

# НОВОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА  
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 1-2 (2024)

# NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART  
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 1-2 (2024)

Санкт-Петербург, 2024

УДК 7.061

ББК 85.03

Н 72

## Редакционная коллегия:

И. А. Шик (канд. искусств., редактор переводов), Н. В. Щетинина (канд. искусств., редактор переводов), А. В. Рыков (д-р филос. наук, доцент), С. М. Грачева (д-р искусств., профессор), А. А. Дмитриева (д-р искусств., доцент), А. К. Флорковская (д-р искусств., доцент), О. С. Сапанжа (д-р культурол., профессор), Г. Н. Габриэль (канд. искусств., доцент), А. В. Морозова (д-р культурол., канд. искусств., доцент), Ю. И. Арутюнян (канд. искусств., профессор), А. С. Ярмош (канд. искусств.), О. В. Субботина (канд. искусств.), Л. Б. Сукина (д-р историч. наук, канд. культурол., доцент), А. Ф. Эсоно (канд. искусств.), А. Р. Магалашвили (канд. филол. наук), М. А. Костыря (канд. искусств., доцент), М. А. Рогов (канд. искусств., доцент), И. Е. Печенкин (канд. искусств., доцент).

## Editorial Board:

I. A. Shik (PhD in Art History, Translation Editor), N. V. Shchetinina (PhD in Art History, Translation Editor), A. V. Rykov (Full Doctor in Philosophy, Associate Professor), S. M. Gracheva (Full Doctor in Art History, Professor), A. A. Dmitrieva (Full Doctor in Art History, Associate Professor), A. K. Florkovskaja (Full Doctor in Art History, Associate Professor), O. S. Sapanzha (Full Doctor of Cultural Studies, Professor), G. N. Gabriel (PhD in Art History, Associate Professor), A. V. Morozova (Full Doctor in Cultural Studies, PhD in Art History, Associate Professor), J. I. Arutyunyan (PhD in Art History, Professor), A. S. Iarmosh (PhD in Art History), O. V. Subbotina (PhD in Art History), L. B. Sukina (Full Doctor in History, PhD in Cultural Studies, Associate Professor), A. F. Esono (PhD in Art History), A. R. Magalashvili (PhD in Philology), M. A. Kostyria (PhD in Art History, Associate Professor), M. A. Rogov (PhD in History of Art, Associate Professor), I. E. Pechenkin (PhD in History of Art, Associate Professor).

Выпуск журнала «Новое искусствознание» 1-2.2024 посвящен памяти Татьяны Валерьяновны Ильиной - выдающегося петербургского искусствоведа, исследователя русского искусства XVIII века, почетного профессора Санкт-Петербургского государственного университета. Журнал подготовлен к конференции «Татьянинские чтения III», приуроченной к 90-летию Т. В. Ильиной (24-26 января 2024 г., организаторы: СПбГУ, МГУ имени М. В. Ломоносова, фонд «Новое искусствознание»). В выпуск вошли статьи сотрудников научных и музейных институций Санкт-Петербурга и Москвы (СПбГУ, МГУ имени М. В. Ломоносова, ГРМ, ГЭ, ГМЗ «Павловск», ГМЗ «Петергоф», ГМИИ имени А. С. Пушкина, Санкт-Петербургской академии художеств имени И. Е. Репина, Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова).

“New Art Studies” journal issue 1-2/2024 is dedicated to the memory of Tatyana Valeryanovna Ilyina - an outstanding St. Petersburg art historian, honorary professor of St. Petersburg State University, specialist and researcher of Russian art of the 18th century. The magazine is prepared for the conference «III Tatiana’s Readings» dedicated to the 90th anniversary of Tatyana V. Ilyina (January 24-26, 2024, St. Petersburg State University). It contains articles by specialists from research institutions and museums of St. Petersburg and Moscow (St. Petersburg State University, Lomonosov Moscow State University, The State Hermitage Museum, The State Russian Museum, Pavlovsk Museum, Peterhof State Museum, Pushkin State Museum of Fine Arts, Ilya Repin St. Petersburg State Academic Institute for Painting, Sculpture and Architecture, The N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory).

## Издатель

Фонд «Новое искусствознание»  
Кристина Олеговна Сасонко  
директор Фонда «Новое искусствознание»  
<https://www.newartstudies.ru/>  
[fond@newartstudies.ru](mailto:fond@newartstudies.ru)

## Publisher

New Art Studies Foundation  
Kristina Olegovna Sasonko  
Director of the New Art Studies Foundation  
<https://www.newartstudies.ru/>  
[office@newartstudies.ru](mailto:office@newartstudies.ru)

## Контакты редакции

Гл. редактор фонда «Новое искусствознание»  
[editor@newartstudies.ru](mailto:editor@newartstudies.ru)  
Координатор редакции  
[office@newartstudies.ru](mailto:office@newartstudies.ru)

## Editorial contacts

Editor-in-Chief of the New Art Studies Foundation  
[i.shik@newartstudies.ru](mailto:i.shik@newartstudies.ru)  
Editorial coordinator  
[office@newartstudies.ru](mailto:office@newartstudies.ru)

## Редакционная подготовка выпуска 01-02.2024

Андрей Александрович Карев, Екатерина Александровна Скворцова, Екатерина Юрьевна Станюкович-Денисова

## Editorial preparation

Andrey Aleksandrovich Karev, Ekaterina Aleksandrovna Skvortcova, Ekaterina Iurievna Staniukovich-Denisova

## Верстка

[office@newartstudies.ru](mailto:office@newartstudies.ru)

## Journal Design

[office@newartstudies.ru](mailto:office@newartstudies.ru)

**Новое искусствознание. 2024. № 1-2. СПб: Фонд «Новое искусствознание». 171 с.**  
**New Art Studies. 2024. No. 1-2. St. Petersburg: “New Art Studies” Foundation. 171 p.**

© Авторы статей

© Фонд «Новое искусствознание»

Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-79594 от 07 декабря 2020 г.

В оформлении обложки использована работа: И. Я. Вишняков. Портрет К. И. Тихининой. Х., м., 1755 г. ГАУКЯО «Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник»

СОДЕРЖАНИЕ

А. А. Карев, Е. А. Скворцова, Е. Ю. Станюкович-Денисова. Ученый круг Татьяны Валериановны Ильиной сегодня. Вместо предисловия	7
М. С. Фомина-Семанова. Глазами историка и искусствоведа: Татьяна Ильина и Сергей Семанов	19
С. М. Грачева. Теоретические воззрения Т.В.Ильиной в системе отечественного искусствознания	24
Н. С. Кутейникова. Малоизвестный портрет А. Ахматовой. Связь имен	29
П. В. Западалова. Иван Матвеев Угрюмов – московский иконописец и строитель Летнего сада	34
О. В. Лепендина. Западноевропейские гравюры как иконографический источник ростовской финифти второй половины XVIII в. из собрания Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль»	40
В. С. Наумова. Портреты графа А. Г. Разумовского	47
И. А. Абрамкин. Интимный портрет: судьба термина в историографии русского искусства XVIII века	60
А. А. Карев. О концепции пространства и его символике в русской ландшафтной живописи XVIII века	71
Е. А. Скворцова. Военные герои отечественной истории как exempla virtutis в русском искусстве эпохи классицизма и западноевропейский контекст	79
Е. Ю. Станюкович-Денисова. Рисунки воинских трофеев Ф.-В. Берхгольца: к вопросу об учебных материалах середины XVIII века	90
Е. В. Карпова. Об уменьшенных повторениях античных статуй Посидиппа и Менаандра из Строгановского дворца	100
А. А. Савченкова. Об атрибуции и датировке бювара с гравюрами А.М. Шелковникова	103
А. Н. Гузанов. Работа архитектора А.Н. Воронихина в Павловске. Краткие заметки	113
Т. С. Сяпина, Е. А. Макашова. Павильон Каталальной горки в Ораниенбауме: принципы реставрации и музеефикации	120
М. В. Якобсон, Е. К. Марченко. Пейзажи Христиана Вильгельма Эрнста Дитриха из Петергофского павильона «Эрмитаж». К вопросу бытования и реставрации	131
О. В. Щедрова. Мемориальная пластика М. И. Козловского. Особенности и история бытования (на примере надгробия С. А. Строгановой)	137
С. А. Тимашова. Коллекция оригинальных эскизов и моделей М.М. Антокольского в собрании Научно-исследовательского музея при Российской академии художеств: история бытования	144
Г. Н. Голдовский. О картинах и гравюрах на темы Чесменской битвы из собрания музеев Петергофа и Государственного Эрмитажа (эпизод русско-английских связей в XVIII веке)	152
Т. Б. Семенова. Бюро для Петра I, Екатерины II или Г. Орлова? Редкая мебель из коллекции Эрмитажа	160

CONTENT

A. A. Karev, E. A. Skvortcova, E. Iu. Staniukovich-Denisova. Scholarly Circle of Tatiana Valerianovna Ilyina Today. Instead of a Preface	7
M. S. Fomina-Semanova. By The Eyes of a Historian and Art Historian: Tatiana Ilyina and Sergei Semanov	19
S. M. Gracheva. Theoretic Views of T.V. Ilyina in the System of Russian Art History	24
N. S. Kuteinikova. Little-Known Portrait of Anna Akhmatova	29
P. V. Zapadalova. Ivan Matveev Ugrumov – Moscow Icon-Painter and Builder of the Summer Garden	34
O. V. Lependina. Western European Engravings as an Iconographic Source of Rostov Finift of the Second Half of the 18th Century from the Collection of State Museum-Reserve “Rostov Kremlin”	40
V. S. Naumova. Portraits of Count A. G. Razumovsky	47
I. A. Abramkin. Intimate Portrait: Fate of the Term in the Historiography of Russian Art of the 18th Century	60
A. A. Karev. On the Concept of Space and Its Symbolism in Russian Landscape Painting of the 18th Century	71
E. A. Skvortcova. Military Historical Figures as Exempla Virtutis in Russian Art of the Epoch of Classicism and Western European Context	79
E. Iu. Staniukovich-Denisova. Drawings of Military Trophy by F.-W. Bergholtz: to the Question of Educational Materials in the Middle of the 18th Century	90
E. V. Karpova. On Two Reduced Copies of Ancient Statues of Posidippus and Menander from the Stroganov Palace	100
A. A. Savchenkova. Attribution and Dating of a Travelling Blotter with Andrey Shelkovnikov’s Engravings	103
A. N. Guzanov. Work of the Architect Andrei Voronikhin in Pavlovsk. Notes	113
T.S. Syasina, E. A. Makashova. The Roller Coaster Pavilion in Oranienbaum: Restoration and Museumfication Principles	120
M. V. Jakobson, E. K. Marchenko. Two Landscapes by Christian Wilhelm Ernst Dietrich from the Hermitage Pavilion in Peterhof. On the Issue of Existence and Restoration	131
O. V. Shchedrova. Memorial Plastics of M.I. Kozlovsky. Features and History of Existence (On the Example of the Gravestone of S.A. Stroganova)	137
S. A. Timashova. Master Models of M. M. Antokolsky in the Collection of the Research Museum of the Russian Academy of Fine Arts: Provenance	144
G. N. Goldovskii. On Paintings and Engravings on the Theme of Chesme Battle from the Collection of State Peterhof Museum-Reserve and State Hermitage (Episode of Russian-English Artistic Relations in the 18th Century)	152
T. B. Semenova. A Bureau For Peter I, Catherine II or G. Orlov? Rare Furniture from the Hermitage Collection	160

**Научный журнал**

**«Новое искусствознание» издается в рамках деятельности фонда содействия развитию науки, образования и искусства «Новое искусствознание»**

**Тематика издания**

Журнал публикует научные статьи, посвященные исследованию проблем теории и истории отечественного и зарубежного искусства, обзоры выставок и презентации частных галерей, рецензии на академические издания, переводы теоретических текстов по искусству (манифестов, статей, отрывков из книг) и работ известных иностранных специалистов. В специальных тематических конференц-выпусках возможна публикация статей из смежных областей гуманитарной науки (филология, культурология, философия).

Основной целью журнала является развитие творческого диалога отечественных и зарубежных исследователей. Особое внимание уделяется поддержке публикационной активности молодых специалистов.

Периодичность выхода журнала — 4 раза в год.

Плата за публикацию не взимается.

**Редакционная этика издания**

В своей работе журнал «Новое искусствознание» придерживается норм законодательства РФ в области авторского права, Кодекса поведения для издателя журнала (Code of Conduct for Journal Publishers), разработанного Комитетом по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), принципов, изложенных в Декларации Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ).

Редакция журнала «Новое искусствознание» руководствуется в своей деятельности принципами научности, объективности, профессионализма и беспристрастности. Взаимодействие редакции издания с авторами основывается на принципах справедливости, вежливости, объективности, честности и прозрачности. Все поступающие в редакцию материалы проходят проверку на предмет отсутствия некорректных заимствований.

**Порядок рассмотрения и рецензирования статей**

Все присылаемые в редакцию материалы подлежат научному рецензированию. Рецензирование осуществляется членами редакционной коллегии или привлекаемыми учеными, имеющими ученые степени доктора или кандидата наук (или эквивалентные им зарубежные ученые степени), которые являются специалистами в области, наиболее близкой тематике рассматриваемых материалов.

**The scientific journal**

**“New Art Studies” is published by the foundation for the promotion of science, education and art “New Art Studies”.**

**Subject matter of journal**

The journal publishes scientific papers devoted to the questions of theory and history of Russian and world art, reviews of exhibitions and academic publications, translations of theoretical art-related texts (manifestos, articles, excerpts from books) and works by famous foreign experts. In special thematic conference-issues the articles from related areas of the humanities (philology, cultural studies, philosophy) can be published.

The main purpose of the journal is to develop a creative dialogue of Russian and foreign researchers and art historians. Special support is given to young specialists.

The frequency of publication of the journal is 4 times per year.

The publishing in journal is free of charge.

**Editorial ethics of the journal**

The “New Art Studies” journal adheres to the norms of the Russian copyright law, the Code of Conduct for Journal Publishers, developed by the Committee on Publication Ethics (COPE) and the principles set forth in the Declaration of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP).

In their work the editors of the “New Art Studies” journal are guided by the principles of scientific rigor, objectivity, professionalism and impartiality. The interaction of the editors with the authors is based on the principles of justice, courtesy, objectivity, honesty and clarity. All incoming authors’ materials are checked for the absence of incorrect borrowing.

**The order of consideration and review of articles**

The members of the editorial board or the third-party scientists review all the authors’ materials. They have academic degrees of Full Doctor (Dr. habil.) or PhD and are specialists in the field closest to the subject matter of the materials in question.



Илл. 1. Татьяна Валериановна Ильина. 1950-е гг. Собрание М.С. Фоминой-Семановой.

**Карев Андрей Александрович**, доктор искусствоведения, профессор. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия, Москва, Ленинские горы, 1. 119991; главный научный сотрудник. Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (НИИ РАХ), Россия, Москва, Пречистенка, 21, 119034. ankarev@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-5067-7288

**Скворцова Екатерина Александровна**, кандидат искусствоведения, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9, 199034 e.skvortsova@spbu.ru. ORCID: 0000-0003-4867-5915

**Станюкович-Денисова Екатерина Юрьевна**, старший преподаватель. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9, 199034; член Союза художников. e.stanyukovich-denisova@spbu.ru. ORCID: 0000-0002-5602-658X

**Karev, Andrey Aleksandrovich**, full doctor, professor. Lomonosov Moscow State University, 1 Leninskie Gory, 119991 Moscow, Russian Federation; principal research associate. Research Institute of Theory and History of Fine Arts R AH, 21 Prechistenka, 119034 Moscow, Russian Federation. ankarev@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-5067-7288

**Skvortsova, Ekaterina Aleksandrovna**, Ph. D., associate professor. Saint-Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. e.skvortsova@spbu.ru. ORCID 0000-0003-4867-5915

**Staniukovich-Denisova, Ekaterina Iurievna**, senior lecturer. Saint-Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation; Member of the Union of Artists. e.stanyukovich-denisova@spbu.ru. ORCID: 0000-0002-5602-658X

## УЧЕНЫЙ КРУГ ТАТЬЯНЫ ВАЛЕРИАНОВНЫ ИЛЬИНОЙ СЕГОДНЯ. ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

## SCHOLARLY CIRCLE OF TATIANA VALERIANOVNA ILYINA TODAY. INSTEAD OF A PREFACE

**Аннотация.** В статье рассказано о круге авторов, статьи которых опубликованы в этом выпуске «Нового искусствознания», их научных и человеческих связях с Татьяной Валериановной Ильиной, а также о том, как тематика их работ, представленных здесь, продолжает заданные ею исследовательские векторы.

**Ключевые слова:** Т.В. Ильина, русское искусство XVIII века, атрибуция, реставрация.

**Abstract.** The paper tells the story of the circle of researchers whose articles are published in this volume, their scholarly and human links with Tatiana Valerianovna Ilyina and reveals how themes of their works presented here continue research directions she set.

**Keywords:** T.V. Ilyina, 18th-century Russian art, attribution, restoration.

Этот выпуск журнала посвящен 90-летию со дня рождения почетного профессора Санкт-Петербургского государственного университета Татьяны Валериановны Ильиной (1934–2020) — выдающегося ученого, внесшего фундаментальный вклад в исследование русского искусства XVIII столетия, замечательного преподавателя, посвятившего студентам более 60 лет жизни и на протяжении 10 лет возглавлявшего кафедру истории искусства Исторического факультета СПбГУ [23].

При жизни Татьяны Валериановны возникла традиция отмечать ее юбилеи научной конференцией «Татьянинские чтения». Название предложила сама Татьяна Валериановна, которая в имя «Татьяна» вкладывала особый смысл. Это имя она избрала себе уже во взрослом возрасте, после защиты кандидатской диссертации, хотя, очевидно, что корни этого официального изменения уходили в более раннее прошлое, поскольку уже в первых публикациях автором значится именно Татьяна Ильина. Таким образом, вся ее последующая жизнь, связанная с преподаванием в Университете и посвященная изучению русского XVIII века оказалась осененной небесной покровительницей всех российских студентов. «Татьянинские чтения» изначально были приурочены ко Дню ее ангела, который отмечается, как и День студента, — 25 января<sup>1</sup>. Эта традиция была продолжена и после кончины Татьяны Валериановны. Конференция 2024 года станет третьей по счету. В этом сборнике опубликованы избранные материалы, которые, отражая наиболее актуальные направления современного изучения русского искусства XVIII века, на наш взгляд, показывают развитие идей и научных тем, которые были заложены Т. В. Ильиной как ученым и педагогом на протяжении более 60 лет активной творческой деятельности.

Среди авторов — представители нескольких поколений отечественных искусствоведов, представителей петербургской и московской школ. Это друзья Татьяны Валериановны (А. А. Карев, Н.С. Кутейникова, Г. Н. Голдовский) и ее дочь М. С. Фомина, ученики, которые давно уже стали признанными учеными (Е. В. Карпова, А. Н. Гузанов), и ученики среднего поколения (Е. А. Скворцова). Кроме тех, кто делали первые шаги в науке под непосредственным руководством Т.В. Ильиной и продолжают заниматься русским искусством ее любимого «золотого осмнадцатого столетия», есть авторы, кому посчастливилось в студенческие годы слушать ее лекции и кто выполнил свои дипломные работы под руководством ее учеников (Т.С. Сяпина под руководством А. А. Дутова и Е. Я. Кальницкой) или уже тогда избрал в качестве предмета исследования иные эпохи (П. В. Запаладова). К самому молодому поколению, последнему, которому довелось лично знать Татьяну Валериановну, принадлежит М. В. Якобсон, С. А. Тимашова, О. В. Лепендина, при этом С. А. Тимашова — ученица ученицы Т. В. Ильиной в СПбГУ Е. А. Скворцовой. Среди авторов есть как универсанты, так и представители школы, связанной с Академией художеств (Н. С. Кутейникова, С. М. Грачева, О. В. Щедрова).

Круг авторов не ограничивается петербургской школой. Старшее поколение московской школы представляет А. А. Карев, один из учеников и последователей О.С. Евангуловой.

Когда познакомились Т. В. Ильина и О. С. Евангулова сказать сейчас сложно. Скорее всего, сначала взаимное знаком-



Илл. 2. Гости первой конференции «Татьянинские чтения». 2014 год.

ство ограничивалось чтением научных трудов. Изначально же двух будущих профессоров многое объединяло. По существу, Татьяна Валериановна и Ольга Сергеевна – ровесницы. Разница в днях рождения – четыре с небольшим месяца. Это предопределило и одновременное поступление в университет. Одной в Ленинградский, другой – в Московский. В один год, 1956, завершили обучение, поступили в аспирантуру и защитили кандидатские диссертации (1963). Есть общность и в детские годы. У обеих будущих докторов искусствоведения мамы имели гимназическое образование. Отцы воевали на Гражданской. Правда, отец Ольги Сергеевны «скульптор-артиллерист», как он себя называл, избежал репрессий, хотя в Первой мировой участвовал в составе царских войск в качестве офицера и лишь потом служил в Красной армии, тогда как отец Татьяны Валериановны, тоже белый офицер, был расстрелян в 1938 году. Но эта судьба не обошла родного брата отца Ольги Сергеевны, известного инженера. Так что соответствующие опасения висели Дамокловым мечом в атмосфере семейного бытия Евангуловых довольно долго. Общей была и любовь к книгам. Очарование упоминаемого Татьяной Валериановной в «Осколках памяти» [16] образа маленького лорда Фонтлеря Ольга Сергеевна с большим энтузиазмом донесла до учеников уже нашего столетия. Видимо из военного детства осталось и неприятие воздушного транспорта, а также нелюбовь к подземному. Зато роднит любовь к домашней живности, кошкам и собакам.

Так что выбор в качестве научных интересов и педагогической специализации родного «осмнадцатого» был обусловлен целым рядом родственных для обеих личностей обстоятельств. Показательно и родство в отношении к раскопкам. Ольга Сергеевна в студенческие годы также мыла кости в южной археологической экспедиции<sup>2</sup>. Правда, это были кости домашних животных. Как она вспоминала, именно это обстоятельство отвратило от занятий античным искусством.

