²⁰ Ch. M. Dupaty, *Lettres sur l'Italie*, Paris 1788. Русский перевод этой книги, выполненной И. И. Мартыновым издан в 1800-1801 годах.

²¹ “Я хвалил дю-Пати; она уверяла, что его в Париже не читают; что он был хороший адвокат, но худой автор и наблюдатель” (Н. М. Карамзин, *Письма русского путешественника*. Издание подготовили Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский, Ленинград 1987, с. 22).

Введением в мир художественных сокровищ Италии были книги Ричардсона (1722) и Кошена (1758).²²

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

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

В Ливурну в другой раз приехал 1781-го года июля 7-го (л. 1-6 об.).²³

Пиза — 10 июля 1781 я поехал (л. 9-11 об.).

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

Булония, 16 июля 1781 (л. 54-61 об.).

1781 года 17 июля. Венеция (л. 62-62 об.).

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

Как явствует из процитированных помет, Н. А. Львов не предназначал дневник для публикации. Знакомство с рукописью лишь подтверждает это утверждение — записи велись

²² *An Account of the Statues, Bas Reliefs, Drawings and Pictures in Italy*. By Mrs. Richardson (sen. and jun.), London 1722 (франц. перевод 1728); Ch.-N. Cochin, *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, tt. I-III, Paris 1758 (переизд. 1773).

²³ Дневник велся Н. А. Львовым с указанием дат по старому календарному стилю.

поспешно, “на скорую руку”, видимо, по вечерам, когда дневные впечатления были еще свежи. Почерк поэтому порой неразборчив, русский язык сменяется французским и итальянским, сокращения многочисленны и не всегда поддаются расшифровке, из слов подчас выпадают целые слоги, а из фраз — слова. В книжечке находятся также рисунки пером (виды Ливорно, Пизы, Флоренции, Вены и т. д. — часть из них уже воспроизводилась), карандашные наброски и пометы, счета, разрозненные записи на французском языке (в том числе короткое стихотворение к портрету Е. М. Олениной и план письма на садоводческие темы), причем почти все они относятся к более позднему времени.

О существовании *Итальянского дневника* известно уже давно, однако не будет преувеличением утверждение о его фактической неизученности²⁴ — нет информации о целях путешествия 1781-го года, не прослежен маршрут Н. А. Львова; не проанализированы высказывания Н. А. Львова о европейской живописи и архитектуре и т. д. Заслуга первого обращения к *Итальянскому дневнику* принадлежит В. А. Верещагину, поместившему в 1912 году в журнале “Старые годы” краткую статью о нем.²⁵ Не обладая достаточными знаниями ни о художественном наследии, ни об обстоятельствах его поездки, исследователь, процитировав из дневника большое количество отзывов о произведениях искусства не перестает все же стесняться их свободной формы:

...записки Львова едва ли могут представить для нас какой-нибудь художественный интерес, но необычная, даже для XVIII века, форма, в которой выражены его мысли, настолько теперь кажется забавной, что она одна служит достаточным оправданием помещаемой заметки (с. 156).

В. А. Верещагин также безосновательно считал, что преобладающей особенностью впечатлений Н. А. Львова “был как

²⁴ В книге Этторе Ло Гатто *Русские в Италии*, дневник Н. А. Львова (как, впрочем, и мемуары Е. Р. Дашковой) даже не упомянут.

²⁵ В. А. Верещагин, *Путевые заметки Н. А. Львова по Италии в 1781 году*, “Старые годы” 1909, № 5, с. 276-282; также републиковано в книге Верещагина, *Памяти прошлого* (СПб. 1914, с. 151-157), на которую далее даются ссылки.

это ни странно сказать, благодетельный, но напускной, очевидно, ужас перед изображениями обнаженного женского тела” (с. 151). Далее исследователь вступал сам с собой в противоречие, утверждая, что стиль Н. А. Львова “покажется современному читателю, по меньшей мере, фривольным” (с. 153-154). Ниже он давал следующее, впрочем не вполне последовательное и убедительное объяснение особенностей избранной Н. А. Львовым манеры повествования:

Было также неосновательно обвинять и Львова в стремлении щеголять в своем дневнике откровенным цинизмом, вовсе не свойственным, к тому же, его более чем буржуазным наклонностям и вкусам. Львов прибегал к некоторым особенно рискованным, на наш взгляд, определениям и сравнениям, вероятно, только потому, что они, с точки зрения людей XVIII века, могли лишь случайно переходить границы установленных ими приличий (с. 153-154).

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

В устных преданиях семьи Львова долго хранилось воспоминание о том, что зодчий, будучи в Риме, пленился совершенством пропорций двух древних памятников — круглым в плане храмом Весты и пирамидой Цестия и говаривал, что пока жив будет, исполнит мечту свою сочетать оба поразивших его архитектурных образа в одной композиции.²⁶

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

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

²⁶ Н. И. Никулина, *Николай Львов*, Ленинград 1971, с. 42.

Что это его вторичная поездка в Италию, узнаем уже на первом листе: “В Ливурну в другой раз приехал, 1781-го года, июля 7-го”, далее такая же запись, касающаяся Ватикана и Флоренции.²⁷

Ниже А. Н. Глумов излагал содержание дневника, не стремясь критически проверить информацию, содержащуюся в нем, или хотя бы соотнести ее с существующими описаниями таких всемирно известных коллекций, как Галерея Уффици (Galleria degli Uffizi) во Флоренции и Музей истории искусств (Kunsthistorisches Museum) в Вене, что привело биографа Н. А. Львова к ряду несообразностей. Так, “Голова Медузы” неизвестного фламандского художника XVI века приписана П. Перуджино, а в качестве местонахождения знаменитых картин Рубенса указан Бельведер (ныне они хранятся в Музее истории искусств в Вене) и т. д. Вместе с тем, обширные цитаты из дневника и свободная манера повествования в книге А. Н. Глумова в значительной мере способствовали усилению интереса к этому документу и созданию представления о нем более соответствующего действительности, чем то было ранее.

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

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

...свод комнаты Ватиканской, где ученик его [Рафаэль, ученик Перуджино — К. Л.-Д.] написал лутче его стены, пожар троянской, а другие не помню (л. 6).

Славная картина Тицианова, украшающая ныне алтарь во дворце di monte Cavallo в Риме, представляющая торжество богоматери в Пизу [въезжающей], свят[аго] Николая и свя[таго] Севастияна голаго с двумя или 3-мя еще фигурами] и лутчайшую фигуру

²⁷ А. Н. Глумов, *Н. А. Львов*, Москва 1980, с. 42.

