

С. И. НИКОЛАЕВ

РАННЯЯ ИКОНОГРАФИЯ ЛОМОНОСОВА В СВЕТЕ ИКОНОЛОГИИ

Иконография М. В. Ломоносова полно представлена и подробно прокомментирована в книге М. Е. Глинки «М. В. Ломоносов. (Опыт иконографии)».¹ В данной статье речь пойдет о гравированном портрете, помещенном в 1-м томе «Собрания разных сочинений в стихах и в прозе» Ломоносова, вышедшем летом 1758 г. (на титульном листе — 1757 г.). Первоначально портрет для этого издания был изготовлен в Париже в 1757 г. Э. Фессаром, но затем по замечаниям Ломоносова (их текст не сохранился) исправлен бывшим академическим гравером Х. Вортманом. После исправления «погрешностей» общая композиция и поворот головы не переменились, изменения коснулись пейзажа за окном, положения правой ноги, черт лица и парика.² Именно этому изображению, одобренному самим автором, суждено было стать каноническим для последующих портретов Ломоносова.

Поза Ломоносова очень необычна для русского портрета XVIII в.: поэт вполоборота сидит за столом, перед ним лист бумаги с отчетливо читаемым названием «Ода Ея Имп. Велич-ву», но он смотрит в противоположную от листа сторону, продолжая при этом писать — перо прижато к бумаге.

Прежде чем перейти к истолкованию смысла портрета Ломоносова, рассмотрим некоторые типы портретов русских писателей XVIII в.³ При этом нас будет занимать не столько искусствоведческий анализ, сколько историко-литературная проблематика и тот материал, который можно извлечь из иконографии.

¹ См.: Глинка М. Е. М. В. Ломоносов. (Опыт иконографии). М.; Л., 1961.

² См.: Там же. С. 9—10, ил. 2, 3.

³ Благодарю заведующую Литературным музеем Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН Л. Г. Агамалян, сотрудниц музея Е. Ю. Герасимову и Е. В. Кочневу за консультации и А. А. Костина за помощь в подборе иллюстративного материала.



В собрании Литературного музея Пушкинского Дома представлены, в частности, живописные портреты А. П. Сумарокова, Д. И. Фонвизина, Д. И. Хвостова, М. М. Хераскова, В. П. Петрова, М. Н. Муравьева, Н. А. Львова, Я. Б. Княжнина, И. А. Крылова, А. Д. Кантемира, А. Н. Радищева. Можно сказать, что это парадные портреты, причем не всегда портреты именно писателей, иногда это портреты крупных чиновных лиц или дипломатов; по этой причине нет смысла приводить портреты Феофана (Прокоповича) или кн. Е. Р. Дашковой. Первый из них — это, безусловно, портрет архиерея, на втором, очевидно, изображен президент Академии наук.



Сохранился целый ряд портретов русских писателей XVIII в., на которых они изображены с книгами или рукописями, например В. К. Тредиаковского, А. Д. Кантемира, А. Т. Болотова, Григория Сковороды, И. П. Елагина, Г. Р. Державина, И. Ф. Богдановича. Если писатель изображен во время письма, то обычно он смотрит либо на лист бумаги, либо на предполагаемого зрителя. Например, Тредиаковский на портрете указывает рукой на полки с книгами, на корешке одной из них видны буквы «Тел», видимо «Телемак», т. е. «Тилемахида»; перед ним лежат исписанный лист и атрибуты литератора: книги и лира (1775 г., портрет гравирован А. Я. Колпашниковым и помещен в первом издании трагедии «Деидамия»). Один из первых подобных портретов — это портрет Стефана (Яворского), гравированный Алексеем Зубовым в 1729 г., на котором архиерей пишет книгу, — перо прижато к бумаге, но смотрит он при этом на предполагаемого зрителя.⁴

С точки зрения интересующей нас позы, примечательны два портрета. И. А. Крылов на портрете начала XIX в. изображен с пером и книгами над листом бумаги; он задумчиво смотрит вверх и не пишет, при этом его поза вполне естественна. Наконец, очень любопытен портрет В. Г. Рубана кисти А. Ф. Клипекова (1786 г.) из собрания Пушкинского Дома: в шкафу стоят книги, в руках перо,

⁴ См.: Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия в 3 т. Т. 1: Осьмнадцатое столетие. 2-е изд., испр. СПб.; М., 2003. Кн. 2: Н—Я. С. 342.