В обоих случаях среди решающих факторов интереса к искусству эпохи Просвещения выступают примеры учителей. У Татьяны Валериановны это был Г.Е. Лебедев, у Ольги Сергеевны – А.А. Федоров-Давыдов. Наконец, совпало и сочетание любви к объекту исследования с глубоко пристрастным отношением к педагогической работе, упористой, безумно сложной, не всегда благодарной, отнимающей порой гораздо больше сил, чем научная деятельность. Поэтому рецензирование учебников Татьяны Валериановны «Русское искусство XVIII века» для вузов (1999), а также для бакалавриата и магистратуры (2014, в соавторстве с Е.Ю. Станюкович-Денисовой) для Ольги Сергеевны

было не формальным актом, а способом обмена мнениями.

Таким образом, в Ленинграде и Москве образовалось два крупных гнезда изучения и преподавания русской художественной культуры Нового времени: «Татьянинский» и «Евангулятник»<sup>3</sup>. Встреча двух университетских школ была подготовлена всем ходом событий. Она состоялась в середине 1980-х в ЛГУ на межвузовской конференции, посвященной основным проблемам отечественного и зарубежного искусства XVIII века. Выступлением Е.Б. Мозговой и некоторых ее учеников был представлен еще один центр изучения русского искусства Нового времени – Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. По материалам конференции в 1986 году вышел университетский сборник «Вопросы отечественного и зарубежного искусства» [32].

Встреча эта послужила началом тесного сотрудничества двух университетов, что нашло отражение в создании проекта «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (с 2010 г. до нашего времени)<sup>4</sup>, а также в ряде конференций, прошедших в стенах уже СПбГУ: «Золотой осмнадцатый...» (2006) [1], «М.В. Ломоносов и елизаветинское время» (2011) [27] и Первые Татьянинские чтения, посвященные юбилею Татьяны Валериановны (2014). В них Ольга Сергеевна уже не участвовала – серьезно заболел ее муж И.В. Рязанцев. В августе его не стало. Т.В. Ильина опубликовала очерк «In memoriam. О Игоре Васильевиче Рязанцеве» [12]. В первых же строках она пишет: «Признаюсь, мне трудно говорить об одном Игоре Васильевиче... потому что воспринимала его всегда вдвоем с Ольгой Сергеевной Евангуловой...» [12, с. 347]. Признается, что очень хотелось, чтобы они защитили докторские. Поэтому, когда предложено было стать оппонентом, с радостью пошла на это, даже в нарушение регламента. Один из авторов настоящей статьи, А.А. Карев, очень хорошо помнит и саму защиту в Академии художеств, и «банкет» в московской квартире, о котором вспоминает Татьяна Валериановна. Это была одомашненная копия защиты (конечно, с участием не особо роскошных «интеллигентных» блюд и легкого вина) с памятью о порядке и ритуале процедуры. Во главе стола, естественным образом, оказался председатель диссвета В.В. Ванслов, который, собственно, и вел это праздничное собрание. Все было ненавязчиво и в приятном камерном регистре. В качестве «десерта» школьный друг Игоря Васильевича продемонстрировал кукольную версию защиты с использованием отдельных фраз, прозвучавших реплик, искусствоведческой терминологии. Кукла была одна: надетая на руку своеобразная перчатка-утенок. Представление было настолько



Илл.3. Гости второй конференции «Татьянинские чтения». 2019 год.

искусно и остроумно, что не верилось в любительство кукловода, профессионально работавшего как филолог.

Это все, включая действительно очень простую обстановку с книжным шкафом бабушки Ольги Сергеевны, витриной со старинным фарфором, картинами, купленными родителями, отдельными небольшими скульптурами отца из дерева и кости, как раз, видимо, и произвело на Татьяну Валериановну впечатление, которое она обозначила как «дух старой русской интеллигенции».

В настоящем сборнике опубликованы статьи молодых московских авторов, которым не довелось быть знакомыми с Т.В. Ильиной лично. Но ее книги «сопровождали их на всем протяжении обучения» (С.А. Савченкова). Они воспринимают ее как «безусловный научный авторитет» и «символ петербургской школы искусствоведения» (И.А. Абрамкин), ценят ее дар «сочетать профессиональное суждение ученого с искренним восхищением», «точно передать все обаяние изящного, но одновременно величественного XVIII века» (В.С. Наумова), не менее вдохновляющим, чем вклад Татьяны Валериановны как ученого, видится им ее вклад как педагога, «ведь работы ее учеников через поколение искусствоведов направляют студентов, которые только начинают свой профессиональный путь» (С.А. Савченкова).

Сегодня мы пока только очерком представляем весь тот научный круг, центром которого была Татьяна Валериановна. А ведь это десятки аспирантов и соискателей, докторантов (среди которых только упомянем Е.Я. Кальницкую, С.О. Кузнецова, Е.А. Мишину), и бесчисленное количество рецензий, отзывов и экспертиз, которые определили судьбу многих научных идей и проектов, консультаций и очень важных добрых советов.

Тематика статей, опубликованных в этом номере, связана с наследием и личностью Т.В. Ильиной. В статье М.С. Фоминой освещено мировоззрение Т.В. Ильиной и ее супруга историка и публициста Сергея Николаевича Семанова. Статья С.М. Грачевой, декана факультета теории и истории искусства Санкт-Петербургской Академии художеств, раскрывает методологию Т.В. Ильиной — не только большого ученого, но и педагога, автора классических учебников по истории русского и зарубежного искусства, на которых выросли несколько поколений искусствоведов. Эти статьи вносят свою лепту в исследование темы русского искусствознания, которая в последние годы привлекает все больше внимания [40; 21].

Татьяна Валериановна известна, прежде всего, как

специалист по русскому искусству XVIII века. Однако ее кандидатская диссертация под руководством М.К. Каргера была посвящена древнерусской теме — новгородскому и псковскому книжному орнаменту XII—XV века [9; 10], по ее результатам 15 лет спустя вышла монография [13]. Преемственность древнерусского искусства и русского искусства XVIII века стала одним из важных векторов исследований Т. В. Ильиной и на уровне выявления биографических подробностей мастеров, прежде всего И. Я. Вишнякова, как ей удалось установить по архивным документам, «москвича, из потомственной среды причастных художеству людей» [14, с. 41-42], и на уровне стилистики, художественных образов, будь то портрет Сары Фермор, на котором платье, «вылеплено свободно и смело и поражает богатством многослойной живописи», но «цветы по муару рассыпаны без учета тяжелых складок; это «узорочье» орнамента ложится на плоскость так, как оно ложилось в древнерусской миниатюре» [14, с. 136], или портрет Ксении Тишининой, на котором «белые кружева, наложенные на красное платье, невольно приводят на память белокаменную резьбу на кирпичной кладке» [14, с. 146]. Эту линию исследований Т. В. Ильиной продолжает статья П. В. Западаловой, в которой реконструирована творческая биография Ивана Матвеева — изографа Троице-Сергиева монастыря, чертежника Пушкирского (Артиллерийского) приказа и одного из первых инженеров-строителей Петербурга [8].

Важнейшим в русской живописи XVIII века был жанр портрета, он занимает центральное место в исследованиях Т.В. Ильиной, создавшей фундаментальные монографии об Андрее Матвееве [17] и Иване Вишнякове [14]. В этом номере журнала проблематика портрета представлена в статьях В. С. Наумовой, которая посвящена выявлению портретов графа А. Г. Разумовского и определению его облика как заказчика, и И. А. Абрамкина, в которой рассматривается судьба термина «интимный портрет» в отечественной историографии и предлагаются критерии этой жанровой разновидности.

Одна из ключевых проблем русского искусства XVIII века — символика, эзопов язык, внятный просвещенным современникам, а сегодня нуждающийся в расшифровке. Он рассматривается в статье А. А. Карева на материале пейзажа, где аллюзии далеко не очевидны [22]. Статья намечает новые подходы к изучению этого жанра, проблематика которого остается неисчерпанной даже после выхода последней основательной монографии С. В. Усачевой [39]. Склонность людей XVIII сто-



**Илл. 4. 70-летие Т.В.Ильиной (слева направо: И.Н. Карасик, Н.Ю. Гусева, Т.В. Ильина, В.А. Булкин, И.А. Шалина, А.А. Дмитренко-Мышкина; в нижнем ряду: А.А. Дутов, Настя Недялкова, внучка Т.В. Ильиной). 2004 год.**

летия видеть в частном универсальные символы и максимы рассматривается также в статье Е.А. Скворцовой, посвященной теме *exempla virtutis* в русском и западноевропейском искусстве эпохи классицизма на примере военных героев истории Отечества [36].

Место русского искусства среди европейских школ, его своеобразие — тема, которой в последние годы жизни Т.В. Ильина уделяла особое внимание и к которой стремилась привлечь внимание студентов. Она разработала учебный курс для магистратуры «Русское искусство среди европейских школ»<sup>5</sup> и учебное пособие, которое сопровождает обширная, на тот момент исчерпывающая библиография [15]. Татьяна Валериановна продолжала работать над этой темой, предполагая расширить это пособие, в т.ч. включив в него архитектуру. В настоящем выпуске тема взаимодействия русского и европейского искусства на частном примере раскрыта в статье О.В. Лепендиной, в которой выявлены иконографические источники нескольких декорированных в технике финифти дробниц из собрания Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль» — ксилографии Ж.К. Йегера и резцовые гравюры Б.З. Сетлецкого (Седлецкого) [26]. Проблема гравюры как посредника, способствующего обмену художественными идеями, привлекала внимание искусствоведов еще с XIX столетия, последние годы ознаменовались целым рядом ярких выставок и научных изданий [3; 30]. Развивая направление, заданное Т.В. Ильиной, Е.А. Скворцова разработала учебную дисциплину «Гравюра как иконографический источник», в качестве работы в рамках этого курса и появилась статья О.В. Лепендиной.

Основополагающей остается традиционная атрибуционная работа и изучение провенанса, представленная статьями Е.Ю. Станюкович-Денисовой [37], Е.В. Карповой [24], А.А. Савченковой [35], С.А. Тимашовой [38]. В рубрике «Архивные документы» опубликована статья Г.Н. Голдовского 1982 года, которая до сих пор была известна в виде машинописного документа, хранящегося в Научном архиве ГМЗ «Петергоф». Сделанная Г.Н. Голдовским атрибуция картин на тему Чесменской битвы из Тронного зала Большого Петергофского дворца Ричарду Петону прочно вошла в обиход, но в литературе использовалась обычно без ссылки на первоисточник, и сегодня являющийся образцом атрибуционного исследования [6].

Технико-технологические исследования живописи, особенно применительно к XVIII веку стали той областью искусствоведения, в которой был осуществлен прорыв во многом благодаря научной смелости Т.В. Ильиной. Занимаясь подробно атрибуцией произведений круга Вишнякова и особенно круга Матвеева, Татьяна Валериановна начала не только использовать результаты технологических исследований, но и наглядно демонстрировать их важность для современной науки, заключая, таким образом, основы междисциплинарных подходов. Плодотворное сотрудничество со Светланой Викторовной Римской-Корсаковой, специалистом по технологическим исследованиям Русского музея, увенчалось новаторской совместной монографией об Андрее Матвееве, где технологические исследования, пожалуй, впервые вышли за рамки вспомогательного инструментария скрупулёзного искусствоведческого анализа и обрели достоинство признания [8]. Для Татьяны Валериановны всегда было свойственно не просто искренне испытывать и выражать свою благодарность, но и воздавать должное заслугам коллег и учеников, подчеркивая и выявляя их научные достижения. И это всегда действовало ободряюще и вдохновляюще. В позднесоветское время отношение к соавторству в искусствоведении было настороженным, поэтому то, что на обложке новейшей научной монографии встали рядом имена известного искусствоведа и реставратора, вызвало острый резонанс в научной среде, особенно у старших коллег. Татьяна Валериановна рассказывала, что после издания книги Татьяна Васильевна Алексеевна, крупнейший московский исследователь русского искусства, которая всегда была чрезвычайно благожелательна, ласково попеняла ей на прецедент и заметила: «Что ж теперь мы должны включать в соавторы всех технических работников?».

Также позднее не у всех сослуживцев находило понимание то, что при переиздании переработанных версий уже ставших легендарными учебников по истории искусства, Татьяна Валериановна включила в число авторов своих младших коллег: Е.Ю. Станюкович-Денисову [18] и М.С. Фомина [19; 20].

Такой же неисчерпаемой представляется и реставрационная проблематика. В сборнике ее открывает статья А.Н. Гузанова, в которой тема подана в ретроспективном разрезе — рассматривается деятельность в Павловске архитектора А.Н. Воронихина, который восстанавливал интерьеры дворца после пожара 1803 года [7]. Проблематика реставрации скульптуры рассматривается в статье О.В. Щедровой на примере надгробия С.А. Строгановой работы М.И. Козловского [41]. Реставрация произведений живописи рассматривается в статье М.В. Якобсон и Е.К. Марченко [42], архитектуры — в статье Е.А. Макашовой и Т.Г. Сясиной [28]. И та и другая посвящены памятникам Петергофа. И хотя ГМЗ «Петергоф» в последние годы выпустил целый ряд изданий, посвященных этой проблематике [43; 33; 31; 5], она всегда будет оставаться актуальной, так как появляются новые методики, дожидаются своего часа новые и новые памятники — в минувшем году долгожданным событием стало открытие Павильона Каталальной горки в Ораниенбауме, а в этом году — Эрмитажа, которым и посвящены статьи, вышедшие в этом сборнике.

Разнообразие тем, которые относятся к научным направлениям, заданным Татьяной Валериановной Ильиной, собрание представителей разных поколений и научных школ в этом номере закономерны и отражают и колоссальную значимость Татьяны Валериановны как ученого, и ее отношение к людям, ибо она отличалась «искренней заинтересованностью в успехах не только своих непосредственных учеников, но и людей в разное время имевших счастье с ней пересекается» (О.В. Щедрова). В заключение хочется привести заметку о Татьяне Валериановне одного из авторов настоящего сборника: «Татьяна Валериановна Ильина принадлежала к тому типу или даже к роду людей, которых по праву можно называть интеллигентами. Вокруг этого понятия не перестают бушевать страсти и высокое звание интеллигента продолжают порочить, а то и присваивают его себе, совершенно не обладая качествами этой породы людей. Доброжелательное отношение к студентам, обширные знания, отсутствие и тени фамильярности в общении, избегание насмешливого отношения к человеку, — вот те черты, которые открылись нам в общении с Татьяной Валериановной Ильиной. Лекции

Татьяны Валериановны Ильиной никогда не превращались в сухое перечисление дат и фактов, но передавали сам дух времени, а благожелательное отношение лектора к людям органично переносилось и на героев XVIII столетия — художников, заказчиков произведений и персонажей полотен» (П.В. Западалова).

Татьяна Валериановна была носителем неизбывного, несмотря на все перипетии российской истории, духа петербургской интеллигенции. Ее незабываемые принципы и критерии сочетались с каким-то неподражаемо петербургским артартизмом. Это отражалось во многом, если не во всем: в манерах, в

речи, в умении держаться, внимательно слушать, мягко, но определенно возражать, а также в одежде, иногда откровенно нарядной, иногда строгой, но неизменно элегантно. Это же сочетание строгости хода размышлений и эмоциональной щедрости характерно для стилистики выступлений и научных работ. Используя определение А.П. Чехова по другому поводу, можно сказать, что Татьяна Валериановна до конца своих дней была нескучным Человеком.

#### Примечания:

<sup>1</sup> Программа конференции 2022 года: Научная конференция «Татьянинские чтения» // СПбГУ. URL: <https://history.spbu.ru/1625-konferentsiya-tatyanijskie-cteniya-2019.html> (дата обращения: 05.09.2023)

<sup>2</sup> Т.В. Ильина, будучи в аспирантуре, в 1957-1961 гг. принимала участие в археологической экспедиции М.К. Каргера по изучению летописного «Изяславля» в Шепетовке.

<sup>3</sup> «Термин» принадлежит О.А. Алленовой (ГТГ) – супруге М.М. Алленова (1942-2018), профессора кафедры истории отечественного искусства МГУ.

<sup>4</sup> «Широта проблематики конференции (от античности до нашего времени) дала участникам возможность проследить современное положение научной мысли в исследовании искусства ... наглядно ощутить разное и общее в трудах представителей различных научных школ, сосредоточить усилия на дальнейшем развитии лучших традиций мирового научного сообщества» [1, с. 5; 4].

<sup>5</sup> Татьяна Валериановна всегда упоминала, что этому удачному названию она обязана Д.В. Сарабьянову.

#### Список литературы:

1. «Золотой осмнадцатый ...»: русское искусство XVIII в. в современном отечественном искусствознании: сборник статей / С.-Петербург. гос. ун-т, Ист. фак., Каф. истории искусства; [редкол.: д. искусств. Т.В. Ильина и др.]. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2006. 183 с.
2. «Мощно, велико ты было, столетье!»: сборник научных статей / С.-Петербург. гос. ун-т, Ин-т истории. СПб.: Институт истории Санкт-Петербургского государственного университета, 2014. 359 с.
3. Theatrum biblicum. Библия Пискатора 1643 года из собрания Государственной Третьяковской галереи: [альбом-каталог гравюр / ГТГ; авторы-составители: Е.В. Буренкова и др., аннотации к гравюрам: А.В. Гамлицкий, автор вступительной статьи: О.Р. Хромов ответственный редактор: Т.Л. Карпова]. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2020. 523 с.
4. Актуальные проблемы изучения искусства Нового и Новейшего времени - 2018. Границы и горизонты / Т.В. Ильина, С.В. Мальцева, Д.А. Пыркина, Е.Ю. Станюкович-Денисова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2020. № 10. С. 10-20. DOI 10.18688/aa200-0-1.
5. Век реставрации пригородных дворцов. Трагедия и триумф: Сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф». СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2019. 448 с. (Проблемы сохранения культурного наследия. XXI век. IX).
6. *Голдовский Г.Н.* О картинах и гравюрах на темы Чесменской битвы из собрания музеев Петергофа и Государственного Эрмитажа /эпизод русско-английских связей в XVIII веке// Новое искусствознание. 2024. №1-2. С. 152-159.
7. *Гузанов А.Н.* Работа архитектора А.Н. Воронихина в Павловске. Краткие заметки // Новое искусствознание. 2024. №1-2. №7 — С. 113-119.
8. *Западалова П.В.* Иван Матвеев Угрюмов – московский иконописец и строитель Летнего сада // Новое искусствознание. 2024. №1-2. С. 34-39.
9. *Ильина З.В.* Тератологический орнамент новгородских и псковских рукописей XIII-XIV веков: дис. на соиск. учён. степ. канд. искусствоведения /науч. рук. проф. М.К. Каргер; ЛГУ им. А. А. Жданова. Л., 1963. Научная библиотека им. М. Горького СПбГУ, шифр Д/656.
10. *Ильина З.В.* Тератологический орнамент новгородских и псковских рукописей XIII-XIV веков: автореф. дис. на соиск. учён. степ. канд. искусствоведения /науч. рук. проф. М.К. Каргер; ЛГУ им. А. А. Жданова. Л., 1963. 26 с.
11. *Ильина Т. В.* Предисловие / Т. В. Ильина, А. В. Захарова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2011. № 1. С. 10-13.
12. *Ильина Т.В.* In Memoriam. Об Игоре Васильевиче Рязанцеве // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2014. № 20. С. 347-357.
13. *Ильина Т.В.* Декоративное оформление древнерусских книг. Новгород и Псков XII–XV вв. Л.: Изд. ЛГУ, 1978. 176 с.
14. *Ильина Т.В.* И. Я. Вишняков. Жизнь и творчество. К проблеме портретного жанра в русском искусстве середины XVIII века. М.: Искусство, 1979. 207 с.
15. *Ильина Т.В.* Национальное своеобразие русского искусства XVIII века и его место среди европейских школ. Учебно-методическое пособие с указателем рекомендованной литературы. СПб.: Полиграф. база ист. фак-та СПбГУ, 2012. 100 с.
16. *Ильина Т.В.* Осколки памяти. СПб: [б.и.], [б.г.]. 144 с.
17. *Ильина Т.В., Римская-Корсакова С.В.* Андрей Матвеев. М.: Искусство, 1984. 320 с.
18. *Ильина Т.В., Станюкович-Денисова Е.Ю.* Русское искусство XVIII века. + CD. Учебник для бакалавриата и магистратуры. Москва: Юрайт, 2015. 611 с. (переизд. 2019)
19. *Ильина Т.В., Фомина М.С.* История искусства Западной Европы от Античности до наших дней: учебник для бакалавров для высших учебных заведений [базовый курс]. 7-е изд., пер. и доп. М.: Юрайт, 2017. 435 с. (переизд. 2019, 2020)
20. *Ильина Т.В., Фомина М.С.* Отечественное искусство от Крещения Руси до начала III тысячелетия. 7-е изд., пер. и доп. Учебник для академического бакалавриата. М.: Юрайт, 2016. 501 с. (переизд. 2019, 2020)
21. История искусства в Московском университете: 1857–2007 / Отв. ред. В.С. Турчин, И.И. Тучков. М.: Издательство МГУ, 2009. 520 с.
22. *Карев А.А.* О концепции пространства и его символике в русской ландшафтной живописи XVIII века // Новое искусствознание. 2024. № 1-2. С. 7-18.
23. *Карев А.А.* Татьяна Валериановна Ильина (21.01.1934 - 26.10.2020) / А.А. Карев, Е.А. Скворцова, Е.Ю. Станюкович-Денисова // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. 2020. № 2(28). С. 179-184. [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_45556429\\_15527169.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_45556429_15527169.pdf)

24. Карпова Е.В. Об уменьшенных повторениях античных статуй Посидиппа и Менандра из Строгановского дворца // Новое искусствоведение. 2024. № 1-2. С. 100-102.
25. Ключина Е.В., Соколов Р.А. Между Россией и Францией: научный путь Нины Николаевны Калитиной // Искусствознание. 2019. № 2. С. 232-249.
26. Лепендина О.В. Западноевропейские гравюры как иконографический источник ростовской финифти второй половины XVIII в. из собрания Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль» // Новое искусствоведение. 2024. № 1-2. С. 40-46.
27. М.В. Ломоносов и елизаветинское время: [сборник научных статей по материалам конференции, Санкт-Петербург, 14-16 апреля 2011 г / редкол.: диск., проф. Т.В. Ильина и др.]. СПб.: Исторический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, 2011. 239 с.
28. Макашова Е.А., Сяпина Т.Г. Павильон Каталной горки в Ораниенбауме: принципы реставрации и музеефикации // Новое искусствоведение. 2024. № 1-2. С. 120-130.
29. Научная конференция «Татьянинские чтения» // СПбГУ. URL: <https://history.spbu.ru/1625-konferentsiya-tatyaninskie-chteniya-2019.html> (дата обращения: 05.09.2023).
30. Носович Т.Н. Гурьевский сервис: каталог коллекции / [Петергоф Государственный музей-заповедник, Общество друзей Петергофа]. СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2022. 413 с.
31. Опыт сохранения культурного наследия: проблемы реставрации камня: Сборник материалов международной научно-практической конференции (ГМЗ «Петергоф», 17–19 сентября 2014 г.). СПб.: Астерион, 2014. 392 с.
32. Отечественное и зарубежное искусство XVIII века. Основные проблемы: межвузовский сборник / [редколлегия: Т. В. Ильина (ответственный редактор) и др.]. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1986. 183 с. (Вопросы отечественного и зарубежного искусства; Вып. 3-1986)
33. Памятник архитектуры – от дворца к музею. Сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф». СПб.: Издательство «Европейский Дом», 2013. 264 с. (Проблемы сохранения культурного наследия. XXI век. III).
34. Послевоенная реставрация: век нынешний и век минувший: Сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф». СПб.: Издательство «Европейский Дом», 2010. 314 с. (Проблемы сохранения культурного наследия. XXI век. I).
35. Савченкова А.А. Об атрибуции и датировке бювара с гравюрами А.М. Шелковникова // Новое искусствоведение. 2024 №1-2. С. 103-112.
36. Скворцова Е.А. Военные герои отечественной истории как exempla virtutis в русском искусстве эпохи классицизма и западно-европейский контекст // Новое искусствоведение. 2024. № 1-2. С. 79-89.
37. Станюкович-Денисова Е.Ю. Рисунки воинских трофеев Ф.-В. Берхгольца: к вопросу об учебных материалах середины XVIII века // Новое искусствоведение. 2024. № 1-2. С.90-99.
38. Тимашиова С.А. Коллекция оригинальных эскизов и моделей М.М. Антокольского в собрании Научно-исследовательского музея при Российской академии художеств: история бытования // Новое искусствоведение. 2024. № 1-2. С. 144-151.
39. Усачева С.В. В поисках природы. Очерки истории русской пейзажной живописи эпохи классицизма. М.: РАХ, 2021. 240 с.
40. Четвертый международный конгресс историков искусства имени Д.В. Сарабянова «Русское искусствоведение среди европейских школ: интеллектуальная история и миграция идей», 1-2 декабря 2020 [https://sarabianov.sias.ru/docs/2020\\_Program\\_ru\\_new.pdf](https://sarabianov.sias.ru/docs/2020_Program_ru_new.pdf)
41. Щедрова О.В. Мемориальная пластика М.И. Козловского. Особенности и история бытования (на примере надгробия С.А. Строгановой // Новое искусствоведение. 2024. № 1-2. С. 137-143.
42. Якобсон М.В., Марченко Е.К. Пейзажи Христиана Вильгельма Эрнста Дитриха из петергофского павильона «Эрмитаж». К вопросу бытования и реставрации // Новое искусствоведение. 2024. № 1-2. С. 131-136.