мужскую кисти сего мастера... (л. 6 об.).

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

Рисунок школы афинской, за Рафаилов оригинал выдаваемый, но вялой почерк онаго не похож на те смелыя выработанныя рисунки, кои я видел в Риме; особливо на тот, что у князя Aldo-brandini (л. 32 об.).

Адам, плачущий над убитым Авелем, раб[оты] Карл[а] Лота, коего манер очен подходит под первый черный манер Гверчина, как то в картине “Св[ятая] Петронилла” в церкви Madonna degli Angeli в Риме (л. 34 об.).

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

В Вене у живописца Унтербергера, брата того живописца, которой работает ложи для двора нашего, есть прекрасная картина Доминикова, причастие Св. Геронима изображающая, вя предпочитают даже той самой, что alla Madonna degli Angeli in Roma... (л. 78).

Думаем, из приведенных выше цитат достаточно ясно видно, сколь свежи были впечатления в памяти поэта и архитектора после встречи с сокровищами “вечного города” — ватиканских коллекций, Виллы Боргезе, убранства и росписей церквей и т. д. Наша аргументация в пользу пребывания Н. А. Львова в Риме подкрепляется письмом дипломата, жившего в Риме и состоявшего на русской службе. 26 июня (7 июля н. ст.) 1781 года И. Ф. Рейфенштейн сообщал С. Р. Воронцову о недавнем отъезде Н. А. Львова из Рима.²⁸

Другим городом, который несомненно посетил Н. А. Львов, был Неаполь, блестящая столица королевства двух Сицилий, находившаяся в зените своего могущества и великолепия. Длительное правление Фердинанда IV Бурбона (с 1759 до 1825) было ознаменовано культурным и экономическим расцветом государства. Красота Неаполитанской бухты, чаровавшая художников и поэтов, наполнила новым смыслом кры-

²⁸ Архив князя Воронцова, т. XXIХ, Москва 1883, с. 322.

латую фразу “увидеть Неаполь и умереть”, которую цитировал и Гете в *Итальянском путешествии*. В политическом отношении Неаполитанское королевство в начале 1780-х годов было самым могущественным на Апеннинском полуострове, его связи с Россией были весьма значительны.²⁹

Наиболее яркими были впечатления Н. А. Львова от встречи с неаполитанским театром — посетив во Флоренции театр “Пергола”,³⁰ он вспоминает представление на сцене знаменитого “Сан-Карло” в Неаполе,³¹ поразившее русского путешественника своим великолепием и мастерством участвовавших в нем актеров. При его описании он в порыве воодушевления переходит на итальянский язык:

Il teatro nuovo³² из новейших театров полюбился мне столько, сколько может понравиться посредственная вещь между дурными. Quello poi della pergola non è cattivo ma non l'apparenza di questo, e se io non avessi veduto il grande teatro di S. Carlo a Napoli direi che il teatro nuovo è il più bello d'Italia, ma veder quello di Napoli è vederlo per buona fortuna luminato è una cosa da stupirsi in verità e poi vederlo decorato col ballo di Pic, e della Rossi, col canto di Consolini e della Carrara non si pensa più ai difetti vedendo tanta perfezione — la leggiadra, la gentile Bassi degna emula della Rossi ha il volto di Venere sul corpo della Euterpa la sveltezza della ninfa dell'aria e chi più è la castità della dea di Caccia. Oh! del trovar l'onestà a Napoli sul teatro, quanto fragile è l'trono di questa divinità costretta di cercarsi qualche posto essendo vanità della Corte e della Città si nascose sotto la giupa della bella

²⁹ См. Г. А. Сибирева, *Неаполитанское королевство и Россия в последней четверти XVIII века*, Москва 1981.

³⁰ Основан академией “Immobili” 12 июля 1652 года. Построен по проекту Ф. Такка (1652-1656). Первое представление состоялось 26 декабря 1656 года. Существует по сей день.

³¹ Торжественно открыт 4 ноября 1737 в день именин короля Карла III Бурбона. Здание театра Сан Карло возведено по проекту А. Каразале в 1737 г. за 8 месяцев. За помощь в уточнении сведений о пребывании Львова в Неаполе приношу искреннюю благодарность Джованне Мораччи.

³² Под таким названием в Неаполе существовал в 1724-1734 гг. театр, основу репертуара которого составляли оперы-буфф. На одном из его представлений Н. А. Львов побывал также в 1781 году, однако отсутствие опубликованного репертуарного списка за это время не позволяет уточнить, на каком именно. См. также F. Filips - M. Magnini, *Il Teatro “Nuovo” di Napoli*, Napoli 1967.

Bassi degna mille volte di nascondere sotto la giupa sua qualche altro uccello men rado e più convenevole a una sacerdotessa del tempio di piacere (л. 18-19).³³

Упомянутые Н. А. Львовым актеры достаточно известны и потому нам удалось найти о них различные по полноте данные в музыкаловедческих справочниках. “Пиком” Н. А. Львов называет французского балетмейстера и танцовщика Шарля Ле Пика (Страсбург 1749 - Петербург 1806). Впервые он был ангажирован театром Сан Карло в 1773 г., откуда в 1776-м вернулся в Париж. В 1781-82 годах он вновь работал в Неаполе. В 1786-м Ле Пик переехал в Петербург (не сыграла ли при этом какую-либо роль высокая оценка его искусства Н. А. Львовым?), где возглавлял придворный балет вплоть до последних дней своей жизни. Уже в Петербурге Ле Пик женился на Гертруде Росси, вместе с которой ранее он неоднократно выступал в Европе. Певец-сопранист Томазо Консоли (Рим 1753-1810), друг Моцарта, был приглашен к русскому двору в 1783 году с предложением огромного содержания в 5000 рублей. Агата Каррара пела в Сан Карло в 1780-1781 годах. Джованна Маргарита Басси (Париж 1765 — после 1794) в качестве солистки в 1783 году была приглашена из Неаполя в Королевский театр Стокгольма.

Персональное упоминание актеров, участвовавших, по всей видимости, в одном и том же представлении, позволило соотнести их имена с определенным спектаклем, состоявшимся в Неаполе 19 (30) мая 1781 года. В репертуарном спи-

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

ске театра Сан Карло под этим числом значится следующее представление:

Опера. Г. Гадзанига Антигона.

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

Постановка К. Камерини.

Сценография Г. Магри, костюмы А. Буонкорре.

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

Хореография Ш. Ле Пика.

Сценография Г. Магри, костюмы А. Буонкорре.³⁴

Сезон в театре Сан Карло начинался весной, после Великого Поста, так что спектакль, на котором побывал Львов, открывал новый сезон и потому, видимо, отличался особенной пышностью.