но он не пишет, на столе лежит лавровая веточка. Перед ним лист бумаги, на котором отчетливо читается: «Надпись на камень Гром» и начальные стихи знаменитой надписи 15-летней давности. Этот портрет удивительным образом наиболее близок к прижизненным портретам Ломоносова, и поэтому тем более заметны отличия: голова повернута на три четверти, однако взгляд направлен на зрителя, отсюда крайняя неестественность позы. Перо в руках, но оно не касается бумаги.⁵

Обзор портретов русских писателей XVIII в. по материалам Литературного музея Пушкинского Дома, словарям Д. А. Ровинского и другим печатным источникам позволяет полагать, что поза, в которой изображен Ломоносов на прижизненных портретах, более нигде в русском изобразительном искусстве XVIII в. не встречается. Так изображали только Ломоносова, причем с его одобрения — исправление Вортманом «погрешностей» гравюры Фессара не коснулось самой позы. Прежде чем перейти к истолкованию смысла портрета, отмечу, что эта поза довольно редко встречается и на портретах западноевропейских писателей.⁶ Они также изображались и с книгой, и с пером и листом бумаги в руках, но в других позах. Редкое исключение — хранящийся в Лувре миниатюрный портрет французского поэта и драматурга Антуана Венсана Арно (1766—1834) работы французского художника Франсуа Дюмона (1751—1831).⁷ Композиция во многом совпадает с портретом Ломоносова: Арно тоже пишет, но смотрит в противоположную от листа бумаги сторону; единственное отличие — Арно изображен стоящим. Любопытно, что русские писатели XVIII в. не изображались погруженными в сам процесс письма, как например изображался в XVII—XIX вв. Максим Грек⁸ или много позднее Лев Толстой. Возможно, это связано с тем, что у нас есть портреты только поэтов и драматургов XVIII в.

Переходя от иконографии к иконологии, я бы хотел напомнить об остроумной и убедительной в своих выводах статье Л. Росси «„Как описал себя пиит“»: Об изображении физической фигуры поэта в рус-

⁵ Существуют только черно-белые воспроизведения этого портрета, причем не очень хорошего качества, см.: *Гинзбург Л.* Неизданные стихотворения Рубана // XVIII век. Сб. ст. и мат-лов. М.; Л., 1935. (На вклейке между с. 416 и 417); *Рубан В. Г.* Описание императорского столичного города Москвы. М., 1989. С. 87.

⁶ Например, ни одного такого изображения нет в обширном собрании портретов XVI—первой половины XIX в., см.: *Katalog der Graphischen Porträts in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel: 1500—1850. Reihe A. / Bearb. von Peter Mortzfeld.* München, 1986—2006. Vol. 1—50.

⁷ См. воспроизведение в кн.: *Jean-Richard P.* Musée du Louvre, Département des Arts graphiques. Inventaire des miniatures sur ivoire conservées au cabinet des dessins musée du Louvre et musée d'Orsay. Paris, 1994. P. 130.

⁸ См.: *Буланин Д. М.* Переводы и послания Максима Грека. Неизданные тексты. Л., 1984. (Вклейка между с. 160 и 161); *Белоброва О. А.* Очерки русской художественной культуры XVI—XX веков. М., 2005. Ил. 13, 17—19.

ской лирике конца XVIII—начала XIX в.»,⁹ в которой автор по литературным и изобразительным материалам анализирует позу лирического героя (и поэта), олицетворяющую меланхолическое душевное состояние. Л. Росси пишет, что для понимания значения «поз» «недостаточно отыскивать возможные непосредственные прототипы в области словесных или изобразительных искусств, но следует рассматривать их в общекультурной перспективе, учитывая возможность передачи смысловых комплексов без непосредственного влияния текста на текст, проявления сверхличностной памяти культуры».¹⁰ Полностью соглашаясь с этим положением, хочу подчеркнуть, что дальнейшие рассуждения связаны не столько с поиском источников позы Ломоносова, сколько с прояснением смысла портрета.