#### References:

- (2006) "Zolotoj os'mnadcatyj...": russkoe iskusstvo XVIII v. v sovremennoj otechestvennoj iskusstvovoznanii: sbornik statej ["The Golden 18th Century": 18th-Century Russian Art in Contemporary Art History: Collection of Articles]. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State University Publ. (in Russian)
- (2020) *Theatrum biblicum. Biblija Piskatora 1643 goda iz sobranija Gosudarstvennoj Tret'jakovskoj galerei* [Theatrum biblicum. Piscator's Bible of 1643 from the Collection of State Tretyakov Gallery]. Moscow: State Tretyakov gallery Publ. (in Russian)
- Плына, Т.В., Maltseva, S.V., Pyrkina, D.A., Staniukovich-Denisova, E.Iu. (2020) 'Actual Problems of the Research of Art of the Early Modern and Modern Period', *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva* [Actual Problems of Theory and History of Art], 10, pp. 10-20. DOI 10.18688/aa200-0-1. (in Russian)
- (2019) *Vek restavracii prigorodnyh dvorcov. Tragedija i triumf: Sbornik statej po materialam nauchno-prakticheskoj konferencii GMZ'Petergof* [A Century of Restoration of Suburban Palaces. Tragedy and Triumph: Proceedings of Scientific-Practical Conference of State Museum-Reserve 'Peterhof']. Saint-Petersburg: State Museum-Reserve "Peterhof" Publ. (Problems of Preservation of Cultural Heritage. 21st Century, vol. IX). (in Russian)
- Goldovskij, G.N. (2024) 'On Paintings and Engravings on the Theme Of Chesme Battle from the Collection of State Peterhof Museum-Reserve and State Hermitage /Episode of Russian-English Artistic Relations in the 18th Century/', *Novoe iskusstvovoznanie* [New Art Studies], 1-2. (in Russian)
- Guzanov, A.N. (2024) 'Work of the Architect Andrei Voronikhin in Pavlovsk. Notes', *Novoe iskusstvovoznanie* [New Art Studies], 1-2. (in Russian)
- Zapadalova, P.V. (2024) 'Ivan Matveev Ugrumov – Moscow Icon-Painter and Builder of the Summer Garden', *Novoe iskusstvovoznanie* [New Art Studies], 1-2. (in Russian)
- Плына, Т.В. (1963) 'Teratologičeskij ornament novgorodskih i pskovskih rukopisej XIII-XIV vekov' [Teratological Ornament of 13-14th-Century Novgorodian and Pskovian Manuscripts], PhD, A.A. Zhdanov's Leningrad State University, M.Gorkii Library of Saint-Petersburg State University, Д/656. (in Russian)
- Плына, Z.V. (1963) *Teratologičeskij ornament novgorodskih i pskovskih rukopisej XIII-XIV vekov* [Teratological Ornament of 13-14th-Century Novgorodian and Pskovian Manuscripts]. PhD, Abstracts, A. A. Zhdanov's Leningrad State University. Leningrad. (in Russian)
- Плына, Т.В., Zakharova A.V. (2011) 'Foreword', *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva* [Actual Problems of Theory and History of Art] 1, pp. 10-13. (in Russian)
- Плына, Т.В. (2014) 'In Memoriam. About Igor' Vasil'evich Riazantsev', *Trudy istoričeskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Works of History Faculty of Saint-Petersburg State University], 20, pp. 347-357. (in Russian)
- Плына, Т.В. (1978) *Dekorativnoe oformlenie drevnerusskih knig. Novgorod i Pskov XII-XV vv.* [Decoration of Old Russian Books. Novgorod and Pskov. 12th-15th Centuries]. Leningrad: Leningrad State University Publ. (in Russian)

- Ilyina, T.V. (1979) *I.Ia. Vishniakov. Zhizn' i tvorchestvo. K probleme portretnogo zhanra v russkom iskusstve serediny XVIII veka [I.Ia. Vishniakov. Life and Art. To the Problem of Portrait Genre in Russian Art of the 18th Century]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Ilyina, T.V. (2012) *Natsional'noe svoeobrazie russkogo iskusstva XVIII veka i ego mesto sredi evropeiskikh shkol. Uchebno-metodicheskoe posobie s ukazatelem rekomendovannoi literatury [National Specifics of 18th-Century Russian Art among European Schools. Studentbook with Bibliography]*. Saint-Petersburg: Polygraphy of History Faculty of Saint-Petersburg State University Publ. (in Russian)
- Ilyina, T.V. (2019). *Oskolki pamiati [Shards of Memory]*. Saint-Petersburg. (in Russian)
- Ilyina, T.V., Rimskaya-Korsakova, S.V. (1984) *Andrei Matveev*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Ilyina, T.V., Stanykovich-Denisova, E.Iu. (2015) *Russkoe iskusstvo XVIII veka. + CD. Uchebnik dlia bakalavriata i magistratury [Russian Art of the 18th Century + CD. Studentbook for Bachelor and Master Level]*. Moscow: Iuright Publ. (in Russian)
- Ilyina, T.V., Fomina, M.S. (2017) *Istoriia iskusstva Zapadnoi Evropy ot Antichnosti do nashikh dnei: uchebnik dlia bakalavrov dlia vysshikh uchebnykh zavedenii [History of Western European Art from Antiquity to the Present Day: Studentbook]*. Moscow: Iuright Publ. (in Russian)
- Ilyina, T.V., Fomina, M.S. (2016) *Otechestvennoe iskusstvo ot Kreshcheniia Rusi do nachala III tysyacheletia. Uchebnik dlia akademicheskogo bakalavriata [Domestic Art from Conversion to Christianity to the Beginning of the 3rd Millenium. Studentbook for Bachelors]*. Moscow: Iuright Publ. (in Russian)
- Turchin, V.S., Tuchkov, I.I. (2009) *Istoriia iskusstva v Moskovskom universitete: 1857–2007 [Art History in Moscow University: 1857–2007]*. Moscow: Moscow State University Publ. (in Russian)
- Karev A.A. (2024) 'On the Concept of Space and its Symbolism in Russian Landscape Painting of the 18th Century', *Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies]*, 1-2.
- Karev, A.A., Skvortcova, E.A., Stanyukovich-Denisova E.Iu. (2020) 'Tatiana Valerianovna Ilyina (21.01.1934 - 26.10.2020)', *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*, 2(28), pp. 179-184. [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_45556429\\_15527169.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_45556429_15527169.pdf) (in Russian)
- Karpova, E.V. (2024) 'On Two Reduced Copies of Ancient Statues of Posidippus and Menander from the Stroganov Palace', *Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies]*, 1-2. (in Russian)
- Klyshina, E.V., Sokolov, R.A. (2019) 'Between Russia and France: Academic Path of Nina Nikolaevna Kalitina', *Iskusstvoznanie [Art Studies]*, 2, pp. 232-249. (in Russian)
- Lependina, O.V. (2024) 'Western European Engravings as an Iconographic Source of Rostov Finift of the Second Half of the 18th Century from the Collection of State Museum-Reserve "Rostov Kremlin"', *Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies]*, 1-2. (in Russian)
- (2011) M.V. Lomonosov i elizavetinskoe vremia: sbornik nauchnykh statei po materialam konferentsii, Sankt-Peterburg, 14-16 apreliia 2011 g. [Lomonosov and the Time of Elisabeth: Proceedings of the Conference, Saint-Petersburg, 14-16 April, 2011]. Saint-Petersburg: History Faculty of Saint-Petersburg State University Publ. (in Russian)
- Makashova, E.A., Syasina, T.G. (2024) 'The Roller Coaster Pavilion in Oranienbaum: Restoration and Museumification Principles', *Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies]*, 1-2. (in Russian)
- Academic conference "Tatianinskie Chtenia" [Online]. Saint-Petersburg State University. URL: <https://history.spbu.ru/1625-konferentsiya-tatianinskie-chteniya-2019.html> (accessed: 5 September 2023). (in Russian)
- Nosovich, T.N. (2022) *Gur'evskii serviz: katalog kollektsii [Geriev Service: Catalogue of Collection]*. Saint-Petersburg: State Museum-Reserve "Peterhof" Publ. (in Russian)
- (2014) *Opyt sokhraneniia kul'turnogo nasledia: problemy restavratsii kamnia: Sbornik materialov mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (GMZ «Peterhof», 17–19 sentiabria 2014 g.) [Experience of Preservation of Cultural Heritage: Problems of Restauration of Stone: Proceedings of International Scientific-Practical Conference. State Museum-Reserve "Peterhof", 17-19 September 2014]*. Saint-Petersburg: Asterion Publ. (in Russian)
- (1986) Ilyina, T.V. (ed.) *Otechestvennoe i zarubezhnoe iskusstvo XVIII veka. Osnovnye problemy: mezhvuzovskii sbornik [Domestic and Foreign Art of the 18th Century. The Main Problems.]*. Leningrad: Leningrad University Publ. (Questions of Domestic and Foreign Art; Issue. 3-1986) (in Russian)
- (2013) *Pamiatnik arkhitektury – ot dvortsa k muzeiu. Sbornik statei po materialam nauchno-prakticheskoi konferentsii GMZ «Peterhof» [The Monument of Architecture: from Palace to Museum. Proceedings of Scientific-Practical Conference. State Museum-Reserve "Peterhof"]*. Saint-Petersburg: European House Publ. (Problems of Preservation of Cultural Heritage. 21st Century. III). (in Russian)
- (2010) *Poslevoennaia restavratsiia: vek nyneshnii i vek minuvshii: Sbornik statei po materialam nauchno-prakticheskoi konferentsii GMZ «Peterhof» [After-War Restauration: the Present Century and the Past Century: Proceedings of Scientific-Practical Conference. State Museum-Reserve "Peterhof"]*. Saint-Petersburg: European House Publ. (Problems of Preservation of Cultural Heritage. 21st Century. I). (in Russian)
- Savchenkova, A.A. (2024) 'Attribution and Dating of a Travelling Blotter with Andrey Shelkovnikov's Engravings', *Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies]*, 1-2. (in Russian)
- Skvortcova, E.A. (2024) 'Military Historical Figures as Exempla Virtutis in Russian Art of the Epoch of Classicism and Western European Context', *Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies]*, 1-2. (in Russian)
- Stanykovich-Denisova, E.Iu. (2024) 'Drawings of Military Trophy by F.-W. Bergholtz: To the Question of Educational Materials in the Middle of the 18th Century', *Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies]*, 1-2. (in Russian)
- Timashova, S.A. (2024) 'Master models of M.M. Antokolsky in the collection of the Research Museum of the Russian Academy of Fine Arts: provenance', *Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies]*, 1-2. (in Russian)
- Usacheva, S.V. (2021) *V poiskakh natury. Ocherki istorii russkoi peizazhnoi zhivopisi epokhi klassitsizma [In Search of Nature. Essays on History of Russian Landscape Painting of the Epoch of Classicism]*. Moscow: Russian Academy of Arts Publ. (in Russian)
- Chetvertyi mezhdunarodnyi kongress istorikov iskusstva imeni D.V. Sarab'ianova «Russkoe iskusstvoznanie sredi evropeiskikh shkol: intellektual'naia istoriia i migratsiia idei», 1-2 dekabria 2020 [The Fourth International Congress of Art Historians of D.V. Sarabianov "Russian Art History among European Schools: Intellectual History and Migration of Ideas"]*. [Online]. The State Institute of Art Studies. Available at: [https://sarabianov.sias.ru/docs/2020\\_Program\\_ru\\_new.pdf](https://sarabianov.sias.ru/docs/2020_Program_ru_new.pdf) (accessed: 10 September 2023) (in Russian)
- Shchedrova, O.V. (2024) 'Memorial Plastics of M.I.Kozlovsky. Features and History of Existence (On the Example of the Gravestone of S.A. Stroganov)', *Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies]*, 1-2. (in Russian)
- Jakobson, M.V., Marchenko, E.K. (2024) 'Two Landscapes by Christian Wilhelm Ernst Dietrich from the Hermitage Pavilion in Peterhof. On the Issue of Existence and Restoration', *Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies]*, 1-2. (in Russian)

**ПРИЛОЖЕНИЕ 1**

**Список трудов Ильиной Татьяны  
Валериановны**

1. Ильина Т. Осколки памяти. СПб. [б.и.], [б.г.]. 144 с.
2. Ильина Т.В., Мальцева С.В., Пыркина Д.А., Станюкович-Денисова Е.Ю. Актуальные проблемы изучения искусства нового и новейшего времени - 2018. Границы и горизонты // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2020. № 10. С. 10-20.
3. Ильина Т.В. Место русского искусства XVIII века в советском искусствознании. Актуальные проблемы теории и истории искусства-2020: Тезисы международной научной конференции. <https://actual-art.spbu.ru/publikatsii/theses/theses-2020/329-2020-russian-art-in-the-18th-19th-centuries.html>
4. Ильина Т.В. Введение в искусствознание. Учебник для вузов/ Гриф УМОВО. М.: Юрайт, 2019 (переизд. 2020). 201 с.
5. Ильина Т.В. История искусства. Учебник для СПО. М.: Юрайт, 2019 (переизд. 2020). 203 с.
6. Ильина Т.В., Фомина М. С. Отечественное искусство от Крещения Руси до начала III тысячелетия. 7-е изд., пер. и доп. Учебник для академического бакалавриата. М.: Юрайт, 2016. 501 с. (переизд. 2019, 2020)
7. Ильина Т.В., Фомина М. С. История искусства Западной Европы от Античности до наших дней: учебник для бакалавров для высших учебных заведений [базовый курс] . 7-е изд., пер. и доп.. М.: Юрайт, 2017. 435 с. (переизд. 2019, 2020)
8. Ильина Т.В., Станюкович-Денисова Е.Ю. «Сенатская Палата» здания Двенадцати коллегий в Санкт-Петербурге и ее современное состояние // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2017. № 1. С. 35-41.
9. Ильина Т.В., Станюкович-Денисова Е.Ю. Виват, Академия Знатнейших Художеств! // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2017. Т. 7. № 1. С. 115-121.
10. Ильина Т.В., Станюкович-Денисова Е.Ю. Императорская академия художеств в культуре нового времени. Достижения. Образование. Личности: к 260-летию основания Академии художеств. К 70-летию Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств / отв. ред. Е.А. Тюхменёва. М.: Буксмарк, 2016. 432 с.: ил. // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. 2017. № 2 (87). С. 198-201.
11. Ильина Т.В. Императрица Елизавета в глазах художников русского и западного (начало и конец правления) // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2016. № 25. С. 39-46.
12. Ильина Т.В., Станюкович-Денисова Е. Ю. Русское искусство XVIII века. + CD. Учебник для бакалавриата и магистратуры. Москва: Юрайт, 2015. 611 с. (переизд. 2019)
13. Ильина Т.В. Всем сердцем люблю тебя, кафедра // Здесь музыка венчает танец. Юбилейный сборник, посвященный кафедре хореографии Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб.: Изд. СПб консерватории, 2014. С. 42-47.
14. Ильина Т.В. Национальное своеобразие русского искусства XVIII века и его место среди европейских школ. Учебно-методическое пособие с указателем рекомендованной литературы. СПб.: Полиграф. база ист. фак-та СПбГУ, 2012. 100 с.
15. Ильина Т.В., Захарова А. В. Предисловие // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей. Вып. 1 / СПбГУ; под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: Профессия, 2011. С. 10-13.
16. Ильина Т.В. Предисловие // М. В. Ломоносов и елизаветинское время: Сб. науч. статей по материалам конференции «М. В. Ломоносов и елизаветинское время», Санкт-Петербург, 14-16 апреля 2011 г. / Отв. ред. Т.В. Ильина. СПб.: 2011. С. 5-12.
17. Ильина Т.В. Стилистические «хитросплетения» в отечественном искусстве середины XVIII в. // М. В. Ломоносов и елизаветинское время: Сб. науч. статей по материалам конференции «М. В. Ломоносов и елизаветинское время», Санкт-Петербург, 14-16 апреля 2011 г. / Отв. ред. Т.В. Ильина. СПб.: 2011. С. 188-201.
18. Ильина Т.В. «На переломе». Русское искусство середины XVIII в. К 300-летию со дня рождения императрицы Елизаветы Петровны. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2010. 237 с.
19. Ильина Т.В. История отечественного искусства от Крещения Руси до начала III тысячелетия. Учебник для вузов, допущенный министерством образования и науки РФ для высших учебных заведений. М.: Юрайт, 2010. 473 с. (2011, 2013)
20. Ильина Т.В. История искусства Западной Европы от Античности до наших дней. Учебник для вузов, допущенный министерством образования и науки РФ для высших учебных заведений. М.: Юрайт Высшее образование, 2009. 435 с. (2012, 2013).
21. Seminarium Bulkinianum: к 70-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина /С.-Петерб. гос. у-нт; [редкол.: ... д. искусствоведения Т.В. Ильина (отв. ред.) [и др.]. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2007. 398 с.
22. Ильина Т.В. О моем учителе // «Золотой осьмнадцатый...». Русское искусство в современном отечественном искусствознании. Сб. статей / Под ред. Т.В. Ильиной и др. СПб., 2006. С. 82-89.
23. Ильина Т.В. Предисловие // «Золотой осьмнадцатый...». Русское искусство в современном отечественном искусствознании. Сб. статей / Под ред. Т.В. Ильиной и др. СПб., 2006. С. 3-7.
24. Ильина Т.В. Изобразительное искусство: от техники к образу / Фонд поколений Ханты-Мансийского автономного округа — Югры. СПб.: Методологический консультационный центр, 2006. 279 с.
25. Ильина Т.В. Рецензия на монографию И. В. Рязанцева «Скульптура в России XVIII – начала XIX вв. Очерки». М.: Жираф, 2003 // Декоративное искусство. 2005. № 4.
26. Ильина Т.В. Кафедра истории искусства // Исторический факультет СПбГУ 1937-2004. Сборник очерков / Отв. ред. А. Ю. Дворниченко. СПб.: Изд. СПбГУ, 2004. С.352-379.