Из *Итальянского дневника* явствует также, что русский путешественник осмотрел собрание живописи в королевском дворце Каподимонте (возведен в 1738-1834 годах по проекту Дж. А. Меджрано). Здесь, в 1759-1806 годах экспонировалась коллекция Фарнези (Museo Farnesiano), перемещенная сюда в 1737 году из Пармы. В 1798-м французы вывезли ее в Рим и лишь после наполеоновских войн коллекция, сильно поредевшая, была возвращена в Каподимонте. То, что видел здесь Н. А. Львов в 1781 году, можно достаточно хорошо представить по весьма подробным записям римлянина Томмазо Пиччини, посетившего Каподимонте в 1783-м.³⁵

В 1781 году в неаполитанском королевстве были еще памятные события года предыдущего, обильного несчастьями, — 5 февраля 1780 в полдень началось землетрясение в Калабрии и Сицилии, новые толчки повторились 28 марта — стихийное бедствие унесло 2 тысячи человеческих жизней, вызвало разрушение 18 городов. Несмотря на принятые правительством меры в стране начались эпидемии. Лишь к весне

³⁴ *Il Teatro di San Carlo. La cronologia 1737-1987.* A cura di C. Marinelli Rosconi, v. 2, Napoli 1987, p. 79.

³⁵ C. Mazzi, *Tommaso Piccini: un provinciale cosmopolita*, "Bollettino d'arte" 37-38 (1986): 1-31.

1781 года положение мало-помалу нормализовалось — остается лишь гадать, насколько русский путешественник был в курсе происшедшего.

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

“4 [мая 1781]... курьером в Варшаву и Вену советник посольства Николай Львов”,³⁶

“14 [августа 1781]... из-за границы курьером посольства советник Николай Львов с находящимися при нем...”³⁷

Приношу благодарность А. Б. Никитиной, сообщившей мне следующую выписку из отчета Кабинета ее Императорского величества от 18/29 мая 1781 года: “Генерал-майору Безбородко за отправление курьеров в Вену и Италию 3150 р.”.³⁸ Исследовательницей установлено также, что в письме от 18 июня (ст. стиль) Д. М. Голицын, тогдашний посланник в Вене, сообщал А. А. Безбородко о получении письма “от 26 числа прошедшего апреля через советника посольства господина Львова”, а в другом письме от 3 августа 1781 года он сообщал, что “пользуясь возвратом из Италии через здешний город проездом господина советника посольства Львова,

³⁶ АВПР, ф. ВКД, д. 3505, л. 40 (кратко дублируется на л. 8).

³⁷ Там же, л. 71 (дублируется на л. 74 об.).

³⁸ Там же, ф. Сношения России с Австрией, д. 646, 1781 г., л. 16, 20.

посылает через него партикулярную свою реляцию”.³⁹

Таким образом, 4/15 мая Н. А. Львов пересек границу России с Польшей и вскоре был в Варшаве, а затем в Вене. Через Флоренцию, Ливорно⁴⁰ и Рим он с депешами проехал в Неаполь, где 19/30 мая присутствовал на спектакле в театре Сан Карло. Выполнив курьерское поручение, как и в других аналогичных случаях, Н. А. Львов не спешил возвращаться в Россию. Более месяца пробыл он в столице королевства обеих Сицилий и в Риме.

7/18 июля в Ливорно Н. А. Львов начинает вести дневник — это краткое описание достопримечательностей суммирует непосредственные впечатления от центральной части города, от его известнейших построек и монументов. Н. А. Львов сразу же замечает наличие двух стилей в памятнике эрцгерцогу Фердинанду I. Статуя этого властителя и полководца была изваяна Джованни Бандини в 1595 году, и лишь в 1626-м вокруг цоколя были установлены “Пленные мавры” работы Пьетро Такка. Русский путешественник считал все фигуры произведением одного мастера и потому досадовал на различия в качестве их исполнения. В Кафедральном соборе (Duomo, воздвигнут в 1594-1606 по проекту Алессандро Пьерони), небогатом живописными шедеврами, Н. А. Львов обращает внимание лишь на надгробье маркиза Марко Алессандро дель Борро, скончавшегося в 1701 году. Вскользь упоминает русский путешественник Palazzo Comunale (называя его “Домом Совета”), это здание было построено в 1720 году по проекту Джованни дель Фантазия, позже Бернардино Чурини пристроил к нему двойную мраморную лестницу. Процитируем это краткое описание тосканского портового города:

Ливурна в окружности своей имеет с небольшим милю, жителей в ней от 45 до 50 тысяч, живущих по причине тесноты на земли болшую часть на воздухе.

На Морской площади есть мраморная статуя Ерц-Герц(ога) Фердинанда работы Такка, ученика Giov. Bologna, которой дур-

³⁹ РГИА, ф. 468, оп. 1, ч. 2, N. 3896.

⁴⁰ Пометы “в другой раз” в дневнике Н. А. Львова свидетельствуют лишь о том, что он побывал в них по пути на юг. Нет также никаких оснований говорить о посещении Италии до 1781 года.

ную сию статую окружил 4-мя бронзовыми прекрасными пленниками, прикованными у подножия окон, унижающими столко красотами своими статую, сколко варварским намерением представленнаго в оной героя.

В Соборной церкви на правой руке при входе в оную есть мавзолея, одному ливурнскому губернатору поставленная, мне показала заслуживающею внимание хорошою мыслью художника, представившаго в довольно совершенном искусстве из мрамора военную силу (б. к. [т. е. большая картина]), держащую над гробом портрет губернатора М. Бори, у коего время гиний похитил косу, записывает дела его в книгу летописи, которую держит гиний вечности; между тем двое других открывают завесу оной. Дом Совета на площади (la Casa del Consiglio) весь мраморной. (л. 1-2).

Процитированное описание достопримечательностей Ливорно производит впечатление краткой преамбулы к следующему затем описанию частной коллекции Джона Удни (John Udny). Сведениями о ее владельце, английском консуле в Ливорно, я располагаю благодаря любезности исследователя из Пистойи Патрицио Тури. Удни родился в Эбердине (Aberdeen), в Англии в 1727 году и там же получил начальное образование, которое завершил в Лондонском Сити. По своему происхождению он принадлежал, очевидно, к семье негоциантов — во всяком случае его брат Роберт Удни (1722-1802) был торговцем и собирателем, специализировавшимся на предметах искусства и старины. Видимо, семейными связями следует объяснить его ранний переезд в Венецию,⁴¹ где он стал работать в фирме английского посланника и негоцианта Джозефа Смита (1675-1770). Через некоторое время он становится совладельцем дела, а в 1761 занимает дипломатический пост своего компаньона. В 1776 он был назначен генеральным консулом в Ливорно, откуда в 1796 был изгнан приближавшейся армией Наполеона. Он уезжает в Бастию, затем в Портоферрайо, а оттуда в Лондон.