Говоря об иконологии, я имею в виду не только научную дисциплину в понимании ее основоположников Аби Варбурга и Эрвина Панофского, но и знаменитую книгу Чезаре Рипы (ок. 1550—1625 или 1555—1622). «Иконология» Ч. Рипы впервые вышла в 1593 г., издание с гравюрами вышло в 1603 г., а всего в XVII в. появилось еще 7 изданий в Италии и 8 изданий в Европе на английском, голландском, французском и немецком языках. Э. Панофский назвал ее «*summa* иконографии, которая черпала равно из античных, средневековых и современных источников и была по праву названа „ключом к аллегориям семнадцатого—восемнадцатого веков“ <...> которую использовали такие знаменитые художники и поэты, как Бернини, Пуссен, Вермеер и Мильтон».¹¹

В России «Иконология» стала известна не позднее 70-х гг. XVII в., ее использовал в своих трудах уже Николай Спафарий,¹² позднее она была в библиотеке А. Виниуса, Я. Брюса, Петра I.¹³ Нет сомнений, что она была известна и в середине XVIII в.

В этой энциклопедии визуализации абстрактных идей отыскивается и занимающая нас фигура пишущего человека, но смотрящего при этом в противоположном от листа бумаги направлении.¹⁴

⁹ См.: Росси Л. «Как описал себя поэт»: Об изображении физической фигуры поэта в русской лирике конца XVIII—начала XIX в. // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. СПб.; Самара, 2005. Вып. 11. С. 297—307.

¹⁰ Там же. С. 298.

¹¹ Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: Статьи по истории искусства. СПб., 1999. С. 187. См. также: *Tatarkiewicz W. Estetyka powożytna*. Wrocław, 1967. (Historia estetyki. T. 3). S. 262—271.

¹² Белоброва О. А. 1) К изучению «Книги избранной вкратце о девятих мусах и о седмих свободных художествах» Николая Спафария // ТОДРЛ. Л., 1976. Т. 30. С. 313—315; 2) Аллегории наук в лицевых списках «Книги избранной вкратце...» Николая Спафария // Белоброва О. А. Очерки русской художественной культуры XVI—XX веков. С. 179—189. Ср.: Морозов А. А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // XVIII век. Л., 1974. Сб. 9. С. 223—226.

¹³ Библиотека Петра I: Указатель-справочник. Л., 1978. С. 146.

¹⁴ *Ripa C. Ikonologia*. Padova, 1625. P. 264.



Ч. Рипа дает следующее пояснение под гравюрой: «Резвый и полнокровный юноша с крылышками у висков, в лавровом венце, препоясанный плющом, пишущий что-то, но с лицом, обращенным к небу. Крылышки означают резвость и быстроту поэтической мысли, которая не погружена в себя, но устремляется ввысь, вознося с собою благородную людскую славу, которая сохраняется неувядаемой и прекрасной в веках, как вечнозелеными пребывают ветви лавра и плюща. Юноша резв и румян, потому что поэтическое безумие есть переизбыток жизненных и духовных сил, каковые наделяют душу способностями и знаниями столь чудесными, что невозможно представить, чтобы они были одним только природным даром, по сему и почитаются они дарами особыми и редкостными — как ниспосланная Небесами особая благодать. Еще Платон говорил,

что мыслью Поэтов движет божественный Восторг, и он формирует в идеях образы вещей сверхъестественных, а поэты записывают их на бумаге, а потом прочитывают, как только поймут их и опознают; по сему и называются Поэты у язычников, по древнему обычаю, святыми, порождением Неба, сынами Юпитера, толмачами Муз и жрецами Аполлона. И еще здесь показано, что для писания должно возбудить этот Восторг многими упражнениями и что одной только природы недостаточно, если на помощь ей не приходит искусство. Об этом говорит и Гораций».¹⁵ Далее Рипа приводит стих из «Науки поэзии» «*Cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor?*» В переводе М. Дмитриева он звучит так: «Если в поэме я не могу наблюсти все оттенки, все ее краски, за что же меня называть и поэтом?»¹⁶ Тредиакровский перевел этот стих несколько иначе: «Ежели я не умею и не могу по различию вещей различать стиль, то почему меня должно называть пнитом?»¹⁷

Сходство иконографических типов на прижизненном портрете Ломоносова и на гравюре из книги Рипы не вызывает сомнений, а наименование изображенного понятия — «*Furore poetico*» — дает ключ к пониманию прижизненного портрета Ломоносова.