27. Ильина Т.В., Щербакова М. Н. Русский XVIII век: изобразительное искусство и музыка. Учебное издание для вузов. М.: Дрофа, 2004. , 511, [1] с.
28. Ильина Т.В. Введение в искусствознание. Учебное издание для студентов высших учебных заведений. М.: АСТ-Астрель, 2003. 206 с.
29. Ильина Т.В. Русское искусство XVIII века. Учебник для студентов вузов. М.: Высшая школа, 1999, 2000, 2001. 399 с.
30. Ильина Т.В. Боровиковский и Энгр: к проблеме связей // Искусство Франции и русско-французские художественные связи. Тезисы докладов научной конференции, посвященной юбилею проф. Н. Н. Калитиной. СПб.: ГЭ, 1996.
31. Ильина Т.В. Георгий Ефимович Лебедев // Вестник С.-Петербургского ун-та. 1996. Серия 2. Вып. 2. С. 20–24.
32. Ильина Т.В. Россия и запад: к вопросу о художественном образовании в петровское время // Средневековая и новая Россия. Сб. статей в честь 60-летия проф. И. Я. Фроянова. СПб.: Изд. СПбГУ, 1996.
33. Ильина Т.В. Россия и запад: художественный образ в петровское время // Вестник С.-Петербургского ун-та. Серия «История, языкознание, литературоведение». 1995.
34. Ильина Т.В. Век нынешний и век минувший (к вопросу о национальной специфике русского искусства XVIII века) // Вестник С.-Петербургского ун-та. 1995. Серия История, языкознание, литературоведение». 1995. Вып. 1. № 2.
35. Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. Переизд., доп. М.: Высшая школа, 1994. 461 с. (2000, 2005, 2006, 2007, 2009)
36. Ильина Т.В. Шедевры русской живописи в музеях СССР. Л.: Аврора, 1990. 296 с.
37. Ильина Т.В. История искусств. Русское и советское изобразительное искусство. Учебник для студентов, обучающихся по специальности «Журналистика». М.: Высшая школа, 1989. 399 с.
38. Ильина Т.В. Новое о монументально-декоративной живописи XVIII века. (Триумфальные ворота 1732 года) // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 3. Отечественное и зарубежное искусство XVIII века. Основные проблемы. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1986. С. 13–24.
39. Ильина Т.В., Римская-Корсакова С. В. Андрей Матвеев. М.: Искусство, 1984. 320 с.
40. Ильина Т.В. Русское искусство XVIII века в контексте отечественной культуры // Вестник ЛГУ. 1983. Вып. 4. № 20.
41. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. М.: Высшая школа, 1983. 317 с. (испр. и доп. переиздания 1993, 2000, 2002, 2007, 2008, 2009)
42. Ильина Т.В. Основные этапы изучения творчества Андрея Матвеева // Проблемы искусствознания и художественной критики. Л.: Изд. ЛГУ, 1982. Вып. 2.
43. Ильина Т.В. И. Я. Вишняков. 1699-1761. Монография массовой серии. Л.: Художник РСФСР, 1980. 58 с.
44. Ильина Т.В. И. Я. Вишняков. Жизнь и творчество. К вопросу о национальном своеобразии русского портрета середины XVIII века. Автореф. дис. д-ра иск. Л.: ЛГУ, 1980. 40 с.
45. Ильина Т.В. И. Я. Вишняков. Жизнь и творчество. К проблеме портретного жанра в русском искусстве середины XVIII века. М.: Искусство, 1979. 207 с.
46. Ильина Т.В. К вопросу о русском пенсионерстве в петровское время // Проблемы развития русского искусства. Вып. 11. Л.: Институт жив., скульп. и арх. им. И. Е. Репина, 1979. С. 3–17.
47. Ильина Т.В. Рецензия на монографию Т.В. Алексеевой «Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX вв.» // Советское искусствознание–77. М., 1978. Вып. 1.
48. Ильина Т.В. Декоративное оформление древнерусских книг. Новгород и Псков XII–XV вв. Л.: Изд. ЛГУ, 1978. 176 с.
49. Ильина Т.В. К вопросу об историографии русского искусства XVIII века // Проблемы историографии и источниковедения отечественной и всеобщей истории / Под ред. проф. В. А. Ежова. Вып. 4. Л.: Изд. ЛГУ, 1978.
50. Ильина Т.В. Об одном из портретов И. Я. Вишнякова // Проблемы развития русского искусства. Вып. 10. Л.: Институт жив., скульп. и арх. им. И. Е. Репина, 1978. С. 17–24.
51. Ильина Т.В. Декоративное убранство рукописных книг Галицко-Волынской земли конца XII–XIV вв. // Проблемы отечественной и всеобщей истории / Под ред. проф. В. А. Ежова. Вып. 3. Л.: Изд. ЛГУ, 1976. С. 90–99.
52. Ильина Т.В., Петров В. Н. Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. Русское искусство XVIII – 1-й пол. XIX в.; Русское искусство XVIII в.; Русское искусство 1-й четверти XVIII в. Рец. на сб. материалов и исследований под ред. Т.В. Алексеевой // Советское искусствознание–75, 1976.
53. Ильина Т.В. О графике новгородской рукописной книги XIV века на примере «Евангелия Микулы» 1362 г. из собрания ГПБ // Проблемы развития русского искусства. Тематич. сб. науч. трудов / АХ СССР. Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Отв. ред. А. Л. Каганович. Ленинград, 1974. С. 3–10.
54. Ильина Т.В. О Псковской книжной графике XIII–XIV вв. // Культура средневековой Руси. Сб. статей в честь 70-летия М. К. Каргера. Л., 1974.
55. Ильина Т.В. Основные этапы развития западноевропейского, русского и советского изобразительного искусства. Программа курса. Л.: Изд. ЛГУ, 1973.
56. Ильина Т.В. О Новгородской школе книжной графики XV в. (по материалам Софийской библиотеки ГПБ) // Вестник ЛГУ. Ленинград, 1971. № 20. Сер. ист., яз. и лит. Вып. 4. С. 52–58.
57. Ильина Т.В. Введение в искусствознание. Специфика видов изобразительного искусства. Ленинград, М.: Профиздат, 1967. 28 с.
58. Ильина Т.В. Изобразительное искусство. Методическое пособие к курсу истории изобразительного искусства. Л.: Профиздат, 1965.
59. Ильина Т.В. Методика учебно-творческой и воспитательной работы в коллективах художественной самодеятельности. Программа курса (раздел «Работа в изоколлективах»). Л.: Профиздат, 1965.
60. Ильина Т.В. Изобразительное искусство. Программа курса «Истории искусства». Л.: Профиздат, 1964.
61. Ильина З. В. Терапологи́ческий орнамент новгородских и псковских рукописей XIII–XIV веков : дис. на соиск. учён. степ. канд. искусствоведения / науч. рук. проф. М. К. Каргер ; ЛГУ им. А. А. Жданова. Л., 1963. Научная библиотека им. М. Горького СПбГУ, шифр Д/656.
62. Ильина З.В. Терапологи́ческий орнамент новгородских и псковских рукописей XIII–XIV веков: автореф. дис. на соиск. учён. степ. канд. искусствоведения / науч. рук.

- проф. М. К. Каргер; ЛГУ им. А. А. Жданова. Л., 1963. 26 с.
63. Ильина Т.В. Игрушка — не игрушка (Игрушка как произведение прикладного искусства). Л.: Изд. ЛГУ, 1963. 71 с.
64. Ильина Т.В. К вопросу о графическом оформлении двух рукописных книг XIV века // Вестник ЛГУ. Ленинград, 1963. № 2. Сер. ист., яз. и лит. Вып. 1.
65. Ильина Т. За графичната украса в българските, сръбските и рускитеръкописи в сбирките на Москва и Ленинград // Известия на Института за изобразителни изкуства. София, 1962. Кн. V. С. 90–93.
66. Ильина Т.В. Скульптура из стеклянных дровов // Декоративное искусство СССР, 1960. № 5.
67. Ильина Т.В. О художественном образе в прикладном искусстве // Декоративное искусство СССР, 1958. № 10.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2

### Список дипломов студентов Санкт-Петербургского государственного университета, выполненных под научным руководством Т.В. Ильиной (Приведен по изданию: *Евсеев М.Ю. Ключевые слова: избранные исследования об искусстве. СПб.: Коло, 2015. 439 с.*)

- 1970  
Вечернее  
Шейнбаум Михаил Венедиктович. К вопросу о А.Г. Венецианове и его учениках. 75 с., ил. Руковод. Т.В. Ильина.
- 1971  
Вечернее  
Макеева Валентина Ефимовна. Портрет в творчестве А.П. Антропова. 68 с., 12 ил. Руковод. Т.В. Ильина.
- Смолина Валерия Константиновна. Резной и скульптурный декор иконостасов XVIII века. 83 с., 35 ил. Руковод. Т.В. Ильина.
- 1973  
Вечернее  
Булычева Анна Георгиевна. История русского бытового костюма первой четверти XVIII века. [Альбом, 36 ил.]. Руковод. Т.В. Ильина.
- Соловьева Валентина Ивановна. Живописный портрет петровского времени в собрании ГРМ. [Альбом]. Руковод. Т.В. Ильина.
- 1975  
Вечернее  
Мишина Елена Александровна. Московская гражданская типография (из истории русской гравюры первой половины XVIII века). Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Э.П. Гомберг.
- 1976  
Вечернее  
Епатко Юрий Григорьевич. Русская и советская историография жизни и творчества Федора Степановича Рокотова. 150 с. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Н.Н. Калинина.
- Обрадович Анна Георгиевна. Театральный декоратор Ф. Градицци. 84 с, 13 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Э.П. Гомберг.
- Прямкова Наталья Андреевна. Русский светский костюм конца XVII — начала XVIII веков по гравюрам Адриана Шхонебека. 44 с., 12 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. О.В. Немиро.
- Симкина Слава Абрамовна. К вопросу о возможной реставрации живописного оформления церкви Екатеринин-

- ского дворца. 63 с., 2 черт. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Ю.М. Денисов.
- 1977  
Дневное  
Хилимончик (Семенюк) Ирина Ивановна. Портрет в русской живописи конца XVII — первой четверти XVIII столетия. 117 с., 64 ил. Руковод. Т.В. Ильина.
- Вечернее  
Фомин Владимир Васильевич. И.И. Шувалов и основание Академии художеств. 75 с. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Э.П. Гомберг.
- 1979  
Дневное  
Яковлева Светлана Владиславовна. Некоторые аспекты творчества Л. Каравакка. 186 с., [альбом]. Руковод. Т.В. Ильина.
- 1980  
Вечернее  
Гусева Наталья Юрьевна. К вопросу об особенностях русской мебели конца XVIII — начала XIX веков (на примере экспозиции Павловского дворца-музея). 82 с., 22 ил. Руковод. Т.В. Ильина.
- Кочерова Елена Игоревна. Живописная команда Партикулярной верфи. 74 с., прилож. Руковод. Т.В. Ильина.
- Лярская Елена Петровна. Картинный дом в Ораниенбауме — пример создания музея в середине XVIII века. 112 с., ил. Руковод. Т.В. Ильина.
- 1981  
Дневное  
Бабаева (Гильбо) Марина Григорьевна. М.М. Иванов. К вопросу о жизни и творчестве. 103 с., 19 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Е.Б. Мозговая.
- Виденова Валентина Николаевна (Болгария). Россия в живописи середины XVIII века. 59 с., 22 ил. Руковод. Т.В. Ильина.
- Павлова (Карповец) Любовь Сергеевна. Творчество Ф.Я. Алексеева. 58 с., 16 ил. Руковод. Т.В. Ильина.
- 1982  
Дневное  
Андреева Елена Ивановна. Ансамбль интерьеров второй половины XVIII века Гатчинского дворца. (История создания, позднейшие переделки и перспектива реставрации). 72 с., [альбом]. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. А.С. Елкина.
- 1983  
Вечернее  
Дмитренко Анжелика Анатольевна. Джузеппе Валериани. 133 с., прилож. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Г.А. Хвостова.
- 1984  
Дневное  
Виноградова Екатерина Владимировна. Национальное своеобразие русского портрета конца XVII — начала XVIII века. 92 с., ил. Руковод. Т.В. Ильина.
- Вечернее  
Андреева Екатерина Юрьевна. Общество русских акварелистов и его роль в художественной жизни конца XIX — начала XX века. 90 с., ил. Руковод. Т.В. Ильина.
- Капарулина Ольга Анатольевна. Творчество Семена Щедрина (1745–1804 годы). 91 с. Руковод. Т.В. Ильина.
- Симонова Марина Николаевна. Творчество художника Ж.-Л. Вуаля. 70 с., ил. Руковод. Т.В. Ильина.
- 1985  
Дневное  
Плисс Ирина Геннадьевна. Традиции и современность в советском фарфоре Ленинградского завода им. М.В. Ломоносова. 103 с., [альбом]. Руковод. Т.В. Ильина.

- Тищенко (Торпан) Ирина Адольфовна. Творчество Г.И. Скородумова. 91 с., ил. Руковод. Т.В. Ильина.  
Вечернее  
Алексеева Ирина Викторовна. Луи Каравакк. Жизнь и творчество. 96 с., ил. Руковод. Т.В. Ильина.  
Тишков Николай Николаевич. Теоретические взгляды П.П. Чекалевского на искусство просветительского классицизма в его работе «Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников». 43 с. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Н.А. Нарышкина.  
1986  
Дневное  
Мальцева Ольга Никандровна. Произведения Ф.И. Шубина в собрании Государственного Русского музея. 90 с., [альбом]. Руковод. Т.В. Ильина.  
1987  
Вечернее  
Кузнецов Сергей Олегович. Д.Ф. Левицкий. Заказные портреты. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Е.Б. Мозговая.  
1988  
Дневное  
Вергун Татьяна Борисовна. Русский провинциальный портрет конца XVIII — начала XIX века. 61 с., ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Е.Б. Мозговая.  
Вечернее  
Казнакова Марина Ивановна. Декоративное убранство интерьера Петропавловского собора. 52 с., ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Е.А. Быкова.  
Павлова Марина Анатольевна. Русские мастера-строители и декораторы ораниенбаумских дворцов. 97 с., [альбом]. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Е.А. Быкова.  
Тимошенко Алевтина Михайловна. Женские образы в творчестве русских художников XVIII века. 51 с., ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Т.А. Ваганова.  
1989  
Дневное  
Нгуен Тхи Минь (СРВ). Класс исторической живописи Академии художеств XVIII века. 54 с. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Н.И. Яковкина.  
Вечернее  
Герасимова Юлия Викторовна. Иконографические программы иконостасов петровского времени (на примере иконостаса Петропавловского собора). 113 с. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. С.А. Симкина.  
1990  
Дневное  
Рогальский Святослав Всеволодович. Русское искусство XVIII века в отечественном искусствознании 1960–1980-х годов. 57 с. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Н.В. Мальцев.  
Вечернее  
Дутов Анатолий Алексеевич. Портретная миниатюра в России XVIII века и А.Х. Ритг. 133 с., ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. В.Н. Батажкова.  
Соломатина Наталья Николаевна. Творчество К.И. Кольмана (1786–1846) и некоторые малоизученные аспекты развития русской графики первой половины XIX века. 104 с., ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Н.И. Уварова.  
1991  
Вечернее  
Копылова Ирина Михайловна. Образ Петербурга в живописи и графике конца XVIII — начала XIX века. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Н.И. Уварова.  
1992  
Дневное  
Лазарева Галина Ефимовна. Некоторые тенденции росписи фарфора из коллекции Гатчины и Павловска. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Р.И. Самсонова.  
Немец (Рунова) Ирина Евгеньевна. Медальерное искусство петровского времени. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. М.Н. Принцева.  
Тарасова Ирина Юрьевна. Берлинский период творчества А. Шлютера. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Е.В. Карпова.  
Вечернее  
Сычев Игорь Олегович. Русская декоративная бронза XVIII — начала XIX века. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Ю.Я. Зен.  
Заочное  
Незабудкина (Константинова) Светлана Леонидовна. Станковая скульптура в творчестве Ф.Ф. Щедрина. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Л.Н. Карпова.  
1993  
Вечернее  
Политыко Елена Владимировна. Русский усадебный интерьер XVIII — начала XIX века по мемуарной литературе. Руковод. Т.В. Ильина.  
1994  
Дневное  
Денисова Екатерина Юрьевна. А.В. Квасов. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. В.Г. Лисовский.  
1996  
Дневное  
Кашенко Елена Сергеевна. Русские фарфоровые вазы второй половины XVIII века в интерьерах пригородных дворцов-музеев (Павловский и Гатчинский дворцы-музеи). 60 с., 11 ил. Руковод. Т.В. Ильина.  
Вечернее  
Лопяткина Анна Владимировна. Сводный каталог гравюр А. Шхонебека. 115 с., каталог — 143 ил. Руковод. [Альбом]. Т.В. Ильина.  
Перова Наталья Юевна. Особенности русской народной картинки на меди второй половины XVIII века. 86 с., 14 ил. Руковод. Т.В. Ильина.  
Шаровская Юлия Вадимовна. Альбом иллюстраций и каталог работ Л. Каравакка. 78 с., каталог, альбом — 46 ил. Руковод. Т.В. Ильина.  
1997  
Вечернее  
Саковская Анастасия Сергеевна. Суздальская иконопись конца XVIII–XIX веков в собрании ГРМ. Традиции и новаторство. 77 с. 25 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. И.В. Сосновцева.  
1998  
Дневное  
Ионов Валерий Юрьевич. Особенности елизаветинского барокко на примере убранства интерьеров Ф.Б. Расстрелии. 100 с., 25 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. С.О. Кузнецов.  
Вечернее  
Лазарева Татьяна Викторовна. Система декоративного убранства петербургского жилого дома начала XIX века. (На примере дома купца Ф. Ильина на набережной реки Фонтанки). 77 с., 89 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Н.Ю. Гусева.  
1999  
Дневное  
Капполь Ольга Сергеевна. Творчество Ш. Персье и П.-Ф.-Л. Фонтена: К вопросу о русско-французских связях. 64 с., ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. С.О. Кузнецов.  
2000  
Вечернее  
Погадаева Ксения Евгеньевна. Опыт атрибуции барельефов Овального зала в Михайловском замке. 72 с., 28 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Е.Я. Кальницкая.

- Смирнова Анастасия Андреевна. Портретный класс Академии художеств под руководством Д.Г. Левицкого (1771–1787). 76 с. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. А.В. Максимова.
- Холоднова Ольга Александровна. Иностранные художники-декораторы петровской эпохи. 181 с., 185 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. А.Г. Каминская.
- 2001  
Дневное  
Дзевеersh Ольга Леонидовна. Коронационный альбом Елизаветы Петровны в системе барочного празднества. 96 с. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Г.А. Миролюбова.
- 2002  
Вечернее  
Хаустов Даниил Андреевич. Скульптурная иконография Екатерины Великой. 73 с., 18 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Рецензент З.В. Дмитриева.
- Чежина Юлия Игоревна. Век игры, иллюзий и перевоплощений (маскарады, карусели и театр в русской культуре XVIII века и их отображение в живописи в жанре костюмированного портрета). 143 с., 33 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. И.П. Засецкая.
- 2004  
Вечернее  
Стулова Ольга Юрьевна. Английская ландшафтная традиция в русских парках в России XVIII века (на примере пригородов Санкт-Петербурга). 107 с., 215 ил. Руковод. Т.В. Ильина.
- 2005  
Дневное  
Ворожебская Наталья Евгеньевна. Особенности детского портрета в России. 50 с., 21 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Ю.И. Чежина.
- 2006  
Вечернее  
Наволоцкая Наталия Юрьевна. Художники-декораторы летних императорских резиденций Петербурга XVIII — начала XIX века: Летний сад, Петергоф, Царское Село, Ораниенбаум, Павловск. 246 с., 3 альбома (264 ил.) Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. И.Н. Важинская.
- 2007  
Дневное  
Герасимова Анна Андреевна. Театральные постановки в творчестве русских художников XVIII века. 66 с., 22 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. М.С. Фомина.
- Вечернее  
Дорожкин Алексей Юрьевич. Иконография портретов Л. Каравакка. 76 с., 88 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. И.И. Хилимончик.
- Семенова Юлия Робертовна. Н.Н. Врангель и его заслуга в развитии отечественного искусствоведения (известные и неизвестные факты). 122 с., 70 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. С.В. Моисеева.
- 2008  
Дневное  
Шпаковская Зинаида Григорьевна. Портрет петровского времени. Образ героя эпохи в русском изобразительном искусстве конца XVII — первой трети XVIII века. 103 с., 14 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Е.С. Кащенко.
- 2009  
Дневное, специалитет  
Белякова Татьяна Владимировна. Проблема предромантизма в графике М.И. Козловского и И.П. Прокофьева из собрания Государственного Русского музея. 66 с., 10 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Н.И. Уварова.
- Березовская Кристина Владимировна. Женские образы в живописи художников круга «Мира искусства». Руковод.
- Т.В. Ильина. Рец. Е. П. Яковлева. [2-е высшее]
- Красильникова Карина Владимировна. Художники «Мира искусства» и XVIII век. 55 с., 25 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Е.С. Кащенко.
- Бакалавриат  
Криулева Светлана Ивановна. Махаевский Петербург. 55 с., 15 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Ю.И. Чежина.
- 2010  
Вечернее, специалитет  
Матвиенко Анастасия Александровна. «Екатеринин век». Портреты фаворитов и их значение в истории искусства этого времени. 87 с., 76 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. В.П. Старк.
- Николаева Элина Георгиевна. Образы государственных деятелей в русской исторической живописи XVIII века. 90 с., 20 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Ю.И. Чежина.
- 2011  
Дневное, специалитет  
Роголин Александр Николаевич. Русский быт в произведениях иностранных художников, работавших в России в XVIII — начале XIX в.: классификация сюжетов. 88 с., 195 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. А.Э. Жабрева.
- Вечернее, специалитет  
Васильева Александра Михайловна. Образ города в петровской гравюре: истоки иконографии. 83 с., 64 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Г.З. Каганов.
- Заочное  
Александрова Татьяна Викторовна. Традиция парсунного письма в русской живописи конца XVII — первой половины XVIII века. 74 с., 24 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз.: Е.С. Кащенко, Г.З. Каганов.
- Магистратура  
Шмакова Людмила Владимировна. Б. Патерсен и русская ведута XVIII века. 94 с., 54 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз.: Е.Ю. Станюкович-Денисова, Е.С. Кащенко.
- 2012  
Магистратура  
Отришко Александра Олеговна. Рисунки В.И. Баженова и М.Ф. Казакова в контексте графики второй половины XVIII века. 80 с., 24 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз.: Н.С. Кутейникова, В.Г. Власов.
- 2015  
Бакалавриат  
Винокурова Анастасия Ивановна. Декоративное убранство дворцовых интерьеров Царского Села середины — второй половины XVIII века. 83+8 с., 60 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. Е.С. Кащенко.
- 2016  
Бакалавриат  
Корбукова Юлия Артемьевна. Русская портретная миниатюра XVIII — первой половины XIX веков как объект международного современного арт-рынка. 123 с. + 49 ил. на 25 л. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. А.Н. Гузанов (ГМЗ «Павловск»).
- 2017  
Магистратура  
Винокурова Анастасия Ивановна. Формирование района «Старая Сильвия» в Павловском парке. 130 с., 45 ил. Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. А.Н. Гузанов.
- 2020  
Магистратура  
Воевода Анастасия Анатольевна. Творчество Федора Яковлевича Алексея в контексте венецианской школы ведуты. 103 л. (в том числе 50 ил. на 25 л.). Руковод. Т.В. Ильина. Реценз. В.-И.Т. Богдан (НИМ РАХ).