За время двадцатилетнего пребывания в Ливорно Джон Удни развил также активную деятельность по перепродаже

⁴¹ F. Haskel, *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, New Haven and London, p. 264, 300.

картин, предметов старины и искусства. Большое их число перекочевало в Лондон, к Роберту Удни. Уезжая из Тосканы, Джон Унди, по-видимому, успел вывезти свою коллекцию; вскоре после его смерти (Лондон 1800) ее большая часть была распродана на аукционах Кристи (1800 и 1802 годы). Постоянная изменчивость коллекции английского дипломата придает дневнику Н. А. Львова исключительное значение — в сущности мы имеем дело с единственным свидетельством, дающим сведения о составе коллекции на июль 1781 года.

Из десяти описанных русским путешественником картин, — на наш взгляд, наибольший интерес представляет первое полотно. Речь здесь идет, очевидно, об одной из копий знаменитой “Данаи” Корреджо, хранящейся ныне среди сокровищ Виллы Боргезе в Риме:

1-я Даная, сидящая на постеле, в ногах у ней купидон росту юношеского, держащий одною рукою покрывало, другою подбигающий золотой дождь, внизу — подле голов кровати — два гиния: земной без крыльев, пробующий на оселке золотыя капли, другой прекрасный, упражненный с ребяческою привязанностию и недоумением, на том же оселке пробуя конец стрелы своей.

Сия картина, по словам гд. Удни, есть одна из тех трех сокровищ Кореджевых, кои писал он для покровителя его герцога Мантуанскаго, хотевшаго подарить их импер[атору], помнится, Карлу I Квинту (л. 2-2 об.).

Заслуживает цитации также описание одной из многочисленных “Данай” Тициана — как известно, ее оригинал хранится в мадридской галерее Прадо (исполнен в 1553), а авторские повторения картины рассеяны по всему свету. Одно из них в 1772 г. было приобретено Екатериной II и поступило в Эрмитаж,⁴² но Н. А. Львов, судя по всему, его не видел:

2-я Даная Тицианова лежащая или, лутче, полусидящая на по-

⁴² Эрмитаж. *Собрание западноевропейской живописи. Каталог. Венецианская живопись XIV-XVIII века*, Л. 1992, с. 338-339. Для дальнейшего уточнения судьбы полотен, принадлежавших Дж. Удни, значительную ценность представляет каталог картин продававшихся на английских аукционах: *The Index of Paintings Sold in the British Isles During the Nineteenth Century*. Ed. by В. В. Fredricksen, vol. I, 1801-1805, Santa-Barbara, Oxford 1988, pp. 1037-1038.

стеле, розами усыпанной, имея левую руку между ног и держащую простыню для употребления после утечи; на втором плане женщина, держащая сосуд, в которой збирает она золотой дождь. Лицо сей Данай лутче всех и прекраснее и Венер и Данай Тицияновых, кои я видел доселе, изображающее дышущую восторгом женщину, коим она исполне[на]. Может быть, тело ея было столко же хорошо написано, но будучи изрезано в несколько кусков зверскою набожностью и составленно потом не очень искусным художником, не имеет многих полутеней и рисунок инде сух; но Тициан виден в лехких тенях, болшия круглости изображаемых (л. 3-3 об.).

Следующим городом, который посетил Н. А. Львов, была Пиза — 9/20 июля он сделал здесь рисунок набережной Арно с видом на церковь деи Спины (Chiesa dei Spini) из дома графа Дмитрия Моцениго, русского поверенного при тосканском дворе в 1778-1793 годах. Запись, посвященная этому городу, немногословна — четыре объекта удостаиваются внимания: Кафедральный собор (Duomo, 1064-1118 годы), крещальня (Battistero, 1152-1365 годы), падающая башня (Campanile, 1173-1372 годы) и кладбище (Campo Santo, существует с 1203-го). Подлинное восхищение посетителя вызывают бронзовые двери работы Джамболонья и живопись Андреа дель Сарто в соборе. Средневековая архитектура оставляет Н. А. Львова равнодушным, а самым запомнившимся событием становится восхождение на звонницу:

Висящая колоколя состоит из 8-ми орденов, один на одном готически построенных, имеет навесу — 7 локтей с половиною, т. е. 6 аршин с 1/4. Ужасное дело видеть сию громаду, почти на воздухе висящую, а войтить наверх оной по очень покойной однако лестнице из нашей шайки никто, кроме меня, не выбрался; но и я не мог более минуты глядеть вниз с ея навесу, будучи во все сие время так точно, как бывает человек во время, как он падает или как с качели спускается (л. 10 об.).

10 июля Н. А. Львов выехал из Пизы, как явствует из дневника, и в тот же день был уже во Флоренции. Кафедральный собор (1296-1436 гг., завершение работ и возведение купола по проекту Филиппо Брунеллески) оставляет его равнодушным, “превеликая громада мраморная сборная готическая, славная, не знаю чем...” (л. 14).

В крещальне (1150-1202 гг.) он вскользь отмечает красо-

ту бронзовых дверей работы Андреа Пизано и Лоренцо Гиберти. Церковь Св. Благовещения (Chiesa della SS. Annunziata, 1234-1250; реконструкция в 1444-1481) вызвала намного большее восхищение Н. А. Львова, ибо здесь погребен один из его кумиров — Андреа дель Сарто, а недалеко от могилы находится шедевр этого итальянского художника, фреска “Мадонна с мешком” (1525, над входом в Chiostro dei Morti):

Пизанские двери [работы А. Пизано – К. Л.-Д.] спрятаться должны в церкви della Madonna del[la] Annunzia[ta], благовещенья, где погребен приятной и неподражаемый Андрей дель Сарто и где виден над гробом бюст его работы Такка, есть кисти его божественное произведение ал фреско — богоматерь, держащая Христа, стремящегося к читающему книгу Иосифу, называемая Madonna del Saco. Лицо богом[атери] преисполнено сей божественной красоты и невинности, которая с почтением нравится. Подле гроба его в углу пыльном и изодраном, суеверием обсеяном, есть еще две какие-то чудесныя картины сего художника; но они так запылены, что виден толко рисунок мастера, и волшебство кисти его проклято монашескою набожностью и осуждено на вечное запыление, паутину и копоть (л. 14-15).