Упомянутую в «Иконологии» концепцию «поэтической одержимости» Платон изложил в диалоге «Федр»: «Третий вид одержимости и иступления — от Муз, он охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет излить вакхический восторг в песнопениях и в иных родах поэзии и, украшая несчетное множество деяний предков, воспитывает потомков. Кто же без ниспосланного Музами иступления подходит к порогу творчества в уверенности, что благодаря одной сноровке станет изрядным поэтом, тот немощен, и все созданное человеком здравомыслящим затмится творениями иступленных».¹⁸ О том же Платон говорит и в «Ионе»: «Так и Муза сама делает вдохновенными одних, а от этих тянется цепь других восторженных. Все хорошие эпические поэты не благодаря уменью слагают свои прекрасные поэмы, а только когда становятся вдохновенными и одержимыми».¹⁹ Флорентийские неоплатоники развили эту концепцию. Так, Марсилино Фичино в «Комментарии на „Пир“ Платона» писал: «Божественное безумие есть озарение разумной души, посредством которого бог душу, ниспадшую с высших областей к низшим, увлекает от низших к высшим».²⁰ Столетие

¹⁵ Я сердечно благодарен Л. Г. Степановой (1941—2009) за этот перевод с итальянского языка.

¹⁶ *Гораций. Собрание сочинений.* СПб., 1993. С. 345.

¹⁷ *Тредиакровский В. К. Сочинения.* СПб., 1849. Т. 1. С. 91.

¹⁸ *Платон. Избранные диалоги.* М., 1965. С. 208.

¹⁹ Там же. С. 262. Ср.: *Григорьева Н. И. Вдохновение и творчество в поэтике платоновских диалогов // Античная поэтика.* М., 1991. С. 135—157.

²⁰ *Эстетика Ренессанса.* М., 1981. Т. 1. С. 230.

спустя эти же темы подробнейшим образом обсуждал и Франческо Патрици в «Поэтике».²¹ Дальнейшее углубление в европейскую историю концепции «поэтического безумия» уведет нас в сторону; к сожалению, сейчас нет возможности обсудить и психолого-физиологические аспекты «поэтического безумия» — имею в виду трактовку Аристотелем «меланхолии», исключительно важной концепции и даже темы в русской поэзии конца XVIII—начала XIX в., от Карамзина до Жуковского. Очевидно, что у нас есть все основания полагать, что на прижизненных портретах Ломоносова запечатлен высший миг творчества — поэт находится в состоянии «поэтического восторга (безумия)», о чем сказал и сам Ломоносов в «Хотинской оде»:

Восторг всзапный ум пленил,
Ведет на верх горы высокой.

И румянец на щеках Ломоносова, известный по портрету Л. С. Миропольского, — это тот румянец, о котором писал Рипа, это знак внутреннего возбуждения. На гравюре Вортмана перед Ломоносовым на столе лежат транспортир, циркуль, треугольник, листы бумаги, стоят чернильница, микроскоп, далее виден глобус, т. е. инструменты, необходимые для научной работы, которой Ломоносов и занимался в тот момент, когда на него снизошло внезапное вдохновение. Таким образом, и поэт, и художник XVIII в. были согласны в том, что вдохновение ниспосылается внезапно, предугадать его невозможно.

Furor poeticus на русский язык переводилось и переводится по-разному, прием вариант «поэтическое безумие» просто для удобства изложения. В русской терминологии XVIII в. это понятие обозначали и как «восторг» (Феофан Прокопович), и как «энтузиазм» (В. К. Тредиаковский).²² Только в последние годы *furor poeticus* становится предметом пристального изучения историками русской литературы.²³

Нельзя сказать, что в России концепция «поэтического безумия» была в XVIII в. сразу встречена сочувственно. Так, Феофан Проко-

²¹ Там же. Т. 2. С. 124—141.

²² В экземпляре «Иконологии» (Амстердам, 1644), принадлежавшем А. Виниусу, подписи под гравюрами переведены на русский язык; надпись к занимающему нас изображению выглядит так: «*Furore poetico* — Стихотворение, пиитика»; отметим, что рядом помещена другая гравюра с подписью: «*Furore* — Беснование», см.: Книги из собрания Андрея Андреевича Виниуса: Каталог / Сост. Е. А. Савельева. СПб., 2008. С. 164.

²³ См.: Погосян Е. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730—1762 гг. Tartu, 1997. С. 46—54; Алексеева Н. Ю. Русская ода. Развитие одической формы в XVII—XVIII веках. СПб., 2005. С. 113—128. — Далее в статье моя интерпретация *Furor poeticus* в русской литературе во многом совпадает с концепцией Н. Ю. Алексеевой.