**Фомина-Семанова Мария Сергеевна**, кандидат искусствоведения, профессор. Санкт-Петербургская Консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Россия, Санкт-Петербург, Театральная пл., д. 3, литер “А”. 190068. Член Союза художников, обозреватель отдела искусств «Литературной газеты». mariasemanova1970@gmail.com

**Fomina-Semanova, Maria Sergeevna**, Ph.D. in Art History, professor. St. Petersburg Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov, 3A Teatralnaya sq., 190068 St. Petersburg, Russian Federation. Member of the Union of Artists, columnist for the art department of the Literaturnaya Gazeta. mariasemanova1970@gmail.com

## ГЛАЗАМИ ИСТОРИКА И ИСКУССТВОВЕДА: ТАТЬЯНА ИЛЬИНА И СЕРГЕЙ СЕМАНОВ

## BY THE EYES OF A HISTORIAN AND AN ART HISTORIAN: TATYANA ILYINA AND SERGEY SEMANOV

**Аннотация.** В статье впервые ставится проблема сопоставления и осмысления мировоззренческих особенностей двух ученых, повлиявших друг на друга, историка и искусствоведа — Сергея Семанова и Татьяны Ильиной. Они оба, занимаясь разными историческими и культурными периодами, наукой и педагогикой, возродили интерес к истории и искусству России в советский и постсоветский период.

**Ключевые слова:** искусствоведение, история, просвещение, публицистика, русское искусство 18 века, история России 19-20 веков.

**Abstract.** The article for the first time raises the problem of comparing and comprehending the worldview features of two scientists who influenced each other, a historian and an art historian — Sergey Semanov and Tatyana Ilyina. Both of them, dealing with different historical and cultural periods, science and pedagogy, revived interest in the history and art of Russia in the Soviet and post-Soviet periods.

**Keywords:** art history, history, education, journalism, Russian art of the 18th century, history of Russia in the 19th-20th centuries.

Татьяна Валериановна Ильина и Сергей Николаевич Семанов, как и сказано в названии, — искусствовед и историк. Они были учеными и просветителями, организаторами науки и администраторами. А для меня еще — моими родителями. Они были знакомы с первых студенческих лет (они учились на Истфаке ЛГУ в 1951-1955 гг.), и хотя поженились чуть позже, а брак их длился 13 лет, взаимовлияние было определяющим для их дальнейшей научной и человеческой биографии. Они оба были детьми интеллигентов, но с разной судьбой: Т.В. — из семьи репрессированных дворян, С.Н. — из благополучной профессорской семьи, счастливо избежавшей страшных событий XX века. Но главное — оба были детьми «оттепели», которая пришла на их раннюю молодость и предопределила многое в широте интересов и свободе мышления. В то же время, обращение к историческому прошлому России, любовь к русской культуре и прежде всего — литературе были присущи обоим с отрочества. Они жили поэзией Серебряного века, читали Достоевского, Диккенса и Хэмингуэя, они общались с последними носителями русской дореволюционной культуры, такими как живописец Ирина Константиновна Колесова, знакомая Булгакова и приятельница Ахматовой, или Всеволод Николаевич Петров, сын основателя отечественной онкологии Николая Петрова, первый историк «Мира Искусства» и автор книг по ленинградской школе графики.

Они дополняли друг друга: Т.В. была увлечена сначала Древней Русью, будучи ученицей Каргера, затем восемнадцатым веком, этим сплошным крещендо русской истории; С.Н. был погружен в перипетии революций и гражданской войны. Оба не вылезали из архивов — Исторический, Архив революции, обменивались впечатлениями от подлинных документов. К началу

1960-х оба стали убежденными поклонниками дореволюционной России, знакомые, наподобие писателя Андрея Битова, стали называть их белогвардейцами. Позже мировоззренческие пути Т.В. и С.Н. несколько разошлись: Т.В. до конца жизни была убеждена в гибельности коммунистического утопического проекта, его катастрофичности в судьбе отечества; С.Н. прошел через искус национал-большевизма с его идеями о возможности русификации советской власти. Во многом идейные споры предопределили их семейный разрыв, хотя формально он был связан с переездом С.Н. в Москву на интересную должность в редакцию издательства «Молодая гвардия». И с нежеланием Т.В. покидать Ленинград, место ее профессиональных приложений и человеческих привязанностей. Но что их объединяло и во время их союза, и после — это горячая любовь к русскому культурно-историческому типу, который выразился и в православной по духу культуре, и в национальном своеобразии русского искусства, и, конечно, в той широте души, которая и очаровывала, и пугала (широк человек, неплохо бы и сузить — как любила цитировать своего любимого Федора Михайловича Достоевского Т.В.). Оба не любили засилье иностранной терминологии в гуманитарных текстах, но, пожалуй, без термина, введенного еще Бердяевым, тут не обойтись: антиномии русского духа, цветущая сложность, многообразие и противоречивость русского исторического и культурного пути были предметом постоянных интересов, обсуждений, споров и — как результат — текстов обоих авторов, историка и искусствоведа.

Сергей Семанов, возглавив уже в Москве редакцию серии книг «Жизнь замечательных людей» издательства «Молодая гвардия» сделал очень много для возвращения в круг популярных имен деятелей русской истории — в противовес



«пламенным революционером», на которых делался акцент до его прихода в издательство. В его собственном историческом творчестве это вылилось в написание поныне любимой историками и военными моряками книги об адмирале Макарове [17] — герое русско-турецкой и русско-японской войны, исследователе мирового океана, одном из создателей торпед, теории непотопляемости, морской семафорной азбуки и первого русского ледокола «Ермак». Как всегда, живым и ясным литературным слогом он создал образ не только русского воина, но и России времен трех императоров, которые позже станут отдельными предметами его изысканий. В популярной монографии, основанной на архивных источниках, дается широкая панорама исторической жизни России начала смуты XX века, множество бытовых подробностей, вплоть до меню судовых коков, разработанному самим Макаровым.

Вслед за этим появилась еще одна монография — о генерале Брусилове [16]. В уже постсоветской России выйдут книги об Александре II [7], Александре III [7, 10] и — продолжением его исследований революции и Гражданской войны — книги о Несторе Махно [19], Сталине [4], событиях вокруг шолоховского «Тихого Дона» [13, 14], о Брежневле [9] и Андропове [8, 21]. Он был склонен к фактографии, к сравнительному изучению источников — как и положено настоящему историку, все подвергал сомнению и все перепроверял. Он ценил личные встречи с акторами исторических и культурных процессов, любил и знал мемуаристику. Он неоднократно встречался с нобелевским лауреатом Михаилом Шолоховым, изучая Гражданскую войну на Дону, и это общение переросло в дружбу историографа и писателя. Он ездил в Казахстан, чтобы встретиться с вдовой Нестора Махно Галиной и брал у нее интервью.

Но в последние 20 лет его жизни главной для него стала публицистика на грани истории и литературной критики, острая и беспощадная по отношению к явлениям олигархического капитализма, к той русофобской парадигме, которая складывалась в обществе со времен перестройки и гайдари-чубайсовских реформ. Его статьи, основанные на фактах, к которым он, как историк, был всегда внимателен («текст без цифр и дат — неинтересен» — одно из его любимых выражений), были одной из первых ласточек идейного противостояния русофобскому мейнстриму постсоветской журналистики и гуманитарных концептов.

Сергей Семанов проделал сложный интеллектуально-духовный путь, характерный для целого ряда русских ученых, литераторов, деятелей разнообразных искусств середины XX столетия. Он принадлежал к талантливому поколению 1930-х гг., как и Т.В. Ильина, и идея возрождения русской культуры из-под глыб советизма была для обоих одной из самых важных в их жизни.

Сначала он был либералом-шестидесятником, но русским по духу без типичной для советского шестидесятничества сначала легкой, а потом и тяжелой формы русофобии. Затем он стал белогвардейцем и почвенником, чему помогло погружение в архивы революции, потом, по собственному признанию отца, он стал учиться у большевиков тактике и даже стратегии их макиавеллистской политической борьбы и занялся фигурой Сталина, этого «красного Диоклетиана», по выражению известного философа А.Л. Казина.

При этом он всегда был патриотом исторической России во всех ее ипостасях, под любыми «псевдонимами», и считал, что из-под коммунистических идейных напластований, из-под гекатомб умолчаний и откровенной лжи о России и ее прошлом можно высвободить душу русского народа [6].

**Илл. 1.** Татьяна (Зинаида) Валериановна Ильина. Октябрь 1955 года. Собрание М.С. Фоминой-Семановой.

**Илл. 2.** Татьяна Валериановна Ильина с мамой Марией Александровной (1898 – 1984). Июнь 1959 года. Собрание М.С. Фоминой-Семановой.

Семанов сумел стать одним из самых острых перьев русской духовной и идеологической оппозиции. В последние годы Сергей Семанов из злободневного политического русского автора стал просто православным мыслителем и историком, как бы сейчас сказали, с геостратегическим мышлением и историсофскими коннотациями.

Наследие Сергея Семанова еще ждет своего исследователя, как и творчество других деятелей «русской партии» времен СССР, включая недавно ушедшего на 92-й год жизни последнего из оставшихся в живых его друга со времен юности М.Н. Любомудрова.

Значительная часть научной и педагогической биографии Т.В. Ильиной была отдана изучению и, можно сказать, воспеванию русского искусства XVIII столетия, века нескончаемых русских «викторий», века, еще не омраченного конфликтами мыслящей части общества и власти. Этому славному столетию, написанному «пером и шпагой», Т.В. Ильина посвятила новаторские монографии о птенцах гнезда Петрова — русских художниках европейского масштаба Андрее Матвееве и Иване Вишнякове. В них она впервые заговорила о глубоко национальном своеобразии искусства послепетровского времени, вовсе не слепо заимствовавшего европейские образцы и моды, впервые применила новейшие технологические методы изучения искусства. В значительной степени такой акцентуации способствовало и погружение в материалы средневековой изобразительности, изучение древнерусских и болгарских рукописей, которым она занималась в аспирантуре у М.К. Каргера и во время стажировки в Болгарии.

Говоря об искусстве петровского и послепетровского, нового для русской жизни, она размышляла о национальных особенностях русской портретности переходного периода, когда русские мастера только освоили европейскую манеру натуроподобного письма. Она усмотрела в портретах Матвеева и особенно Вишнякова черты парсунного подхода к модели, внутреннюю наполненность образа, его целомудренную трактовку, лишённую манерности и жеманства, которые стали свойственны русским проявлениям барокко и рококо. Ее поиски места русской школы живописи среди европейских школ были и новыми, и в то же время вписывались в эпоху 1970-х годов с ее стремительным ростом числа гуманитарных исследований, интересом к древнерусскому и в целом — отечественному наследию и нахождению национальных корней в искусстве. Как исследователь, Ильина была в первых рядах гуманитариев (а тогда было принято жаловаться на методологическое отставание искусствоведения от литературоведения) и в то же время ощущала «дух времени». Одной из первых она занялась изучением так называемой россики и ее влияния на русский портрет. В то же время она предпочитала русских живописцев, от Вишнякова и Матвеева до Левицкого и Боровиковского их французским или английским современникам.

Облик и образ самой Татьяны Валериановны удивительно соответствовал сюжетам «изящных искусств»: ее студенты считали, что рыжеволосая и кареглазая красавица как будто сошла с портретов Фрагонара или Ренуара, особенно они напоминали изображения актрисы Комеди Франсез Жанны Самари. Если судить по отзывам современников, не уступала она красотой и шармом одной из своих любимых героинь — модной и изящной, но при этом подлинной патриотке, искусной и в «политесе», и в политике Елизавете Петровне. Именно 300-летию со дня рождения «дщери Петровой» и была посвящена одна из последних по времени издания оригинальных книг Т.В. Ильиной «На переломе. Русское искусство середины XVIII века» [3].

**Илл. 3. Татьяна Валериановна Ильина с дочерью Марией. 1960-е гг. Собрание М.С. Фоминой-Семановой.**

**Илл. 4. Сергей Николаевич Семанов с дочерью Марией. 1970-е гг. Собрание М.С. Фоминой-Семановой.**

**Илл. 5. Татьяна Валериановна Ильина с дочерью Марией. 1991 г. Собрание М.С. Фоминой-Семановой.**



Т.В. Ильина обладала большим кругозором, способностью к глубокому анализу художественного материала, ясным и легким слогом, который делал ее научные тексты литературными и интересными широкому кругу гуманитариев. Не случайно она пришла к созданию учебных текстов, которые обобщали ее исследовательский и преподавательский опыт и были, по словам учившихся у нее поколений студентов, жизненно необходимы им для понимания искусства.

Более полувека Т.В. Ильина занималась просветительской деятельностью. Ее учебники по западноевропейскому и русскому искусству выдержали многотысячные издания, неоднократно дополнялись, они по-прежнему пользуются большим спросом на всем пространстве русского языка. А их автор 60 лет преподавала не только в Университете, но и в Консерватории, где среди ее учеников были народные артисты России и СССР — Никита Долгушин, Ирина Колпакова, Габриэла Комлева, Станислав Гаудасинский, Юрий Лаптев, Николай Боярчиков, Борис Эйфман и многие другие, составившие славу русского балета и оперы. Они с восхищением и благодарностью вспоминали своего педагога по истории искусства, который открывал им целые миры прекрасного и вечного, в ту пору, когда не были общедоступны поездки и не было доступной информации из мировой паутины [22].

Способность обобщать культурно-исторический материал, давать оценку произведениям и их творцам, анализировать источники очень хороша видна и в монографических трудах, и в учебных изданиях Т.В. Ильиной. Приведем лишь одну цитату из книги об Иване Вишнякове, ставшей потом ее докторской диссертацией: «Для Вишнякова 40-е годы начинаются работой на посту главы живописной команды... А вслед за этим наступает пора более счастливого для русской державы правления Елизаветы Петровны. [...] В рамках все того же незыблемого самодержавного режима наметились некоторые изменения. Была отменена смертная казнь, смягчились нравы, а главное, ушли в прошлое ужасы “бироновщины”. В этой атмосфере росло национальное самосознание русских людей, чему способст-

вовали и успехи России на международной арене. Победы над «первым стратегом своего времени Фридрихом Великим, взятие Берлина, битвы при Цорндорфе и Кунерсдорфе — знаменитые события Семилетней войны — показали миру, каким мощным самостоятельным государством является Россия. Усилились связи с Западом, прежде всего культурные. Подготавливалась та национальная почва, на которой в борьбе с иностранцами могли возникнуть (и вскоре возникли) русские институты образования и культуры. Изменения общественно-политические вызвали к жизни подъем новых творческих сил во всех сферах искусства. В правление Елизаветы Петровны [...] в связи с бурным дворцовым строительством наступает блестящая пора для развития всех прикладных искусств и монументальной живописи. Бесконечные празднества, фейерверки, “машкерады”, триумфальные шествия требовали декоративно-красочного оформления и напряжения всех творческих сил команды Канцелярии. Отметим, что общий патриотический подъем захватил не только русских, но и тех иностранных художников, которые действительно обрели в России вторую родину, и “обер-архитектор, граф де Расстреллий”, как значился он в документах Канцелярии, недаром говорил, что творил «для единой славы всероссийской» [2, с.63-64].

Глядя из XXI века назад, на прошедшее столетие, осознаешь, каких усилий стоило пробиться росткам свободной русской мысли, не испорченной марксистско-ленинской идеологией или большевистской русофобией. В то же время вторая половина XX века благоприятствовала научным исследованиям, питалась атмосферой «оттепели» и частичного возрождения дореволюционной культуры, а ее действующие лица были полны творческого энтузиазма и искренней увлеченности своим делом. К таковым относились и мои родители, Татьяна Валериановна Ильина и Сергей Николаевич Семанов. Светлая и долгая им память!

#### Список литературы:

1. Александр Васильевич Суворов: Слово Суворова. Слово современников. Материалы для биогра. / [Сост., авт. вступ. ст. С. Н. Семанов]. М.: Рус. мир, 2000. 555 с.
2. Ильина Т.В. И. Я. Вишняков. Жизнь и творчество. К проблеме портретного жанра в русском искусстве середины XVIII века. Москва: Искусство, 1979. 207 с.
3. Ильина Т.В. На переломе. Русское искусство середины XVIII века. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2010. 240 с.
4. Кардашов В.И., Семанов С.Н. Иосиф Сталин: жизнь и наследие. М.: Новатор, 1997. 509 с.
5. Михаил Дмитриевич Скобелев: [Сб / Сост., авт. вступ. ст. С.Н. Семанов]. М.: Рус. мир, 2000. 365 с.
6. «Наша дискуссия показала, что у России есть перспективы» // Русская народная линия. Православие. Самодержавие. Народность. Информационно-аналитическая служба. URL: [https://ruskline.ru/news\\_rl/2011/12/08/nasha\\_diskussiya\\_pokazala\\_chno\\_u\\_rossii\\_est\\_perspektivy/](https://ruskline.ru/news_rl/2011/12/08/nasha_diskussiya_pokazala_chno_u_rossii_est_perspektivy/) (дата обращения: 25.08.2023).
7. Семанов С.Н. Александр II: История Царя-Освободителя, его отца и его сына М.: Алгоритм: Эксмо, 2003. 414 с.
8. Семанов С.Н. Андропов: 7 тайн генсека с Лубянки. М.: Вече, 2001. 415 с.
9. Семанов С.Н. Брежнев: Правитель «золотого века». М.: Вече, 2002. 398 с.
10. Семанов С.Н. Мужичий царь: государь-император Александр III: уроки царствования / читает М. С. Толоконская. Кемерово: Кемер. б-ка для незрячих, 2002. 1 ак. (2 час.45 мин.): 2,38 см/с, 4 дор.
11. Семанов С.Н. Русские для России: [история русско-еврейских отношений в России]. М.: Алгоритм, 2010. 462 с.
12. Семанов С.Н. Русское возрождение. Борьба продолжается. М.: Самотека, 2009. 381 с.
13. Семанов С.Н. Тихий Дон. Белые пятна: подлинная история главной книги XX века. М.: Яуза: Эксмо, 2006. 413 с.
14. Семанов С.Н. «Тихий Дон» — литература и история. М.: Современник, 1977. 245 с.
15. Семанов С.Н. А.М. Горчаков — русский дипломат XIX в. М.: Соцэргиз, 1962. 115 с.
16. Семанов С.Н. Брусиллов. М.: Молодая гвардия, 1980. 318 с.
17. Семанов С.Н. Макаров. (1848-1904). М.: Молодая гвардия, 1972. 288 с.
18. Семанов С.Н. Памятник «Тысячелетие России» в Новгороде. М.: Знание, 1970. 29 с.
19. Семанов С.Н. Под чёрным знаменем, или Жизнь и смерть Нестора Махно. М.: т-во «Возрождение», 1990. 76 с.
20. Семанов С.Н. Россия без русских. М.: Алгоритм, 2006. 542 с.
21. Семанов С.Н. Юрий Владимирович. Зарисовки из тени. М.: Столица, 1995. 92 с.
22. Фомина М.С. «Для единой славы российской», или русская Жанна. Ко дню рождения Татьяны Валериановны Ильиной // Русская народная линия. Православие. Самодержавие. Народность. Информационно-аналитическая служба. URL: [https://ruskline.ru/news\\_rl/2011/01/21/dlya\\_edinoj\\_slavy\\_rossijskoj\\_ili\\_russkaya\\_zhanna/](https://ruskline.ru/news_rl/2011/01/21/dlya_edinoj_slavy_rossijskoj_ili_russkaya_zhanna/) (дата обращения: 25.08.2023).

#### References:

Ilyina, T.V. (1979) *I. Ja. Vishnjakov. Zhizn' i tvorcestvo. K probleme portretnogo zhanra v russkom iskusstve serediny XVIII veka* [Ivan

- Vishniakov. *To the Problem of Portrait Genre in Russian Art of the Mid-18th Century*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Ilyina, T.V. (2010) *Na perelome. Russkoe iskusstvo seređiny XVIII veka [On the Edge. Russian Art of the Mid-18th Century]*. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State University Publ. (in Russian)
- Kardashov, V.I., Semanov, S.N. (1997) *Iosif Stalin: zhizn' i nasledie [Joseph Stalin: the Life and Heritage]*. Moscow: Innovator. (in Russian)
- Semanov, S.N. (1962) *A.M. Gorchakov — russkii diplomat XIX v. [A. Gorchakov — Russian Diplomat of the 20th Century]*. Moscow: Sotsekgiz Publ. (in Russian)
- Semanov, S.N. (1970) *Pamiatnik «Tysiacheletie Rossii» v Novgorode [The Monument “Millenium of Russia” in Novgorod]*. Moscow: Znanie Publ. (in Russian)
- Semanov, S.N. (1972) *Makarov (1848-1904)*. Moscow: Molodaia Gvardia Publ. (in Russian)
- Semanov, S.N. (1977) “Tikhii Don” — literatura i istoriia [“Quiet Flows the Don” — the Literature and the History]. Moscow: Sovremennik Publ. (in Russian)
- Semanov, S.N. (1980) *Brusilov*. Moscow: Molodaia Gvardia Publ. (in Russian)
- Semanov, S.N. (1990) *Pod chernym znamenem, ili Zhizn' i smert' Nestora Makhno [Under the Black Banner, or Life and Death of Nestor Makhno]*. Moscow: Renaissance Publ. (in Russian)
- Semanov, S.N. (2000) *Aleksandr Vasil'evich Suvorov: Slovo Suvorova. Slovo sovremennikov. Materialy dlia biogr. [Aleksandr Suvorov: the Word of Suvorov. The Word of Contemporaries. Materials for Biography]*. Moscow: Russian World Publ. (in Russian)
- Semanov, S.N. (2001) *Andropov: 7 tain genseka s Lubianki [Andropov: 7 Mysteries of General Secretary]*. Moscow: Veche.
- Semanov, S.N. (2000) *Mikhail Dmitrievich Skobelev*. Moscow: Russian World Publ. (in Russian)
- Semanov, S.N. (2002) *Brezhnev: Pravitel' «zlotogo veka» [Brezhnev: the Ruler of the Golden Centure]*. Moscow: Veche Publ. (in Russian)
- Semanov, S.N. (2006) *Rossiiia bez russkikh [Russia without the Russians]*. Moscow: Algorythm Publ. (in Russian)
- Semanov, S.N. (2006) *Tikhii Don. Belye piatna: podlinnaia istoriia glavnoi knigi XX veka. [Quiet Flows the Don. Gaps: Genuine History of the Main Book of the 20th Century]*. Moscow: lauza, Eksmo Publ. (in Russian)
- Semanov, S.N. (2009) *Russkoe vozrozhdenie. Bor'ba prodolzhaetsia [Russian Renaissance. The Struggle Continues]*. Moscow: Samoteka Publ. (in Russian)
- Semanov, S.N. (2010) *Russkie dlia Rossii: [istoriia russko-evreiskikh otnoshenii v Rossii] [The Russians for the Russia: The History of Russian-Jewish Relations]*. Moscow: Algorythm Publ. (in Russian)
- Semanov, S.N. (1995) *Iurii Vladimirovich. Zarisovki iz teni [Iurii Vladimirovich: Sketches from the Shadow]*. Moscow: Stolitsa Publ. 92 p. (in Russian)

**Грачева Светлана Михайловна**, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Российской академии художеств, декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, член Союза художников Российской Федерации. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17, 199034. grachewasvetlana@yandex.ru. ORCID: 0000-0003-3506-5413

**Gracheva, Svetlana Michailovna**, Full doctor of art history, the dean of the Faculty of the theory and history of arts, professor of the Department of the Theory and History of Arts of St.Petersburg Ilya Repin Academy of Fine Arts, Leading Researcher at the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Corresponding member of the Russian Academy of Arts, a member of the Union of Artists of Russia. 17 Universitetskaya emb., 199034 St. Petersburg, Russian Federation. grachewasvetlana@yandex.ru. ORCID: 0000-0003-3506-5413

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ Т.В.ИЛЬИНОЙ В СИСТЕМЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВОЗНАНИЯ

## THEORETIC VIEWS OF T.V. ILYINA IN THE SYSTEM OF RUSSIAN ART HISTORY

**Аннотация.** В статье рассматриваются теоретические воззрения известного отечественного искусствоведа – Татьяны Валериановны Ильиной, которая является автором фундаментальных монографий и многих учебников. Теоретические взгляды Т.В. Ильиной стали основой её методологии и историко-искусствоведческих трудов, связанных с изучением в первую очередь русского искусства XVIII века, но и других ярких периодов в истории художественной культуры.