На другой день Н. А. Львов внезапно становится свидетелем традиционных скачек во Флоренции — невзнузданных лошадей отпускали у одних городских ворот (Porta al Prato), и они должны были по центральным улицам добежать до других (Porta alla Croce):

Приедучи на улицу del Duomo, нашли мы ея наполненною людьми, ожидающимися с нетерпеливостию чего-то, вдруг после трубнаго сигналу увидели мы шесть лошадей без седоков, без узд — бегущих одна за другою из одного конца улицы в другой, та, которая скорее прибежит к мете, выигрывает хозяину своему кусок материи, от 15-ти до 20-ти черв[онцов] стоящий; но всего любопытнее было, что в самое сие время по другой улице, лежащей поралелно с Корсом, неистовыя попы для сегоднишнаго праздника Магдалены делали другой бег, со свечами, с кадилами, с крестами, с богородицею наряженною. Я был в переулке, соединяющем поперек две улицы, и свободно мог ползоваться и тем и другим зрелищем. Признаюся, что, видя с одной стороны без узды бегущих в бешенстве, но в молчании лошадей; с другой — тму рознообразных беснующихся толстогласно попов, ничего так не желал, чтобы концы паралелных улиц, соединясь, заставили моих необузданных встретиться. Я видел тут, сколько скоты

исправнее попов в своей должности, многие из последних чрез переулоч в рясах убежали, оставляя кресной ход тогда, когда ни одна лошадь с своей дороги до самой меты своей не свернула (л. 16 об.-17 об.).

Другие постройки не могут сравниться с церковью Св. Благовещения по силе воздействия на русского путешественника. Он удостаивает нескольких слов церковь Санта Мария Новелла, Палаццо Питти и др. Гений Микеланджело оставляет холодным Н. А. Львова, он предельно краток, описывая знаменитую гробницу Медичи в Сан Лоренцо:

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

Подушки, на коих лежат золотыя короны герцогские, убраны все драгоценными камнями, равно как и гербы городов тосканских в пиедесталях пилястр, коих капители и базы бронзовыя должны быть вызолочены. Статуя Козма 2-го бронзовая работы Gio. Bologna, другие еще не все зделаны. Тут продаются разныя миниатюры, наборныя из камней дощечки, мраморы и дурныя живописныя копии (л. 15 об.-16).

Значительно большее внимание он уделяет ювелирным работам, выставленным в Palazzo Vecchio и коллекции редкостей Физического кабинета (Specola). Но самым важным событием пребывания во Флоренции (да и всей итальянской поездки) стала встреча с галереей Уффици. Причем в первую очередь с ее живописью, хотя Н. Львов описывает скульптуры "Венера Медичи", статуи Трибуны, группа Ниобеи, знаменитый "Гермафродит", "Опьяненный Вакх" Микеланджело и др.

Картиной, которая в наибольшей степени поразила воображение Н. А. Львова, была "Венера Урбинская" (1538). Он сравнивает ее с другим полотном Тициана ("Венера и купидон", 1545), донося до нас легенду, которую, видимо, рассказывали посетителям Уффици тогдашние чичероне. Согласно ей первая картина изображает возлюбленную художника, вторая — его жену. Это предание становится причиной возникновения оригинального пассажа, где эстетическое сливается с чувственным:

1-я б[ольшая] к[артина] Тицианова, изображающая жену его в

виде Венеры, которую за плечом сидящей Купидон ласкает, а в ногах собачка гонится за куропаткою.

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

“Венера Урбинская” столь взволновала русского поэта, что он возвращается в своем дневнике еще раз к этому полотну, наибольшее внимание уделяя приемам изображения и особенностям мастерства художника:

Венера любовница Тициянова, известная карт[ина]; я ничего не видал совершеннее тела сей Венеры и ничего подобного кисти сего мастера. Все круглости ощутительныя изображены одними полутенями; никакая грубая и сильная тень, прибежище обыкновенное посредственных живописцов, не портит натуралнаго тела красавицы; но, не доволен еще сам ему толко одному известным волшебством, хотел он доказать всю силу своей кисти, написал он тело сие на белой простыни, которая, однако, не портит своею белизною, и тело столко же выходит из картины, сколько бы могло выходить оно, будучи написано на темном цвете; я не говорю ничего ни о положении страсном, ни о рисунке, о лехких и красивых пропорциях, потому что все сие довольно видно в хороших и частых естампах сей картины (л. 49 об.-50 об.).

Отметим также, что наибольший интерес, на наш взгляд, представляют именно частные замечания Н. А. Львова, связанные с непосредственными переживаниями от увиденных картин. Так, например, общее рассуждение о трех периодах творчества Рафаэля (л. 46-49 об.), цитировавшееся и анализирувавшееся В. А. Верещагиным и А. Н. Глумовым, не являются оригинальными — по всей видимости, это повторения тех общих мест, которые твердили туристам итальянские чичероне. Достаточно взглянуть в путеводитель по Уффицам,

опубликованный в 1783 году⁴³ (через два года после путешествия Н. Львова), чтобы обнаружить там те же идеи о трех этапах развития живописного искусства Рафаэля, восходящие в конечном итоге к Вазари.

Очевидно, тем не менее, что Рафаэль для Н. А. Львова — самый совершенный из новых художников (его имени в дневнике неизменно сопутствует эпитет “божественный”). Априорное восхищение присуще описанию трех картин в Уффицих, которые Н. Львов считает наиболее типическими для Рафаэля (в действительности его кисти бесспорно принадлежит только одна): это “Мадонна со щегленком” (1506) Рафаэля, “Мадонна с младенцем и Св. Иоанном” (первая четверть XVI века) Франчабиджо и “Иоанн Креститель в пустыне” (1510-е) школы Рафаэля. Столь же высокие оценки дает русский поэт и архитектор произведениям “приятного и неподражаемого” Андреа дель Сарто. Подлинное восхищение вызывает “Поклонение младенцу” (1518-1520) кисти Корреджо, картина небольшого размера, отличающаяся совершенством композиции и удачным распределением света:

Прекрасная маленькая богоматерь, стоящая на коленях над Христом, лежащим перед нею на земли, неподражаемого Коррежа, живописца разумного, приятного, верного и истинного (л. 53 об.).

Все три вышеназванные живописцы были кумирами представителей неоклассицистического, академического направления в искусстве, складывавшегося во второй половине XVIII века под влиянием идей И. Г. Винкельмана, поэтому данные оценки имеют первостепенное значение для анализа воззрений и вкусов русского художника. Как известно, Н. А. Львов пережил уже в 1770-е годы сильное увлечение идеями Винкельмана, а в своей архитектурной практике фактически с самого начала следовал рекомендациям другого почитателя древних — Андреа Палладио (его труды он также переводил и всячески популяризировал в России).