пович относился к ней весьма скептически. «Этот пресловутый, как говорят, небесный порыв, который одни прозвали восторженностью (*furorem*), а другие энтузиазмом (*enthusiasmum*), без помощи наставников окажется, если верить Горацию, бесполезным».²⁴ Еще резче Феофан высказался в 1720 г. в «Слове похвальном о флоте российском»: «...суетловие есть, естли не безумие неких стихотворцев, котории так плавания воднаго ненавидят, что и первых того изобретателей проклинают. Обычно господа онии вымыслы своя нарицают неким восхищением, или восторгом, — да часто им в восторгах своих недоброе видится».²⁵

А вот для Третьяковского концепция «поэтического безумия» была вполне приемлема, и он, как кажется, писал о нем более других. Ему принадлежит и первое и чуть ли не единственное подробное описание поэтического восторга, изложенное им в письме к Шумахеру 1 июня 1733 г. (письмо на франц. яз.):

«В одну минуту я взбираюсь на Парнас, где на беду я не нашел ни своенравных муз, ни сущего говоруна Аполлона, к которым я хотел обратиться помочь мне наमारакать помянутые стихи. <...> И вот, сначала послышался голос очень тихий и прелестный, совершенно растрогавший мое сердце, и звуки гармонической лиры, на которой играли с изумительной грацией. Чудесное движение меня охватило так могущественно, что я пришел в восторг. Тогда, несмотря на иступление, которое чувствовал в себе под влиянием этой гармонической и небесной мелодии, мне не хотелось выдти из такого состояния, так как в нем я испытывал невообразимую негу и ни с чем несравненное удовольствие. Чем более пели, тем сильнее мои чувства предавались восторгу. <...> Потеряв способность чувствовать все прелести мира, я только был чутким и привязанным к тихим звукам. Они были произносимы так явственно, что я не проронил из них ни одного слова».²⁶ Несмотря на несколько искусственный и чрезмерно лестный по отношению к Шумахеру характер описания, очевидно, что концепция поэтического экстаза Третьяковскому близка.

В «Рассуждении о оде вообще» (1734) Третьяковский опять говорит об энтузиазме как о безусловно высшем достоинстве поэтического творчества и, что примечательно, как раз по случаю чтения латинской оды Феофана Прокоповича 1727 г. В 1750 г. Третьяковский дал такое синонимическое определение: «пиитический жар, называемый энтузиазмом».²⁷ Для обозначения состояния «поэтического

²⁴ Феофан Прокопович. Сочинения. М.; Л., 1961. С. 345.

²⁵ Там же. С. 106.

²⁶ Пекарский П. История имп. Академии наук в Петербурге. СПб., 1873. Т. 2. С. 41.

²⁷ Третьяковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю, 1750 // Сборник материалов для

жара» Третьяковский использует в оде 1734 г. оксюморон «трезвое пианство».²⁸ Примечательно, что Третьяковский и Ломоносов в первом стихе своих первых од упоминают «поэтический экстаз»: «трезвое пианство» и «восторг» соответственно.

Еще одно определение «поэтического восторга» дал Г. Р. Державин в «Рассуждении о лирической поэзии», в котором слышится и личный опыт автора: «Вдохновение не что иное есть, как живое ощущение, дар Неба, луч Божества. Поэт, в полном упоении чувств своих разгораясь свещным оным пламенем или, простее сказать, воображением, приходит в восторг, схватывает лиру и поет, что ему велит его сердце. Не разгораясь, не чувствуя себя восхищенным, и принижаясь он за лиру не должен. Вдохновение раждается прикосновением случая к страсти поэта, как искра в пепле, оживляясь дуновением ветра; воспаляется помыслами, усугубляется ободрением, поддерживается окружающими видами, согласными со страстью, которая его трогает, и обнаруживается впечатлением или изливанием мыслей о той страсти, или ее предметах, которые воспеваются. В прямом вдохновении нет ни связи, ни холодного рассуждения; оно даже их убегает и в высоком парении своем ищет только живых, чрезвычайных, занимательных представлений. От того-то в превосходных лириках всякое слово есть мысль, всякая мысль картина, всякая картина чувство, всякое чувство выражение, то высокое, то пламенное, то сильное, то особую краску и приятность в себе имеющее. Но вдохновение может быть не всегда высокое, а чаще между порывным и громким посредственное, заемное от воспеваемого предмета, обстоятельств или собственного состава и расположения поэта; а потому и может быть у всякого свое и по временам отличное вдохновение по настроению лиры или по наитию гения. Исчислять все его виды было бы весьма пространно».²⁹ Очевидно, что Державину ближе определение вдохновения, восходящее к идеям платонизма и неоплатонизма, которые художественное творчество, возбужденное божественным вмешательством, ставили выше ремесленного следования правилам поэтики и риторики.