**Ключевые слова:** теория изобразительного искусства, стиль и стилеобразование, введение в искусствознание, Т.В. Ильина, анализ художественного произведения, методология искусства.

**Abstract.** The paper examines theoretic views of a distinguished Russian art historian — Tatiana Valerianovna Ilyina who is an author of fundamental monographies and numerous student books. Theoretic views of T.V. Ilyina became the basis of her methodology and works on history and art history connected primarily to the research of 18th-century Russian art, but also other bright periods in the history of artistic culture.

**Keywords:** art theory, style and style-formation, introduction into art history, T.V. Ilyina, analysis of artwork, methodology of art.

### Немного личного

Татьяна Валериановна Ильина – известный российский историк искусства, автор многочисленных учебных пособий и монографий, на основе которых формировали свои профессиональные знания и вкус многие поколения отечественных искусствоведов. Сразу же хочу отметить, что автор этой статьи премного благодарен ей за многолетнее неформальное общение, в результате которого обсуждались многие не только жизненно важные вопросы, но прежде всего профессиональные, связанные со сферой моих научных интересов. Татьяна Валериановна, обладая чертами коренной истинно петербургской интеллигенции, всегда очень внимательно слушала собеседника, в ответ остроумно шутила, любила смех, самокритику и иронично отзывалась о своей персоне. В разговоре сразу же настраивалась на дружелюбный лад. С ней было невероятно интересно, легко и всегда неизменно душевно. После встреч с нею всегда оставалось ощущение сопричастности значимым событиям русской истории. Своих героев, о которых писала монографии, она умела сделать частью современной жизни. Свои высокие эмоции, пережитые от контактов с произведениями искусства, от поездок по миру, она перемежала со смешными историями из жизни, рассказами о милых нелепостях, которые случались.

Она много лет возглавляла Государственную эк-

заменационную комиссию на факультете теории и истории искусств Санкт-Петербургского Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, всегда с неизменной доброжелательностью относясь к выпускникам, их дипломным исследованиям, точно определяя новизну и актуальность наиболее ярких работ, эрудицию авторов. Её выступления всегда отличались живой эмоциональностью, остроумием, тонкостью вкуса.

Т.В. Ильина любезно согласилась быть моим первым оппонентом на защите докторской диссертации, посвященной проблемам отечественной художественной критики XX века. При этом она была очень принципиальна и строга в оценках исследовательских позиций и весьма требовательна относительно положений, выносимым на защиту, задавая вопросы, высказывая сомнения и внося уточнения, но делая это очень заинтересованно, по-дружески. Особенно это касалось проблем хронологии и периодизации, касающихся критики XX века, что было животрепещущей темой, в свете смен научных концепций 2000-х годов. Мне чрезвычайно много дали встречи с Татьяной Валериановной, в процессе которых она увлеченно рассказывала о своем прошлом, вспоминала художников, с которыми ей приходилось общаться, делилась своими эстетическими переживаниями и впечатлениями.

Незабываемы были кафедральные празднования её юбилеев, один из которых проходил в знаменитом Сенат-

ском или Петровском зале Двенадцати коллегий, о котором она неоднократно писала. Складывалось впечатление, что она шагнула с одного из парадных портретов любимого ею XVIII века прямо в современную жизнь. Нельзя было не восхищаться её нарядами, прическами, украшениями, умением держать себя и вести светскую беседу, и одновременно способностью окунуться в стихию юмора, допустить даже немного студенческого озорства. В ней не было чопорности и величия, свойственного людям её статуса. Она была невероятно живой и эмоциональный, красивый, душевный человек.

У нас было несколько интереснейших встреч в доме Татьяны Валериановны, где царил замечательная творческая обстановка — старинная мебель, картины, предметы Серебряного века... и, конечно, книги, лежавшие везде. Она чрезвычайно много работала, все время писала, разговаривала по телефону с сотрудниками, студентами, аспирантами. Любила писать и читать лежа. Как-то раз, когда мы сидели за столом в её уютной квартире, обсуждая буквально все «мировые проблемы», по инициативе профессора Нины Сергеевны Кутейниковой, мы даже придумали сделать небольшой «самиздат» — выпустить тиражом три экземпляра небольшую книгу, в которой каждая из нас поместила рассказ о своих питомцах. Мы с Ниной Сергеевной о котиках, а Татьяна Валериановна — о кошке, которую она так и называла просто «Кошка». В её статьи, пластике, незабываемой красоте, умении всегда прекрасно и даже слегка экстравагантно выглядеть, было что-то от этих непостижимых существ, которых она так любила. В науке она тоже проявляла такую же независимость и всегда отличалась оригинальностью и глубиной суждений.

#### Т.В. Ильина как теоретик искусства

В этой части статьи хотелось бы рассмотреть вклад Т.В. Ильиной в теорию искусства. Её книги выходили тысячными тиражами и всегда были востребованы. Как известно, без строгой и стройной теории невозможно сформировать точную концепцию развития истории искусства. И, как определяет сама Татьяна Валериановна, следуя традиционному взгляду, наука об искусстве — искусствознание — подразделяется на теорию искусства, историю искусства и художественную критику. Теория искусства, по её мнению, «изучает художественный метод, форму, средства выражения, общие закономерности развития (хотя последнее уже больше сфера эстетики), а также специфику видов изобразительного искусства» [1, с. 9]. Основопологающее значение Т.В. Ильина придавала анализу художественного произведения, основанному не на «некой словесной эквивалентности», а на глубоко проникновении в суть художественного образа, на поиске словесных конгениальных средств выразительности, на точном понимании специфики изобразительных выразительных пластических средств того или иного вида искусства [1, с.10].

Вопросы теории искусства интересовали этого исследователя с самых ранних этапов её творческого пути, и она постоянно делала акценты на базовых понятиях искусствознания, внося весомый вклад в эту сферу.

Одна из ранних монографий Т.В. Ильиной «Декоративное оформление древнерусских книг» [2] посвящена малоизученной на тот момент теме. Во введении к этому исследованию дается весьма обстоятельное разъяснение общих принципов оформления средневековой книги, построенной по законам архитектоники, «закономерности в отношении одного листа к другому, текста — к иллюстрации, рисунка букв — к полям и украшениям и т.д.» [2, с. 4]. То же относится и к отдельным элементам, составляющим книгу и их внутренней логике — формату, цветовым соотношениям, высоте и ширине букв, площади заставок и инициалов, их назначению и месту в книге [2, с. 4–5].

Автором сразу же выстраивается методологическая основа исследования, его каркас, который позволяет в эмпирической части работы сохранить строгость критериев



Илл. 1. Татьяна Валериановна Ильина. Австрия. 1963 год.

и четкость искусствоведческого анализа, уводящего его от описательности. Миниатюра связывается с историей, историей архитектуры и декоративно-прикладного искусства и костюма, и другими смежными дисциплинами, что определяет подлинно культурологический подход автора, одного из самых ярких эрудитов в искусствоведческой науке своего времени. Не случайно, почти во всех трудах Т.В. Ильиной присутствуют историографические главы, в которых дается обстоятельный анализ трудов предшественников, в том числе исследователей XIX — начала XX вв., труднодоступных, или находящихся почти под запретом в советский период развития искусствоведческой науки. Об этом же свидетельствуют и исчерпывающие примечания и библиографические списки, изобилующие как архивными материалами, так и редкими периодическими и монографическими изданиями. Фундаментальный подход к теоретическим проблемам искусства и разнообразие исследовательских методов роднит взгляды Т.В. Ильиной с лучшими образцами исследовательской мысли, представленными в работах Д.С. Лихачева, Б.А. Рыбакова, О.И. Подобедовой, О.С. Поповой, и, конечно же, непосредственного учителя Татьяны Валериановны — знаменитого археолога и историка искусства М.К. Каргера.

И, что очень ценно в книгах Т.В. Ильиной — это «связь времен». Например, говоря о древнерусской миниатюре, она обязательно связывает древнерусский орнамент XIII–XV вв. с современной книжной графикой, приводя в качестве примеров достижения выдающегося художника и мыслителя XX столетия — В.А. Фаворского, достижения мастеров народной культуры, теоретиков искусства (Ф.И. Буслаева и А.В. Бакушинского).



**Илл. 2. Татьяна Валериановна Ильина. Валентин Александрович Булкин. 1970-е (?) годы.**

**Илл. 3. Татьяна Валериановна Ильина. Валентин Александрович Булкин. 1990-е годы.**



Как написала о Т.В. Ильиной одна из её известных учениц, доктор искусствоведения Е.Я. Кальницкая: «Вскоре судьба привела ее в “разумное и мудрое” XVIII столетие, отмеченное в русской истории петровскими нововведениями, елизаветинским барокко, голштинскими полками несчастного Петра III, екатерининским просветительством и трагическим убийством Павла I в Михайловском замке. Полюбив галантный век, впитав в себя его особенности, Т.В. Ильина чувствовала это время и понимала психологию его представителей» [3, с. 10]. В этих словах содержится точнейшая характеристика метода искусствоведческих исследований этого автора, а именно проникновение в психологию его представителей, живой и образный язык, научная эмпатия, коими отличались труды Н.Н. Врангеля, А.Н. Бенуа и других авторов рубежа XIX–XX вв.

Однако её исследования о веке Просвещения отличаются не только этими качествами. В них есть четкая конструктивная основа и безупречная логика построения научных доказательств, а также непереносимое обращение к теоретическим основам искусства. Примерами могут служить монографии, посвященные И.Я. Вишнякову, (книга, ставшая основой докторской диссертации) [5], Андрею Матвееву (написана в соавторстве с С.В. Римской-Корсаковой) [6] и учебники, посвященные русскому искусству XVIII века [7, 8]. Отметим, что любые рассуждения о конкретных произведениях и архитектурно-художественных ансамблях в книгах Татьяны Валериановны всегда завершаются строгими и ясными выводами, лишёнными какой-либо неопределённости. Прежде всего это стилевые, видовые и жанровые характеристики искусств, мировоззренческие особенности, ценностные ориентиры той или иной эпохи.

Особого внимания заслуживают издания Т.В. Ильиной, посвященные непосредственно основам искусствоведения, ставшие, вероятно после трудов Б.Р. Виппера, первыми столь значительными пропедевтическими исследованиями, отвечающими в краткой и емкой форме на многие профессиональные теоретические вопросы нашей науки на современном этапе её развития [9, 10].

«Введение в искусствоведение» рассматривает становление этой науки, отдельные виды искусства и их пластические средства выразительности, материалы, конструктивные элементы, проблемы анализа художественного произведения. Отдельно изучается проблема художественного стиля. Т.В. Ильина разделяет понятия «художественное направление», «художественное течение», «творческая манера», «творческий метод», «стиль». В книге дается определение стиля отдельного мастера и соотношение стиля мастера с большим стилем: «стиль — это прежде всего единство образной системы, включающей все выразительные средства, характеризующие эпоху. Это сложившаяся система принципов и правил определенного творческого метода (со своими закономерностями, способами отбора, изучения и обобщения материала, зависящими в свою очередь от мировоззрения мастера и его профессионализма) и определенных художественных форм, свойственно определенной исторической эпохе. Выражение этой системы в творчестве того или иного мастера и даже в одном его произведении и есть его стиль» [1, с. 162]. Т.В. Ильина словно подводит итог многочисленным дискуссиям, связанным с этой проблематикой, и формулирует сложное понятие «стиль», учитывая труды Г. Вёльфлина, М. Дворжака, А. Ригля, И. Грабаря, Б. Виппера. Она настаивает на том, что стиль — это подвижное явление, меняющееся во времени, что «каждый художественный стиль уникален и появляется в определенную эпоху, в определенное время. Но в одну и ту же историческую эпоху может существовать несколько художественных направлений и стилей, иногда идейно не совпадающих, или даже противоположных друг другу» [1, с. 162]. Её позиция заключается в том, что «все стили взаимодействуют, взаимопроникают друг в друга, и стремление локализовать художественное направление в определенных исторических границах неизбежно приводит <...> к вульгаризации и схематизму исторического разви-

тия художественного мышления» [1, с. 163].

На формирование стиля влияют множество факторов и обстоятельств, стили взаимодействуют с национальными культурными особенностями. Рассматривать стиль необходимо как сложный процесс, а не заданную единую программу. Так в одном из своих этапных трудов она отмечает связь барокко как ведущего стиля эпохи с национальными элементами русской культуры и проникновение в дворянскую культуру элементов фольклора [11, с. 33].

Т.В. Ильина умела очень емко в краткой форме сформулировать особенности различных художественных стилей. Например, говоря о елизаветинском барокко и о его главном представителе Ф.Б. Растрелли, она точно определяет, что в нем соединились черты западноевропейского барокко и его «местное» воплощение конца XVII столетия — так называемое нарышкинское барокко, которое архитектор творчески переосмыслил и создал «ликующее, яркое пластическое богатство архитектурных форм» [6, с.138]. Перечислены и признаки этого стиля, а именно активная роль декора в формировании архитектурно-художественного образа: «широкие и высокие, начинающиеся прямо от пола окна, обрамленные сложными наличниками, позолота и скульптура экстерьера, анфилады комнат, украшенных золоченой резьбой, паркетом из драгоценного дерева, живописными плафонами с иллюзорным прорывом пространства в глубину — истинный синтез всех искусств» [6, с. 141]. Т.В. Ильина в своих работах все время подчеркивает стилистическую подвижность в искусстве галантного века, и разнообразие художественных явлений, а также говорит о пересечении различных художественных стилей и направлений, о взаимодействии ярких творческих индивидуальностей с большими стилями эпохи. По мнению ученого, «в русле изысканного рококо и пышного елизаветинского барокко (первого — завезенного, в основном, живописцами, а второго — созданного на русской почве прежде всего талантом архитектора Растрелли), начинает зарождаться просветительский классицизм, имевший столь большое влияние на следующее столетие. А тонкость в исследовании человеческой души, деликатность, серьезность и уважение к детскому миру — не свидетельство ли это приближения сентиментализма с его вниманием к «извивам души»? [12, с. 200].

Много внимания уделяла Т.В. Ильина проблеме анализа художественного произведения, в чем она и сама также преуспела в своих трудах, обладая великолепным вкусом, чутким пониманием специфики произведений искусства и владея безупречным литературным стилем. Она использует такое понятие как «художественное зрение», которому необходимо учиться, для того чтобы профессионально рассуждать об искусстве, чтобы понимать изобразительный образ. Первостепенной задачей она считает формирование историзма мышления, умение поместить тот или иной па-

мятник в контекст эпохи, определить, почему в определенное время появляются свойственные только данному времени произведения.

Немаловажное внимание уделено в книгах Т.В. Ильиной проблеме искусствоведческих методов исследования памятников искусства. Выделены иконографический, иконологический, социологический методы, метод формального анализа, семантика, семиотика которыми она владела безупречно, при этом полагая, что нет одного универсального метода, что искусствоведение должно оперировать разными методами и опираться на различные подходы для достижения каждый раз конкретной цели [8, с. 172–192].

От наблюдения частных случаев, от изучения подробностей Т.В. Ильина всегда приходит к серьезным выводам, позволяющим выделить специфические черты искусства рассматриваемой эпохи. Особую ценность этим заключениям придает глубочайшее изучение эмпирического материала, основанное на результатах технико-технологических исследований, к которым она обращалась, на архивные документы, музейные фонды, на историографические материалы. Татьяна Валериановна писала о том, что неоднократно видела, анализировала при помощи своего «художественного зрения». Поэтому за каждым словом её выводов стоит фундаментальное знание и опыт ученого, безупречно владеющего материалом и мастерством теоретика искусства, обладающего системным мышлением. Своими знаниями она щедро делилась с учениками, коллегами, читателями.

Не случайно именно ей суждено было и удалось написать основные учебники по истории русского и зарубежного искусства, в которых чувствуется не только полнота представлений о разных эпохах и понимание специфики изобразительного искусства и архитектуры, но и нерв того времени, когда создавались эти учебники. Нужна была определенная смелость, чтобы браться за такую неподъемно сложную работу, особенно тогда, когда наша страна переживала смену вех, смену культурных парадигм. Татьяна Валериановна всегда была честна со своими читателями и не стремилась быть ментором или сухим дидактиком, она искренне восхищалась тем, что любила и делилась своими сомнениями с читателями. Иногда в небольшом фрагменте её текста содержится больше полноты знания и понимания искусства, чем в десятках научнообразных книг. Хорошо известно, что по учебникам этого искусствоведа занимались и продолжают заниматься тысячи будущих специалистов в области гуманитарных наук, и художников, осваивающих профессию. Эти книги совершенно лишены какой-либо конъюнктуры и поэтому им обеспечена долгая жизнь. Школа Т.В. Ильиной, сложившаяся на кафедре русского искусства СПбГУ, стала одной из ведущих в отечественном искусствознании.

#### Список литературы:

1. Ильина Т.В. Введение в искусствознание. Учебник для вузов. 2-е издание. М.: Юрайт, 2019.
2. Ильина Т.В. Декоративное оформление древнерусских книг. Новгород и Псков. XII-XV вв. Л.: ЛГУ, 1978. 175 с.
3. Кальницкая Е.Я. Обращение к учителю // «Мощно, велико ты было, столетье!» Сб. науч. ст. в серии «Труды исторического факультета». Вып. 20 / Отв. ред. Е. Ю. Станюкович-Денисова. СПб.: СПбГУ, 2014. С. 7–31.
4. Карев А.А. Татьяна Валериановна Ильина (21.01.1934 - 26.10.2020) / А.А. Карев, Е.А. Скворцова, Е.Ю. Станюкович-Денисова // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. 2020. № 2 (28). С. 179-184.
5. Ильина Т.В. И. Я. Вишняков. Жизнь и творчество. К проблеме портретного жанра в русском искусстве середины XVIII века. Москва: Искусство, 1979. 207 с.
6. Ильина Т.В., Римская-Корсакова С.В. Андрей Матвеев. М.: Искусство, 1984. 320 с.
7. Ильина Т.В. Русское искусство XVIII века: Учеб. М.: Высш. шк., 1999. 399 с.
8. Ильина Т.В., Станюкович-Денисова Е.Ю. Русское искусство XVIII века. + CD. Учебник для бакалавриата и магистратуры. М.: Юрайт, 2015. 611 с.
9. Ильина Т.В. Введение в искусствознание. Учеб. пособ. для студентов вузов. М.: АСТ; Астрель, 2003. 206 с.
10. Ильина Т.В. Изобразительное искусство: от техники к образу / Фонд поколений Ханты-Мансийского автономного округа — Югры. СПб.: Методологический консультационный центр, 2006. 279 с.
11. Ильина Т.В. На переломе. Русское искусство середины XVIII века. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2010. 240 с.

12. *Ильина Т.В.* Стилистические «хитросплетения» в отечественном искусстве середины XVIII столетия // М.В.Ломоносов и елизаветинское время. Материалы научной конференции. СПб.: СПбГУ, 2011. С. 188–201.