Этими пристрастиями оказалось предопределено непонимание Н. Львовым шедевра Микеланджело, знаменитого “Тондо

⁴³ *Description de la Galerie Royale de Florence par M. François Zaccaroli Ferrarois. A Florence 1783, pp. 31-37.*

Дони” (1506). Оригинальность композиции этой картины, его высокое символическое значение, олицетворяющее начало нового, христианского периода мировой истории, драматизм происходящего, подчеркнутый передачей Иосифом младенца в руки матери, — все это оставляет холодным русского путешественника, он даже сомневается в авторстве Микеланджело:

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

Насмешки Н. А. Львова вызывает картина, которую он считает принадлежащей кисти Рубенса, — в действительности речь идет о полотне Яна ван дер Хоекке “Геркулес между пороком и добродетелью” (1647-1651):

Alcide al bivio, картина дородного и фиговатаго Рубенса, где меньше, однако, изломаны тела его; но теперь я не дивлюсь, что молодой Геркулес предпочел стезю добродетели — нашед к ней добрую старушку проводником, стезя, ведущая к утехам, нимало была не приятна, он видел в ней пьяную голую толстую купчиху, в виде Венеры безстыдно обнажающую отвислая свои прелести, толстыя ляшки и красную ногу (л. 53).

Жанровая живопись небольших размеров, как видно из дневника, интересовала Н. А. Львова особенно. Примечателен сам характер их описания — очень часто это не только констатация изображенного, но и примысливание некоего сюжета, как, например, в случае с тремя картинами Франца ван Миериса Старшего (“Живописец и его семья”, 1675, “Голландский шарлатан”, 1650-1655, “Голландская куртизанка”, 1669):

Франческа Мириса 3 карт[ины] м[алыя].

Одна, представляющая его самаго и семью его.

Другая, представляющего в виде шарлатана перед его семьею.

Третья, представл[яющая], просто сказать, блять в желтом пла-

тье, спящую, и старую ея девку, принимающую денги от закутанного в епанчу мушины, пришедшаго воспользоваться и сном и открытою грудью госпожи ея. Очень приятное расположение. (л. 35).

Укажем также, что комментирование флорентийских страниц дневника затруднено изменением многих атрибуций,⁴⁴ произошедшим за последние два столетия — так, “Голова Медузы” неизвестного художника приписана Пьетро Перуджино, а автором “Мадонны с младенцем” Джулиано Бужардини назван Леонардо да Винчи. Изменилось и местонахождение некоторых полотен — “Снятие с креста” (1545) Анджело дель Бронзино переместилось в Палаццо Веккио, “Архангел Рафаил с Товием и Св. Лаврентием” Андреа дель Сарто в 1790-х был подарен в Вену (ныне в *Kunsthistorisches Museum*).

16/27 июля помечена краткая главка, посвященная Болонье. Н. А. Львов лишь упоминает о том, что он побывал в университетском музее, в церквях Св. Петрония, Св. Петра и Мадонны Св. Луки — большая часть текста посвящена описанию двух частных коллекций. Первая из них принадлежала семейству Сампьеры и находилась в одном из их дворцов (нынешний адрес — *Strada Maggiore, № 12*), построенном во второй половине XVI века по проекту Бартоломео Триаккини.⁴⁵ Коллекция, как помог мне установить Энрико Ноз, сотрудник миланской галереи Брера, подверглась распылению⁴⁶ — в 1811 году один из представителей рода Сампьеры продал собрание наполеоновскому правительству. 6 картин поступили в Брера, остальные стали собственностью вице-регента Италии Евгения Богарне, который перевез их затем в Баварию, где после распада наполеоновской империи был тепло встречен своим тестем, королем Баварии Максимилианом.

⁴⁴ Пользуюсь случаем выразить благодарность помогшей мне в этой работе хранительнице Уффици Сильвии Мелоне, а также Анне Воронцовой-Вельяминовой и Стефано Гардзонио.

⁴⁵ G. Cippini, *I palazzi senatori a Bologna. Architettura come immagine del potere*, Bologna 1972, p. 316.

⁴⁶ См. описание коллекции: *Descrizione italiana e francese della Galleria Sampieri*, Bologna 1795.

ном I, который пожаловал ему титул герцога Лейхтенбергского. Сын Евгения Богарне Максимилиан был женат на дочери русского императора Николая I, великой княгине Марии Николаевне. После смерти Максимилиана и возвращения в Санкт-Петербург его вдовы часть картин, принадлежавших некогда семейству Сампьеры, оказалась в Петербурге и была расположена в составе коллекции герцога Лейхтенбергского в Мариинском дворце.⁴⁷ Известно, что в 1917 году картины этого собрания появились на аукционе в Стокгольме, откуда отправились в путешествие по всему земному шару.⁴⁸ В нашу задачу не входит подробное искусствоведческое исследование судеб полотен из собрания Сампьеры – укажем лишь, что из десяти полотен, упомянутых в дневнике, пять были переданы Евгением Богарне городу Милану и находятся ныне в Брера: “Христос и грешница” (1595-96) и “Христос и самарянка” (1593-94) Агостино Караччи; “Христос и хананеянка” (1596-97) Лудовико Караччи; “Пляска амуров” (1623-25) Франческо Альбани; “Авраам, прогоняющий Агарь и Исмаила” (1657) Гверчино, “Св. Петр и Павел” (1610-11) Гвидо Рени.

Другая коллекция, которую посетил Н. А. Львов в Болонье, была расположена во дворце семейства Капрара (ныне здание Префектуры, *viale IV Novembre*). В сущности род Капрара, расцвет которого падает на XVI-XVII века, пресекся 23 апреля 1724 года со смертью сенатора графа Карла Франческо Капрара. Его дочь вышла замуж за своего кузена, маркиза Франческо Монтекукколи. Потомки этого брака, графы Капрара-Монтекукколи владели всем имуществом рода Капрара до 3 ноября 1806 года, когда граф Карло Капрара-Монтекукколи продал дворец и галерею наполеоновской администрации; картины знаменитого собрания влились вскоре в

⁴⁷ G. F. Waagen, *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg, nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen*, München 1864, p. 370 und ff. А. Неустроев 1) Картины нидерландской школы, 2) Картины итальянской школы (собрание картин герцога Г. Н. Лейхтенбергского), “Художественные сокровища России”, под ред. А. Прахова, 1904, т. IV, № 1, с. 1-12; № 2, с. 25-37.