История категории *furo r poeticus* в русской литературе пока не написана и полностью еще не исследована. Но, кажется, не будет преувеличением сказать, что она генетически связана с пиндарической одой и отходит на второй план вместе с этой одой, но, разумеется, полностью вовсе не исчезает из эстетики и из самого творче-

истории императорской Академии наук в XVIII в. / Издал А. Куник. СПб., 1865. Ч. 2. С. 438.

²⁸ См. о нем: Живов В. М. Церковнославянская литературная традиция в русской литературе XVIII в. и рецепция спора «древних» и «новых» // История культуры и поэтика. М., 1994. С. 69—70.

²⁹ Державин Г. Р. Избранная проза. М., 1984. С. 280—281. Ср.: Державин Г. Р. Соч. СПб., 1872. Т. 7. С. 523.

ства. Вторая половина XVIII в., как кажется, не знает развернутых описаний поэтического экстаза. Портреты, кстати, являются красноречивым тому подтверждением. Это коснулось и Ломоносова. На смену каноническому изображению приходят более традиционные: на портрете конца века Ломоносов еще сохраняет позу, но рука уже оторвана от бумаги, при этом рукопись у нижнего края портрета обращена к зрителю и можно легко прочесть название поэмы: «Петр I». Здесь изображено состояние задумчивости и созерцания, уже актуальных для новой литературной эпохи, но вовсе не «восторга» или «пиитического жара». А в начале XIX в. Ломоносов на портрете уже не отличается от своих собратьев по перу.³⁰

Разбираемый иконографический тип встречается еще в одной области западноевропейской, а также русской иконографии, причем появился он задолго до «Иконографии» Ч. Рипы, а именно, в изображениях евангелистов.³¹ Например, изображение евангелиста Марка (781—783 гг., дворцовая школа Карла Великого) удивительно совпадает с позой Ломоносова.³² Но в этом совпадении нет ничего удивительного. Как показали исследования искусствоведов, типы изображений богодухновенных евангелистов как в византийской, так и в западноевропейской иконографии восходят к античным изображениям поэтов и философов.³³ В русской иконографии евангелистов подобный тип встречается уже в Остромировом евангелии (1056—1057 гг.). Разумеется, русскому читателю этот иконографический тип был более известен по изображениям евангелистов, а не по трудам итальянского полигистора. Однако это обстоятельство не дает, на мой взгляд, оснований для предположений о сакрализации и тем более о кощунственном восприятии портрета Ломоносова в контексте иконографии евангелистов. Нет никаких оснований считать, что подобные мысли могли прийти в голову Фессару, Вортману или Ломоносову, а затем и Миропольскому. К середине XVIII в. светская и сакральная живопись уже не имели тесных точек соприкосновения. Тем не менее сходство иконографических типов на изображениях евангелистов и Ломоносова заслуживало упоминания, поскольку в конечном счете оба типа восходят к одной античной традиции изображения *homo scribens*.

³⁰ См.: Глинка М. Е. М. В. Ломоносов. (Опы : иконографии).

³¹ См.: Квливидзе Н. В. Евангелисты. Иконография // Православная энциклопедия. М., 2007. Т. 16. С. 700—703.

³² См.: Мажуга В. И. Изображение писцов в искусстве раннего средневековья (конец VIII—XI в.) // Вспомогательные исторические дисциплины. Л., 1979. Т. 11. Рис. 3 на вклейке (между с. 272 и 273).

³³ См.: Friend A. M. The Portraits of Evangelists in the Greek and Latin Manuscripts // Art Studies, medieval, renaissance and modern. Cambridge (Mass.), 1927. Vol. 5. P. 115—147; 1929. Vol. 7. P. 3—29; Квливидзе Н. В. Евангелисты. Иконография. С. 702; Мажуга В. И. Изображение писцов в искусстве раннего средневековья. С. 276—277.

Таким образом, прижизненная иконография Ломоносова — это еще и замечательный памятник отечественной литературной эстетики. То обстоятельство, что эти портреты при безусловной известности (живописные повторы и многочисленные гравюры) не породили подражаний, лишний раз подчеркивает осознававшееся всеми особое место Ломоносова в русской поэзии. К ранним портретам Ломоносова вполне можно отнести слова Державина о Львове: «Казалось, сами музы рукой его водили».³⁴

³⁴ *Львов Н. А.* Избранные сочинения. СПб., 1994. С. 364.