**References:**

- Ilyina, T.V. (2019) *Vvedenie v iskusstvoznanie. Uchebnik dlja vuzov. 2-e izdanie [Introduction into Art History. Studentbook. 2nd ed.]*. Moscow: Iurait Publ. (in Russian)
- Ilyina, T.V. (1978) *Dekorativnoe oformlenie drevnerusskikh knig. Novgorod i Pskov. XII-XV vv. [Decoration of Old Russian Books. Novgorod and Pskov. 12th-15th Centuries]*. Leningrad: Leningrad State University Publ. (in Russian)
- Kal'nickaja, E.Ja. (2014) 'Obrashhenie k uchitelju', in Stanjukovich-Denisova, E.Ju. (ed.) "Moshhno, veliko ty bylo, stolet'e!" *Sb. nauch. st. (Trudy istoricheskogo fakul'teta)*. Vyp. 20 [Mighty and great you were, the century: Collection of Papers (Proceedings of the Faculty of History, vol. 20)]. Saint-Petersburg State University Publ., pp. 7-31. (in Russian)
- Karev, A.A., Skvortsova, E.A., Stanyukovich-Denisova E.Iu. (2020) 'Tatiana Valerianovna Ilyina', *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*: 2 (28), pp. 179-184. (in Russian)
- Ilyina, T.V. (1979) *I. Ja. Vishnjakov. Zhizn' i tvorcestvo. K probleme portretnogo zhanra v russkom iskusstve serediny XVIII veka [Ivan Vishniakov. To the Problem of Portrait Genre in Russian Art of the Mid-18th Century]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Ilyina, T.V., Rimskaja-Korsakova, S.V. (1984) *Andrej Matveev*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Ilyina, T. V. (1999) *Russkoe iskusstvo XVIII veka: Uchebnik [Russian Art of the 18th Century: Student Book]*. Moscow: Higher School Publ. (in Russian)
- Ilyina, T.V., Stanjukovich-Denisova, E.Ju. (2015) *Russkoe iskusstvo XVIII veka. + CD. Uchebnik dlja bakalavriata i magistratury [Russian Art of the 18th Century. +CD. Student Book]*. Moscow: Iurait Publ. (in Russian)
- Ilyina, T.V. (2003) *Vvedenie v iskusstvoznanie. Ucheb. posob. dlja studentov vuzov [Introduction into Art History. Student Book]*. Moscow: Ast Publ., Astrel Publ. (in Russian)
- Ilyina, T.V. (2006) *Izobrazitel'noe iskusstvo: ot tehniki k obrazu. Fond pokolenij Hanty-Mansijskogo avtonomnogo okruga — Jugry [Fine Art: from the Technique to the Image. Foundation of Generations of Khanty-Mansi Autonomous Okrug – Yugra]*. Saint-Petersburg: Methodological Consultation Center Publ. (in Russian)
- Ilyina, T.V. (2010) *Na perelome. Russkoe iskusstvo serediny XVIII veka [On the Edge. Russian Art of the Mid-18th Century]*. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State University Publ. (in Russian)
- Ilyina, T.V. (2011) 'Stylistic Intricacies in Russian Art of the Mid-18th Century', in *M.V. Lomonosov i elizavetinskoe vremja. Materialy nauchnoj konferencii [M.V. Lomonosov and the Time of Elisabeth. Materials of Scientific Conference]*. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State University Publ., pp. 188-201. (in Russian)

**Кутейникова Нина Сергеевна**, кандидат искусствоведения, профессор. Кафедра русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. nikut@inbox.ru

**Kuteinikova, Nina Sergeevna**, PhD, professor. Department of the Theory and History of Arts of St.Petersburg Ilya Repin Academy of Fine Arts. 17 Universitetskaya emb., 199034 St. Petersburg, Russian Federation. nikut@inbox.ru

## МАЛОИЗВЕСТНЫЙ ПОРТРЕТ А. АХМАТОВОЙ. СВЯЗЬ ИМЕН

### LITTLE-KNOWN PORTRAIT OF ANNA AKHMATOVA

**Аннотация.** В статье на основе личных воспоминаний автора, существующей литературы и краткого анализа портрета А. Ахматовой работы И.К. Колесовой рассмотрена история его создания, дана характеристика творчества художника, прослежены дружеские связи: Ильина — Колесова — Ахматова в контексте художественной жизни XX века.

**Ключевые слова:** И.К. Колесова, Т.В. Ильина, А.А. Ахматова, рельеф, портрет воспоминания.

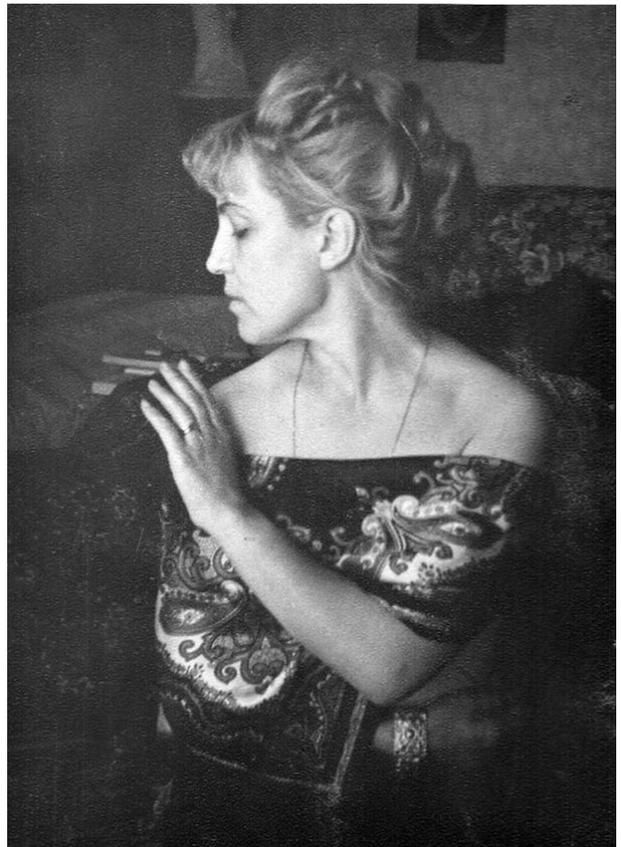
**Abstract.** On the basis of personal reminiscences of the author, analysis of literature and portrait of Anna Akhmatova by Irina Kolesova the article examines the history of its creation, offers characteristics of artist and traces ties of friendship of Ilyina — Kolesova — Akhmatova in the context of artistic life of the 20th century.

**Keywords:** I.K. Kolesova, T.V. Ilyina, A.A. Akhmatova, relief, memoirs.

Юбилей Татьяны Валериановны Ильиной заставил меня многое вспомнить и, как оказалось, даже открыть. Тема этой статьи родилась случайно. Невольно вспоминаются размышления ленинградского художника Е.Е. Моисеенко. Он не раз подчеркивал нередкую внезапность появления тем произведений: «от дуновения ветра, запаха цветов, мелькнувшего изображения...» и т. д. Так случилось и со мной: неожиданно в поле зрения попал небольшой рельеф с портретом Ахматовой, когда-то, кажется, в конце 80-х, подаренный мне Ильиной (илл. 1). Подарок этот не был случайным, Татьяна Валериановна знала о моем увлечении Ахматовой. Еще со студенческой скамьи (начало 60-х гг.) меня заинтересовала ее поэзия (должна сознаться — любовная лирика) и сама ее личность. Я начала собирать ее изображения в разных видах искусства. На третьем курсе (1963, ФТИИ Института им. И.Е. Репина) я решила написать о них курсовую работу. К.К. Корнилович, читавшая у нас древнерусское искусство, как руководитель курсовой отнеслась к этому благосклонно. И я со свойственной мне решительностью начала собирать материал — изучать немногочисленные тогда публикации, посещать частные коллекции. Вспоминая сегодня об этом, не могу не назвать коллекцию И.И. Рыбакова (1880–1938), куда я попала благодаря его внучке И.Б. Рыбаковой, научному сотруднику нашего академического музея<sup>1</sup>. Это посещение оставило неизгладимый след и, может быть, именно оно заронило в меня дух собирательства. Из портретов Ахматовой я тогда увидела известную работу К. Петрова-Водкина, рисунки Н. Тырсы, кажется, М. Сарьяна, небольшую скульптуру Н. Данько, графический лист Н. Альтмана. Такой интерес коллекционера к портретам Ахматовой объясняется не только ее известностью, художественностью самих произведений, но и довольно близким знакомством с нею, которое состоялось



**Илл. 1.** Колесова И.К. Автопортрет. Б/д, х., м. Собрание М.С. Фоминой-Семановой.

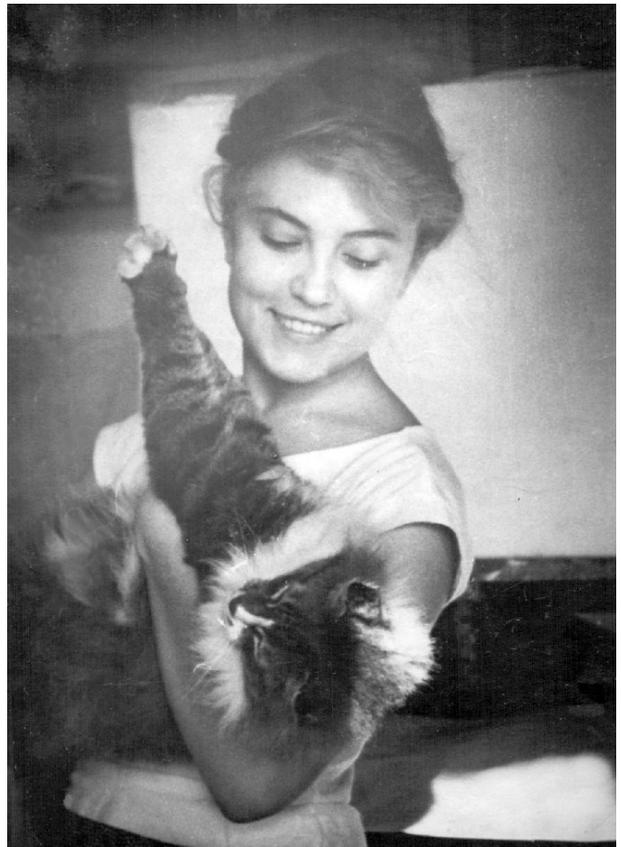


Илл. 2. Колесова И.К. Портрет А. Ахматовой. 1960-е гг. Керамика. Собрание Н.С. Кутейниковой.

Илл. 3. Т.В. Ильина позирует И.К. Колесовой для портрета А. Ахматовой. 1960-е гг. Собрание М.С. Фоминой-Семановой.

Илл. 4. Колесова И.К. Портрет Тани Ильиной. Сер. 1950-х гг. Х., м. Собрание М.С. Фоминой-Семановой.

Илл. 5. Т. Ильина позирует И.К. Колесовой для портрета с котом. Сер. 1950-х. Собрание М.С. Фоминой-Семановой.



еще в начале 1920-х годов. Дружеские отношения не прервала война и эвакуация Ахматовой в Ташкент. Свидетельством этого являются ее письма в блокадный Ленинград Л.Я. Рыбаковой (жене коллекционера), в каждом из которых она обязательно интересовалась их жизнью, дочерью, внучкой. А в первые месяцы, проведенные в городе после возвращения из Ташкента, Ахматова даже жила в их квартире на набережной Кутузова, в той самой, куда я пришла, чтобы познакомиться с коллекцией. В результате поисков мой каталог насчитывал около двадцати произведений, и я была горда этой своей явно первопроходческой работой. Не столь высоко ее ценил руководитель, которая, забыв о договоренности — представить каталог с небольшим вступлением, — высказала по поводу него сожаление и оценила работу на «удовлетворительно». Позднее я продолжала не торопясь собирать изображения Ахматовой, но никогда не стремилась их публиковать. И вот теперь представилась возможность познакомиться с малоизвестной работой фактически забытого художника — Ирины Константиновны Колесовой (Шевлягиной) (1902–1980), выпускницы ВХУТЕМАСа, ученицы А.А. Осмеркина, позднее члена московского общества художников «Жар-цвет» (1924–1929), участника нескольких его выставок. Для большинства членов этого объединения были характерны следование традициям «Мира искусств», высокая живописная и рисовальная культура. Достаточно вспомнить, что туда входили К.Ф. Богаевский, К.В. Кандауров, М.В. Добужинский, Н.Э. Радлов, А.П. Остроумова-Лебедева и др. В эти же — двадцатые годы — Колесова работала художником-оформителем во МХАТе, где познакомилась с М.А. Булгаковым, а в 1926 г. присутствовала на репетициях его пьесы «Дни Турбинных». Сохранились ее воспоминания, впервые опубликованные в книге Л. Яновской «Творческий путь Михаила Булгакова» [10]. Как считают литературоведы, «мемуары Колесовой стали важной частью комментария к «Театральному роману» Михаила Булгакова и вместе с тем интереснейшей страницей биографии самого писателя и истории МХАТа. В «Театральном романе» Ирина Константиновна под вымышленными именами узнавала актеров и режиссеров театра, а также и себя под именем Авроры Госье. В Москве состоялось знакомство Колесовой не только с художниками объединения «Жар-цвет», с М. Булгаковым, но и со многими актерами МХАТа, с К. Станиславским, В. Маяковским и др. Известно, что какое-то время она жила на даче (пос. Пушкино) по соседству с Маяковским, сохранились ее два натуральных портрета-наброска поэта, которые теперь находятся в Государственном литературном музее. А результатом ее присутствия на постановках Булгакова стали рисованные портреты писателя, которые ныне хранятся в Государственном музее истории русской литературы имени В.И. Даля».

Можно сказать, что Колесова почти сразу после окончания вуза окунулась в бурную культурную жизнь Москвы 20-х годов.

В 1927 г. она переезжает в Ленинград. С этого времени Колесова не покидает северную столицу, постоянно участвуя в городских и всесоюзных выставках ленинградских художников (с 1929 по 1958). Регулярно совершает творческие поездки на стройки, в том числе на алюминиевый завод Свердловской области, создавая портреты, жанровые и тематические картины, пейзажи. Научный сотрудник Челябинского музея искусств Н. Козлова так характеризует свое впечатление от поступившей в музей картины Колесовой: «В мир нашего музея художница внесла исторический дух первых пятилеток, индустриализации, жизни новых строителей новой страны... Тогда был объявлен призыв — художникам отправляться на стройки и запечатлеть исторические моменты преобразования страны. И эта утонченная, похожая на кинодиву женщина ринулась в командировку. Так она оказалась на Урале, в Свердловской области, на строительстве гиганта тяжелой индустрии — алюминиевого завода» [9].

Учитывая активное участие Колесовой в выставках, можно предположить, что и другие музеи страны имеют ее работы. Будущий исследователь ее творчества наверняка

найдет их, но и известная работа «Ударник Алюминьстроя» говорит о несомненных возможностях автора как рисовальщика и живописца (1930-е гг., холст, масло, Челябинский государственный музей изобразительного искусства).

В Ленинграде круг знакомств Колесовой не был узким. Этому способствовало ее членство в Ленинградском областном Союзе советских художников, куда она была принята в 1932 г., и дружеские, часто близкие отношения с представителями интеллигенции северной столицы разного возраста, среди которых — Анна Ахматова, Константин Рудаков, Татьяна Ильина. В семье дочери Ильиной — Марии Фоминой-Семановой — сохранились фотографии: интерьер комнаты, в которой жила Колесова, рисунки — портреты К. Рудакова, живописный автопортрет художницы (илл. 2). Ставляю для следующих исследователей характеристики художественных произведений. Однако замечу, что, кажется, были правы те, кто в воспоминаниях не случайно называли Колесову кинодивой и даже сравнивали с обликом Марлен Дитрих. Она действительно была хороша в своей утонченности и, вероятно, экстравагантности (илл. 3).

Татьяну Валериановну с Колесовой связывали близкие, почти родственные отношения (илл. 4), не случайно она называла ее «тетей», а в последние годы жизни художницы по мере сил и возможностей заботилась о ней. Их связующих линий интеллектуального характера было предостаточно. Одна из них — любовь к Серебряному веку, в том числе и к Ахматовой. Колесова обожала ее, была с ней знакома довольно близко. Ильина, по воспоминаниям своей дочери, «в юности Ахматову боготворила, даже поднималась к ней по лестнице с цветами, но не решилась войти... А в зрелые годы очень ценила ее поздние стихи, особенно Приморский сонет, стихи о времени (“Что войны, что чума...”)<sup>3</sup>. Так что небольшой рельеф Колесовой — портрет Ахматовой — появился в доме Ильиной неслучайно, как, впрочем, и все, что было в ее квартире и так удачно дополняло и раскрывало круг ее интересов, любимых людей, вещей, книг. Это была характерная для старой интеллигенции квартира, словно «заключенная» в узких стенах советского дома. В нем мне было необычайно приятно бывать. Впрочем, я знаю, что сюда любили приходить студенты и педагоги Университета и особенно Консерватории, в которых Ильина не одно десятилетие преподавала. Результатом этой деятельности и явились не раз переизданные учебники истории отечественного и зарубежного искусства [3, 4]. Не в обиду будет сказано другим авторам изданий подобного рода — именно эти остаются наиболее объективными в изложенных фактах и одновременно несущими на себе печать яркой творческой натуры Ильиной, умения образно и очень точно характеризовать исторические периоды развития искусства, их стилистические особенности, творческие индивидуальности. Их (учебники) пронизывают увлеченность и влюбленность автора в исследуемый материал, принципиальность оценок. А тема России, величия ее достижений и одновременно озабоченность состоянием искусства последних десятилетий придают учебнику «История отечественного искусства от Крещения Руси до начала третьего тысячелетия» (2010, 2012, 2016 и др.) [5] особую значимость.

Возвращаясь к рельефу Колесовой, можно заметить несколько важных черт, которые характеризуют художника и ее отношение к портретируемой. Прежде всего перед нами не программно увековеченный образ известной личности, а портрет милой, красивой женщины, которую любят и именно поэтому ее запечатлевают. Здесь нет той претенциозности, даже высокомерия, которые можно встретить в изображениях станковой и монументальной пластики. Скульпторы, вероятно, могли бы заметить анатомическую неточность в передаче формы верхней части головы, излишнюю ее «скошенность». Однако — все остальное — абрис профиля, буквально «живое» волнение подбородка, щек, скул, взгляда — все это располагает, делает образ убедительным. Кажется, он открывает нам какие-то не прочувствованные другими авторами стороны характера, души поэта-человека. Моя встреча с Ахматовой, когда я писала упомянутую курсовую работу, лишь отчасти приоткрыла мне эти ее качества. Разрешение на посещение



**Илл. 6. И.К. Колесова с написанным ею портретом А. Эйнштейна. Собрание М.С. Фоминой-Семановой.**

**Илл. 7. И.К. Колесова в интерьере своей комнаты. Фотография. Собрание М.С. Фоминой-Семановой.**



я получила благодаря И.Н. Пуниной (дочери Н.Н. Пунина), бывшей тогда преподавателем кафедры русского искусства в Академии. С ее семьей в 60-е годы вплоть до своей смерти жила Ахматова. Теперь с улыбкой вспоминаю это посещение, но тогда я безумно волновалась, готовилась. Нашла у Мандельштама одно четверостишие, которое, мне казалось, было посвящено Ахматовой. Каково же было мое разочарование, когда она продолжила текст, совсем ей не соответствующий. Однако мой «пассаж» нисколько не смутил ее, и наш разговор продолжился. Ахматова с явным удовольствием показывала мне альбом со своими портретами, особенно выделив работу О.Л. Делла-Вос-Кардовской. И это неслучайно — художник вспоминала, что при работе над портретом «обаяние модели» «царило над ней». А ее дочь — Екатерина Дмитриевна, признавая необыкновенное сходство портрета с оригиналом, все-таки говорила, что «это была смягченная, идеализированная Ахматова, более женственная, мягкая, без той сложности, изломанности и надрывности, которые чувствуются во многих стихотворениях ее «Чётки»»<sup>4</sup>. Однако не исключено, что именно поэтому так нравился портрет самой Ахматовой, может быть, он напоминал ей о далеких днях молодости. Тогда же, когда я увидела Ахматову, она имела царственный облик, именно царственный... Он ощущался во всем — в позе или движениях ее крупного тела, в мерной ритмике «неподражаемого спокойного» голоса, самом «течении» разговора. Особые лирические черты характера, так ясно проявившиеся в небольшом рельефе Колесовой, угадываемые в романтической интерпретации модели Делла-Вас-Кордовской, теперь практически отсутствовали. Еще один портрет, который тогда отметила Ахматова, принадлежит кисти Алексея Баталова (1952, собрание семьи художника). Его фотографии у нее не было, но она говорила о нем с необычайной теплотой. Не будучи художником, но близко, по родственному зная ее, Баталов создал портрет, который, мне кажется, был выделен из всей «ахмадианы» по той же причине теплоты, любви и уважения, которые автор испытывал к портретируемой, хорошего знания и понимания сложностей перипетий ее жизни, ее переживаний. В манере письма явно ощущаются уроки Р. Фалька, которые некоторое время брал у него Баталов. Сам актер позднее вспоминал: «Я бы никогда в жизни никому не показал этой работы. Мне было неловко, но Анна Андреевна приказала повесить портрет в столовой.... С

той поры я больше никогда не писал портреты. Но время, когда я выполнял этот заказ, те дни и часы, когда по утрам в тихой прибранной комнате напротив меня сидела Ахматова, были до краев наполнены творчеством и остались в душе как самая высокая награда за все мои старания и стремления проникнуть в тайны изобразительного искусства» [2].

Портрет Ахматовой Колесовой стоит особняком в ряду ее изображений, чаще всего наделенных некоей претенциозностью, излишним пафосом. Он отличен не только своими малыми размерами, но той особой лирической тональностью, той живой изысканностью художественного исполнения (имеется в виду и плавность линии профиля, и неяркая гармония цветового решения), которые делают его

достоверным, а потому и ценным. Этот портрет и все, что с ним оказалось связанным — сама Ахматова, Колесова, Ильина и другие, позволили прикоснуться к сложной эпохе XX века, еще раз напомнив о связи имен, времен и ценностных ориентирах в России XX столетия. И сегодня, вспоминая Татьяну Валериановну, наши встречи, особое обаяние ее личности, мне хочется поблагодарить судьбу за эту страницу моей жизни, поблагодарить Марию Фомину-Семанову за оказанную помощь в подготовке материала и передать этот портрет Ахматовой в семью, туда, где он и должен находиться. Он лишь на время покинул родные стены, чтобы вернуться более известным, значимым, ценным.

#### Примечания:

<sup>1</sup> Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств.

<sup>2</sup> Мемуары художницы о постановке «Дней Турбиных» и об истории создания портретов Булгакова хранятся в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства; опубликованы под заголовком «За кулисами “Театрального романа”» в журнале [1] и в книге «Михаил Булгаков: загадки и уроки судьбы» [6].

<sup>3</sup> Из личного письма М.С. Фоминой-Семановой Н.С. Кутейниковой.

<sup>4</sup> Хорватова Е. Ольга Делла-Вос-Кардовская: дуновение прошлого // Livejournal. URL: <https://eho-2013.livejournal.com/128970.html> (дата обращения: 14.08.2023).

#### Список литературы:

1. Бастракова Л.П., Сахаров В.И. За кулисами “Театрального романа” / Колесова Ирина Константиновна // Наше наследие. 1996. № 37. С. 69–74.
2. Баталов А.В. Рядом с Ахматовой // Баталов А.В. Судьба и ремесло. М.: Искусство. 1984. С. 28–51.
3. Ильина Т.В. История искусств: Западноевропейское искусство: Учебник для вузов. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Высшая школа, 2002. 368 с.
4. Ильина Т.В. История отечественного искусства от Крещения Руси до начала третьего тысячелетия: учебник для вузов: [для подготовки бакалавров, для подготовки специалистов]. 5-е изд., перераб. и доп. М.: Юрайт, 2010. 473 с.
5. Ильина Т.В., Станюкович-Денисова Е. Ю. Русское искусство XVIII века. + CD. Учебник для бакалавриата и магистратуры. Москва: Юрайт, 2015. 611 с.
6. Сахаров В.И. Михаил Булгаков: загадки и уроки судьбы. М.: Жираф, 2006. 331 с.
7. Челябинцы могут увидеть уникальную художественную выставку // MKRU. URL: <https://chel.mk.ru/culture/2022/12/02/chelyabincy-mogut-uvidet-unikalnyyu-khudozhestvennyuyu-vystavku.html> (дата обращения 10.08.23)
8. Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Сов. писатель, 1983. 319 с.