⁴⁸ D. S. Miller, *A Note on the Collection of the Duke of Leuchtenberg, “Paragone”* № 24 (1990): 76-83.

коллекцию принца Евгения Богарне.⁴⁹ Отсутствие каталога галереи Капрара (в отличие от семейства Сампьеры) делают разыскания, связанные с ней, особенно затруднительными. Вместе с тем, это придает особенное значение свидетельству Н. А. Львова, перечислившему 17 картин.

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

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

По Адриатике Н. А. Львов совершил, видимо, водное путешествие и, высадившись на северном побережье, 29 июля (10 августа) уже был в Вене. Здесь он четырежды обращался к дневнику — 29 и 30 июля, 2 и 3 августа (т.е. 10, 11, 13 и 14 августа н. стилия). Это подробное описание живописи в замке Бельведер (ныне находится в *Kunsthistorisches Museum* в Вене), лирическое стихотворение, помета о картинах, которым владеет художник И. Унтербергер, и страничка, посвященная встрече с П. Метастазео. Как и в других случаях, мы ничего не узнаем об “официальной стороне” путешествия. Посещение русского посланника в Вене осталось бы нам неизвестным, если бы не цитированное выше письмо Д. М. Голицына к А. А. Безбородко от 3/14 августа 1781 года. Вместе с тем, почти 12 листов дневника (л. 65-76 об.) исписаны убогим почерком и посвящены полотнам, размещавшимся в замке Бельведер. Ее открывает обширное теоретическое рассуждение о трех периодах в истории немецкой живописи — дуемаем, оно вряд ли является оригинальным. Скорее всего это

⁴⁹ G. Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna, ossia Storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati* v. 1. Bologna 1868, p. 73.

запись рассказа “господина Михелна”, сопровождавшего русского путешественника во время осмотра:

Нигде не можно получить такое сведение о немецких живописцах, ка[к] в сей галерее. Здесь видно три чудныя перемены вкуса немецк[аго], из одной крайности в другую впадшаго; во времена Максимилиана I-го школа Алберта Дурера с успехом процветала — сырыя колера, яркие и несогласныя, рисунок сухой, атитуды деревянныя, простота и нечто холодное в одежде, составляли характер ея.

Вдруг потом Спрангер, отец немецкой школы, из аттитюд прямых вдруг перешел в переломанныя, из тону сухаго в смеш[а]нныя полутени, в складки везде набил ветру и составил другую школу смешнее первой, но не лутче в разсуждении истинны; рисунок исправился, как будто кажет изломанных тел человеческих. Колера употреблялись настолко яркие, хотя однако довольно живыя, но тени, уже которых в Алберте Дурере почти не было, уменьшали их жесткость.

Сему периоду наследовал третий, менее смешной, нежели два первыя, вернее и приятнее оных; но нащет истинны, Алтомонте, подражатель погрешностей Петра Кортоны, ударился в двулишневья и зарныя колера, которыя не толко в одежде, но и в лицах употреблял он, [что] свидетелствует его кар[тина] Сузанны; сей приятной вкус хитрой истинны, неприятен столко, понравился тяжелому и ленивому глазу немецкому, что лутчия живописцы нынешних времен сим тоном отличаются более, нежели старинною их холодностию, жесткостию и яркими цветами.

(л. 65-67).

Данный пассаж, сохраняя свою важность для общей характеристики эстетических воззрений Н. А. Львова и его эпохи, дает очень мало для анализа венских записей. Они не столь эмоциональны, как флорентийские, более сухи и напоминают скорее перечень. Однако и здесь чувствуется, что симпатии заранее отданы итальянским живописцам — вот как, например, описано знаменитое полотно Тициана “Ессе Ното” (1543):

Христос, представленный народу. Картина, исполненная жару, разположения прекраснаго и истинны известной одному толко Тициану (л. 69 об.).

Столь же немногочисленны строки, посвященные двум шедеврам Корреджо (“Похищение Ганимеда”, около 1530, и “Юпитер и Ио”, около 1530):

1. Ганимед, несомый неестественно орлом.

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

Нелюбовь к Рубенсу, неприятие его художественного мира, проявившееся еще во Флоренции, становятся центральной темой дневника — в общей сложности это описание 8 картин: 1. “Святой Игнатий Лойола”, 1617; 2. “Чудо Св. Франца Ксавери”, 1617-20; 3. “Кимон и Эфигения”, 1617; 4. “Сад любви” (в действительности речь идет о копии неизвестного художника с этого полотна, находящегося в Прадо), 1632-34; 5. “Встреча короля Фердинанда”, 1634-35; 6. “Празднество Венеры”, 1636-37; 7. “Св. Амвросий и кайзер Теодор”, 1615-16; 8. “Шубка” (изображение второй жены Рубенса, Елены Фурман, 1635-40):

Рубенс здесь безчисленной. Важной, блестящей, поразительно до первого размышления картин его множество; но я, смотря их так, как их, кажется, смотреть должно, помню только следующие:

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

2-я. Св[ятой] Франциск, проповедующий в Лидии, перед прекрасным архитектуры европейской портиком, где стояли идола в нишах, упавшая теперь от силы словеси божия, блеск колеров тоже почти производит пад зрителя, не позабудьте, что на минуту и то на минуту забвения.

3-я. Три Грации предородня, титки прекругляя, фунтов по 6, стоят покойно; но тела их, кажется, падучею болезнью переломаны; мущина, пришедший к сему зрелищу, дивится более, кажется, их уродливым пропорциям, нежели красотам кисти.

4. Сад любви — м[алая] к[артина], куда Купидон препровождает Рубенса и жену его — за напрасно.

5. Встреча, коей эскиз у Силли.

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

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

8. Если кто хочет полюбоваться на жену Рубенсову, то несмотря на то, что она вся голая, гляди только голову, кажется, что ревнивая кисть ее супруга для того собрала все пороки тела женского (особливо ниже пояса), чтобы и в картине никто им не воспользовался (л. 73-75 об.).

Если большая часть *Итальянского дневника* предназначалась для самого автора, то одна из страниц возвращает нас к истории львовско-державинского кружка и соотносится с событиями совместного пребывания с И. И. Хемницером в Париже в 1777 году:

3-е августа 1781 года в Вене.

Сегодня был я у гд. Метастазия, прием сего доброго и умного человека останется мне и без записки памятным, я записал для гордости, что видел первого нашего века драмат[ического] стихотворца, для того, чтобы Иван[ович] не хвастал, что он в P[aris] видел R[oussseau].

Метас[тазий] говорил со мной целый час, обнял и поцеловал меня, прощаясь.

Его слова.

J'ai tant vecu que j'ai perdu le droit de m'en plaindre. Quand on avance en age on commence d'amer sa cage (л. 79-79 об.).

Покинув столицу Австрии, Н. А. Львов пересек 14/25 августа границу российской империи и вскоре прибыл в Петербург. Такова внешняя, событийная канва путешествия 1781 года — возможность посетить Италию в качестве курьера, т.е. за счет казны, была предоставлена Н. А. Львову благодаря его покровителю А. А. Безбородко. Это не была специальная поездка для ознакомления с итальянскими достопримечательностями, однако, как и в других случаях (достаточно вспомнить длительное пребывание Н. А. Львова в Париже с февраля по май 1777 года) он смог максимально использовать предоставившуюся ему возможность.

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

Через несколько дней я действительно послала их [т. е. план и устав госпиталя] к государыне с Львовым, возвращавшимся в

Петербург. Я написала императрице письмо, в котором, надеясь на ее снисходительность, сказала, что я восемь месяцев тому назад писала военному министру князю Потемкину, чтобы откомендовать ему моего сына...⁵⁰

Укажем также, что в Пизе Е. Р. Дашкова жила в доме графа Дм. Моцениго;⁵¹ из окна этого же здания Н. А. Львов, как уже писалось выше, сделал один из своих рисунков. *Записки* Дашковой важны для нас не столько в силу того, что она посетила Италию в том же 1781 году, сколько подробным описанием людей, с которыми она там встречалась. Все они в той или иной степени были связаны с русским двором и пользовались известностью среди европейских интеллектуалов XVIII столетия. Кроме того, они позволяют понять, что показывалось туристам того времени в первую очередь, что считалось наиболее примечательным. *Записки* Дашковой таким образом дают дополнительную информацию о том, о чем Н. А. Львов умолчал, что он опустил как второстепенное.

Поэтому, возможно, среди лиц, с которыми Н. А. Львов познакомился в Риме, были тамошние знакомые Дашковой — французский поэт и дипломат кардинал Франсуа Берни, шотландский архитектор, археолог и антиквар Джеймс Байерс, английский художник Гевин Гамильтон, испанский дипломат и литератор Х. Н. Азара (одну из его книг Н. А. Львов цитировал в своем переводе Анакреона 1794 года). Достоверно известно лишь о его встречах с И. Ф. Рейфенштейном и одним из представителей древнего рода Альдобрандини.

В Неаполе, по-видимому, Н. А. Львов согласно своему дипломатическому поручению виделся с русским посланником при дворе королевства двух Сицилий графом Андреем Кирилловичем Разумовским — позже он проектировал для этого вельможи дом в Москве.⁵² Возможно, он также познакомился

⁵⁰ Е. Р. Дашкова, *Литературные сочинения*. Сост., вступит. статья и примеч. Г. Н. Моисеевой, Москва 1989, с. 162.

⁵¹ Там же, с. 159.

⁵² А. К. Андреев, 1) Дом Разумовского в Москве — последнее произведение архитектора Н. А. Львова, "Проблемы синтеза искусств и архитектуры", Л. 1975, вып. 5, с. 43-59; 2) Творение большого мастера. Автор Дома Разумовского в Москве, "Строительство и архитектура Ленинграда" 1981.

с английским скульптором Анной Деймер. Интересно, что Гете, посетивший Рим и Неаполь в 1787 году, завязал знакомство с многими из тех, с кем встречались Е. Р. Дашкова и Н. А. Львов (Иоганн Рейфенштейн, Вильям Гамильтон и др.).⁵³

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

Рассматриваемая рукопись любопытна и в том отношении, что она позволяет поставить вопрос о заведомой избирательности взгляда ее автора и таким образом – в более общем плане – о детерминации личности доминирующими идеями эпохи. В этом отношении оказывается особенно важным то, о чем Н. А. Львов не посчитал нужным упомянуть, что он опустил как недостойное внимания, о чем отозвался пренебрежительно. В сущности из многообразного и воплотившего различные стили искусства Италии русский путешественник выбирал лишь то, что было ему изначально созвучно (это особенно хорошо видно, как я попытался показать выше, при анализе его живописных пристрастий). Не будет преувеличением поэтому утверждать, что готика и барочное искусство попросту не существовали для него как художественно значимые системы (достаточно вспомнить отзывы о Кафедральном соборе в Пизе или о Рубенсе и его школе). Н. А. Львов был таким образом ориентирован на осмысленную в духе идей Винкельмана античность, а также на искусство итальянского Ренессанса в тех его образцах, когда оно не противоречило этой позднейшей интерпретации. Художественным установкам русского путешественника оказалась поэтому созвучна и живопись так называемой болонской школы (Гвидо Рени и братья Караччи в первую очередь).

№ 19, с. 32-53.

⁵³ Ср. "Итальянское путешествие" Гете, а также книги: *Goethe in Italien*, Mainz 1986; *Goethe und die Kunst*. Herausgegeben von S. Schulze, Frankfurt, Weimar 1994.

Завершая работу, хотелось бы указать, что дневник Н. Львова представляет, с одной стороны, несомненный интерес для историков итальянской живописи — в нем перечислены полотна трех частных коллекций XVIII века, впоследствии распавшихся. Описание собраний Флоренции и Вены вряд ли имеет подобное значение — эти галереи еще в XVIII столетии были каталогизированы и изменения в их составе тщательно фиксировались. Вместе с тем, именно эта часть дневника дает бесценный материал для характеристики воззрений самого Н. А. Львова, столь важных для истории русской культуры. Путешествие в Италию было одним из важнейших событий в жизни русского архитектора и поэта, значение которого подчеркнуто позднейшей записью, сделанной почти 20 лет спустя. Как известно, с сентября 1800 по апрель 1801 года Н. А. Львов тяжело болел, причем некоторое время он находился в беспамятстве. Выход из этого состояния и был отмечен следующей строкой, внесенной в *Итальянский дневник*:

C'est 1800 ноября 16.

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

Мы можем только гадать о том, каким был этот иррациональный опыт Н. А. Львова — во всяком случае его позднейшим стихам (см., например, *Три нет*) присуща своеобразная религиозная тональность, свидетельствующая о глубине и силе этих впечатлений.

В заключение хотелось бы также указать, что давно назревшей научной задачей, на наш взгляд, является полное издание *Итальянского дневника* Н. А. Львова с обширными комментариями — текст его уже подготовлен нами к печати совместно с С. Я. Сомовой. Считаю также приятным долгом выразить благодарность моим итальянским друзьям, без щедрой помощи которых эта статья никогда не была бы написана.