#### References:

- Bastrakova, L.P., Sakharov, V.I. (1996) ‘Behind the Curtain of “Theatre Novel”’ / Kolesova, I.G., *Nashe nasledie [Our Heritage]*, 37, pp. 69–74. (in Russian)
- Ilyina, T.V., Staniukovich-Denisova, E.Iu. (2015) *Russkoe iskusstvo XVIII veka. + CD. Uchebnik dlja bakalavriata i magistratury [Russian Art of the 18th Century. +CD. Student Book]*. Moscow: Iurait Publ. (in Russian)
- Batalov, A.V. (1984) ‘By Akhmatova’, in Batalov, A.V. *Sud’ba i remeslo [Destiny and craft]*, pp. 28–51. (in Russian)
- Ilyina, T.V. (2002) *Istoriia iskusstv: Zapadnoevropeskoe iskusstvo: Uchebnik dlja vuzov [History of Art: Western European Art]*. Moscow: Higher School Publ. (in Russian)
- Ilyina, T.V. (2010) *Istoriia otechestvennogo iskusstva ot Kreshcheniia Rusi do nachala tret’ego tysyacheletia: uchebnik dlja vuzov [History of Domestic Art from the Baptizing of Russian to the Beginning of the Third Millenium: Studentbook]*. Moscow: Iurait Publ. (in Russian)
- Ilyina, T.V. (1999) *Russkoe iskusstvo XVIII veka: Uchebnik [Russian Art of the 18th Century: Student Book]*. Moscow: Higher School Publ. (in Russian)
- Sakharov, V.I. (2006) *Mikhail Bulgakov: zagadki i uroki sud’by [Mikhail Bulgakov: Puzzles and Lessons of Destiny]*. Moscow: Giraf Publ. (in Russian)
- Ianovskaia, L.M. (1983) *Tvorcheskii put’ Mikhaila Bulgakova [Creative Path of Mikhail Bulgakov]*. Moscow: Soviet Writer Publ. (in Russian)

**Запаладова Полина Вадимовна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Государственный Русский музей. Россия, Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4. 191186. zapad.dom@mail.ru. ORCID: 0000-0003-4624-445X

**Zapadalova, Polina Vadimovna**, PhD in art history, senior researcher. State Russian Museum, 4 Inzhenernaia Str., 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. zapad.dom@mail.ru. ORCID: 0000-0003-4624-445X

## ИВАН МАТВЕЕВ УГРЮМОВ – МОСКОВСКИЙ ИКОНОПИСЕЦ И СТРОИТЕЛЬ ЛЕТНЕГО САДА

## IVAN MATVEEV UGRUMOV – A MOSCOW ICON-PAINTER AND A BUILDER OF THE SUMMER GARDEN

**Аннотация.** Благодаря историографической инерции до настоящего времени в исследованиях культуры конца XVII – первой трети XVIII столетия сохраняется искусственная разграничительная линия, отделяющая эпоху петровских преобразований от периода русского позднего средневековья. Результатом такого размежевания стало, среди прочего, умаление того непреложного факта, что царствование Петра Алексеевича – время небывалого расцвета сакральной культуры, и именно он составляет основное содержание художественного процесса эпохи. Преодоление сохраняющейся тенденции открывает перед наукой комплекс новых возможностей. Одна из них – восстановление в целостности биографий мастеров (иконописцев, живописцев, резчиков etc.), которые прежде анализировались по частям профильными специалистами: в контексте истории «старого» Московского царства, с одной стороны, и петровских преобразований – с другой. В настоящей статье, исходя из этих предпосылок, реконструируется творческая биография Ивана Матвеева. В статье приводятся основные вехи биографии этого мастера – иконографа Троице-Сергиева монастыря, художника-мелочника, создателя московских иконостасов, солдата Бомбардирской роты Преображенского полка, чертежника Пушкарского (Артиллерийского) приказа и одного из первых инженеров-строителей Петербурга.

**Ключевые слова:** Иван Матвеев, Летний сад, Петр I, Троице-Сергиев монастырь, Преображенский полк, иконописец, минея, Нарва.

**Abstract.** Due to historiographical inertia in the studies of Russian culture of the end of the 17th – first third of the 18th century we can observe an artificial line, that divides the era of the Petrine reforms from the late Middle Ages. The result of such a demarcation was, among other things, an omission of an absolute fact, that the reign of Peter was a time of unprecedented blossom of sacred culture, and it is sacred culture that constitutes the main content of the artistic process. Overcoming the persisting trend opens up a whole range of new opportunities for science. One of them is restoration of biographies of masters in their integrity (artists, icon painters, woodcarvers etc.). Previously they were analyzed in parts by profile specialists in art history of the late Moscow kingdom, on the one hand, and by specialists in art history of the Petrine era, on the other hand. This article reconstructs the oeuvre of Ivan Matveev. It examines the biography of this versatile master, who was an iconographer of the Trinity-Sergius Monastery, a miniaturist, a creator of Moscow iconostases, a soldier of the Bombardier Company of the Preobrazhensky Regiment, a draftsman of the Pushkarsky prikaz (Canon's Office) and one of the first civil engineers of St. Petersburg.

**Keywords:** Ivan Matveev, Summer Garden, Peter I, Trinity-Sergius Monastery, Preobrazhensky regiment, Menaion, icon-painter, Narva.

Историографическая инерция отделения эпохи реформ в области искусства времени царя Петра Алексеевича от эпохи культуры Позднего Средневековья до сих пор остается фактором, который искажает взгляд на художественный процесс петровского времени в его неделимости. Если посмотреть на петровскую эпоху объективно, станет явным, что это время небывалого расцвета церковных искусств. О сакральной культуре, созданной в годы жизни Петра, можно говорить, прибегая к эпитетам в превосходной форме. С храмовыми росписями Дмитрия Григорьевя Плеханова, иконостасами Кирилла Уланова и Тихона Филатьева, памятниками «нарышкинского» барокко соседствуют портретное искусство конца XVII – первой четверти XVIII столетия и архитектура петербургских дворцов, причем явления, относимые на счет плодов нового времени, не являются превалирующими. Активную художественную деятельность мастеров церковных искусств раннепетровской поры не могло остановить умаление государственного заказа. Слишком мощным был её поток, слишком большие силы были в нем задействованы. Но эта творческая энергия действительно подавлялась, уходила, отчасти перевоплощалась, получая

новые формы выражения.

В настоящей статье нам бы хотелось восстановить одну из связей, нарушенных идеологизированным восприятием эпохи. Речь пойдет об Иване Матвееве Угрюмове († 1707), который известен историкам нового времени как один из первых строителей Летнего сада. Наиболее точно петербургский период его жизни описан К. В. Малиновским [12, с. 569]. В 1703 г. «Приказу артиллерии чертежчик» Иван Матвеев был прислан из Москвы, направлен в Шлиссельбург возводить пильную мельницу, работал в Кроншлоте, в Нарве в 1704–1705 гг. строил «государевы палаты и церкви» [12, с. 36, 37]. В письме от 4 октября 1705 г. Иван Матвеев писал, что работа над каменной палатой в Нарве «в совершенство приходит»<sup>1</sup>.

Период начальных шагов по обустройству Летнего сада пришелся на 1704 год, когда из Москвы для него были выписаны цветы [7, с. 11]. С декабря 1705 г. работами по обустройству Фонтанки в районе Летнего сада руководил Иван Матвеев, прибывший из Нарвы. Под его надзором в саду прокладывались дорожки, возводились первые фонтаны, устраивался гаганец [10, с. 59; 17, с. 13–14, 78, 173–174]. Об этом известно из переписки

ски Угрюмова с Петром, в частности, по письму царя от 1 июня 1706 г.: «Все строение с сего берегу снести и дворы на другую сторону малой речки; готовую сию фонтанну добрыми свинцовыми трубами прямо устроить, также и ящик скрепить, дабы не столько починки было, впредь также надобно излишние трубы, дабы возможно было больше фонтанна делать, к чему надобно еще два новые колеса сделать и к каждому колесу по два или четыре насоса» [14, ч. 1, с. 263, № 1239; 6; 7, с. 14]. Ответ Ивана Матвеева последовал 29 декабря, к этому времени он выполнил поручение [14, ч. 2, с. 924–925. Цит. по: 6, 1954, с. 94]<sup>2</sup>. Письмо сохранилось в документах Кабинета Петра Великого: «Возвестие тебе, моему государю, доношу: по писму твоему, государь, в Санкт Питербурхе для взведения воды к фонтанном великое колесо и два с четьгря шестернями делать пошлал; сто свай с пазами, другое сто бес пазов изготовил же. Засим раб твой Иван Матфеев желатель здравия до скончания моего. Из Санкт Питербурха, декабря, в 29, 1705» [13, с. 1053]<sup>3</sup>.

Фонтан с круглой чашей, который был, вероятно, в более позднее время облицован белым каррарским мрамором, возведенный Матвеевым на Царицыной площади в 1706 г.<sup>4</sup>, был исследован археологами в 1974 г. [11]<sup>5</sup>. Кроме фонтанов, И. Матвеевым был построен деревянный дворец Петра в Летнем саду, с которым В. А. Коренцвит отождествляет одноэтажные хоромы, перенесенные в 1711 г. в Екатерингоф [10, с. 26, 59]. В последний год своей жизни Иван Угрюмов занимался постройкой хором А. В. Кикина. Из письма Петра, написанного в Варшаве, известно, что Иван Матвеев умер до 3 августа 1707 г.: «Я уже давно не имею от вас письма и что у меня делается на дворе, не знаю, а ныне по смерти Ивана Матвеева, чаю и хуже» [6, прим. 5 на с. 94].

И. Э. Грабарь писал, что не располагает сведениями о том, где Иван Матвеев мог получить техническое образование. Самого Матвеева ученый называл архитектором, упоминал он и том, что в начале весны 1705 г. в помощь Матвееву был отправлен из Москвы живописец Федор Васильев [6, с. 94]. Для нас этот факт представляется весьма существенным. Благодаря исследованиям последних лет стала ярко и в целостности вырисовываться крупная творческая фигура – иконописец, подрядчик и архитектор Федор Васильев [5], руководивший в 1703–1704 гг. созданием иконостаса Троицкого собора во Пскове, а незадолго до этого, в 1702 г., проиллюстрировавший книгу корабельного строения, находившуюся у Петра Алексеевича в селе Преображенском.

Необычным выглядит тот факт, что имя Ивана Матвеева, входившего едва ли не на равных в кругу таких мастеров, как В.А. Кирхенштейн [12, с. 37] и Федор Васильев, состоявшего в переписке с государем, появляется в исследованиях петровской эпохи на исторической орбите лишь на 4 года (1703–1707). Где же мог получить инженерное образование русский мастер, переехавший в Санкт-Петербург из Москвы?

Ответ на этот вопрос даёт нам список состава Преображенского полка в 1702 г., где мы находим имя мастерового Ивана Матвеева. Числился в нем и барабанщик Авраам Петров – арап Петра Великого. Кроме Ивана Матвеева мастеровым назван также Яков Осетров [2, с. 156]. В ранних перечнях полкового состава имя Ивана Угрюмова отсутствует, из чего можно заключить, что он не служил в нем с момента основания. Список, опубликованный П.О. Бобровским, дает представление о жаловании Ивана Матвеева: согласно ведомости окладам Преображенского полка за 1701 г., двое мастеровых получали по 16 рублей, а также 5 юфтей хлеба и 3 пуда соли [2, с. 257].

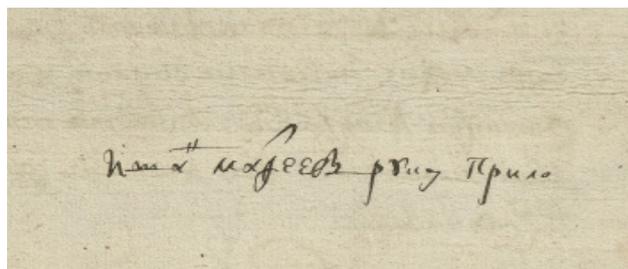
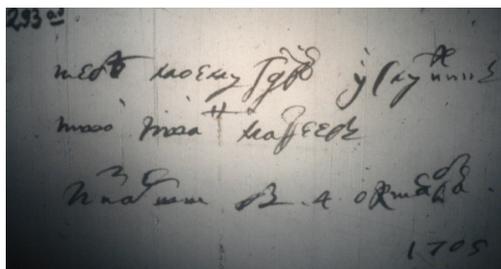
Очевидно, служба в Преображенском полку способствовала освоению Иваном Матвеевым специальности строителя. Потешная Преображенская рота была учреждена 30 ноября 1683 г., с 1689 г. получает наименование полка, и в документах по истории Азовского похода он уже именуется без эпитета «потешный» [18, с. 28, 43, 77]. Полком заведовал генерал Автотом Михайлович Головин. В 1694 г. при полку была сформирована «бомбардирская рота», куда в качестве бомбардира записался сам Петр (с 1700 г. – капитан). С 22 августа 1700 г. Семеновский и Преображенский полки были преобразованы в лейб-гвардию. Рота представляла собой специальную артиллерийскую команду, при которой вначале состояло 6 мортир и 4 пушки.



Илл. 1. Иван Матвеев. Минея на январь. 1700–1701 гг.. Лицевая сторона двусторонней иконы. ГТГ, инв. 14846.

Илл. 2. Иван Матвеев. Минея на февраль. 1700–1701 гг. Обратная сторона двусторонней иконы. ГТГ, инв. 14846.





Илл. 3. Автограф Ивана Матвеева из письма к Петру. РГАДА. Ф. 9. Оп. 2. № 4. Л. 293.

Илл. 4. Автограф Ивана Матвеева. 1701 г. РГАДА, ф. 396. Оп. 1. Ч. 22. № 35177. Л. 2 об.

Илл. 5. Кирилл Уланов. Клеймо «Рамы со Сказанием о Спасе Нерукотворном». 1694 г. Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва.

Илл. 6. Иван Матвеев. «Перенесение мощей Иоанна Златоуста». Фрагмент живописи «Минеи на январь».



Это было почетное учреждение, в котором бомбардиры могли получить профильное образование. Бомбардирская рота стала своеобразной кузницей кадров: из неё вышла целая плеяда петровских управленцев, из которых следует назвать Я. В. Брюса, В. Д. Корчина, Г. Г. Скорнякова-Писарева, И. А. Сенявина, И. К. Муханова, Ф. М. Склаева и Г. А. Меншикова [18, с. 79–82, 140]. Согласно свидетельству современника, петровские бомбардиры хорошо знали «военное искусство, артиллерию, кораблестроение, архитектуру, иностранные языки и другие науки, чтобы правильно передавать царские приказы и следить за их исполнением» [18, с. 80].

То, что Иван Матвеев оказался в солдатах бомбардирской роты Преображенского полка, особо приближенной государю, решило его судьбу. Во время службы он освоил специальность артиллерийского чертежника. Об этом мы узнаем из сведений, опубликованных М. В. Николаевой, – из подрядной записи от 24 января 1702 г. на выполнение им работ [16, с. 666]. Документ рассказывает, какое первоначальное образование помогло Ивану Матвееву освоить чертежное искусство, стать строителем и архитектором<sup>6</sup>. Это была специальность иконописца. В подрядной записи сказано, что «артирелии чертежник» Иван Матвеев Угрюмов берется за выполнение заказа вместе с Иваном Афанасьевым Добрыниным. Следует обратить внимание на это сотрудничество с опытным художником, служившем в Оружейной палате ещё при жизни Симона Ушакова сначала левкащиком, а потом и иконописцем. Иван Афанасьев и Иван Матвеев за крупную сумму – 55 рублей – подрядились написать образа для церкви святителя Василия Кесарийского в Ямской Тверской слободе [16, с. 666]. Вперед им было уплачено 25 рублей, а завершить работу они обязались к дню Петра и Павла (12 июля). Заказчиком работ назван патриарший огородник Иван Семенов Потапов. Речь идёт о каменном храме, возведенном в 1688 г. на месте прежнего деревянного и сохранившемся в формах XIX столетия до сноса в 1935 г. [15].

19 ноября того же года Иван Матвеев берет следующий подряд – отстряпчего Кормового дворца Леонтия Богданова. По его заказу он пишет иконы, затребовав за работу 9,5 рублей и «взяв наперед 5 рублей с полтиною». В подряде он назван «артиллерийским чертежником Иваном Угрюмовым» [16, с. 666]<sup>7</sup>. В 1703 г. Иван Угрюмов работал над «большими и малыми» земляными чертежами Верхотурска и Тобольска на бумаге с книги чертежей Семена Ремезова и над чертежами чутунных сибирских пушек, а в 1703 г. «приказу артиллерийского чертежника» Иван Матвеев был отправлен в Петербург [12, с. 37, 509].

Итак, Иван Матвеев – инженер петровского времени, один из первых строителей Летнего сада – являлся московским иконописцем, его имя фигурирует в подрядных записях начала XVIII столетия, причем до нас дошла, по крайней мере, одна его икона.

Наиболее ранние сведения об Иване Матвееве можно почерпнуть из столбцов архива Оружейной палаты, рассказы-

вающих о создании комплекта икон-миней для царевича Алексея Петровича усилиями нескольких иконописцев [8]. Работа над двусторонней минеей «Январь и февраль» (илл. 1, 2) была поручена ему в ноябре, начата 1 декабря 1700 г., а окончена 12 марта 1701 г.<sup>8</sup> Оплата производилась по первой статье. За 85 рабочих дней (воскресные и праздничные дни не учитывались) он получил 8 рублей 16 алтын 4 деньги «для того что он в мастерстве своем искусен перед прочими своею братиею». Автограф иконописца в этом документе 1701 г. по своим основным почерковым приметам совпадает с его же автографами, которые мы находим в переписке Ивана Матвеева-архитектора с Петром (илл. 3, 4).

В челобитной 1701 г. иконописец называет себя солдатом бомбардирской («бамбандерской») роты Преображенского полка. В выписке Оружейной палаты по поводу его челобитья значится также, что он являлся казенным иконописцем Троице-Сергиева монастыря. Переход Ивана Матвеева из монастырских слуг в мастерские люди Преображенского полка связан с историческими событиями рубежа XVII–XVIII столетий, когда обитель активно сотрудничала с Артиллерийским приказом, нуждавшемся в рабочих разных специальностей, в т. ч. мастерах оружейного дела, резчиках, печниках, бочарах, паникадельных мастерах и пр.: «монастыри пополняли недостаток рук в артиллерийском ведомстве» [3, с. 156, 157, 208–209, 210]<sup>9</sup>.

Переквалификация Ивана Матвеева из иконописца в чертежники – это явление, как ни странно, не являющееся характеристикой петровского времени. Иконописцев привлекали к строительным работам и прежде. Т.М. Кольцова указала в качестве такого примера деятельность Андрея Андреева – холмогорского иконописца, который в 1672–1673 гг. подготовил чертежную документацию для строительства Гостиных дворов в Архангельске: «Иконнику Андрюшке Ондрееву, что он писал каменного строения чертежи, дано за работу 24 алтына» [9, с. 33].

Двусторонняя икона-миней Ивана Матвеева сохранилась до нашего времени с автографом иконописца: «Писал сие два месяца генварь да февраль Преображенского полку бамбондирской роты салдат Иван Матфеев 1701 году марта в 11 день» (илл. 1,2) [1, кат. № 890, с. 389–390]. Живопись этого произведения, имеющего миниатюрные размеры (16 × 12), говорит о том, что до 1700 г. у Ивана Матвеева была за плечами активная деятельность в качестве иконописца. Работа над крошечной иконой-минеей требовала хорошей сноровки, твердого владения кистью. Иван Матвеев успешно справляется с наиболее трудной задачей – с письмом крошечных ликов, кистей рук, он придает особую характеристику каждому из персонажей. В согласии с художественными предпочтениями иконописцев Оружейной палаты он пишет позём, трактуя его в виде пологих холмов, поросших травой. Он без труда показывает разнообразные позы, движения, атрибуты, одеяния. Иван Матвеев широко использует твореное золото, почти все облачения святых покрыты золотыми пробелами, а также золотыми цветочными узорами разного типа и «разводами», имитирующими золотую вышивку. С точки зрения совершенства техники мелочного письма Иван Матвеев уступает таким иконописцам, как Кирилл Уланов и Иван Амвросимов. Это заметно при сопоставлении его миней с минеями 1690-х гг. письма жалованного изографа Кирилла Уланова (ГТГ) [1, кат. № 905, с. 403–405], а также с мелочными работами 1701 г. московского иконописца Ивана Амвросимова (миней «Июль. Август» (ГТГ) и образ «Похвала Богоматери, с Акафистом» (ГРМ)) [8]. Однако очевидно, что Иван Матвеев являлся ярким представителем художественного направления, сформировавшегося под влиянием придворного стиля Оружейной палаты и многое заимствовал у лучших мелочников своего времени, в т. ч. и у Кирилла Уланова. Показательна в этом плане сцена «у ворот» – так называемое «Возвращение мощей св. Иоанна Златоуста» («Январская миней») – композиция которой находит аналогии в творчестве Кирилла Уланова, например, в клеймах его «Рамы со Сказанием о Спасом Нерукотворном» 1694 г. (Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва) (илл. 5, 6).



Илл. 7. Миней на январь. Фреска 1694–1695 гг. на северной стене церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи в Толчкове, Ярославль. Фото Д.В. Денисова.

Илл. 8. Миней на февраль. Фреска 1694–1695 гг. на северной стене церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи в Толчкове. Фото Д.В. Денисова.





Илл. 9. Татьяна, Ермил, Стратоник. Фрагмент живописи фрески «Минея на Январь» 1694–1695 гг. в церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи в Толчке. Фото Д.В. Денисова.

Илл. 10. Татьяна, Ермил, Стратоник. Фрагмент живописи «Минея на январь» Ивана Матвеева. 1700–1701 гг.



Чтобы выделить особенности трактовки Иваном Матвеевым минейной темы, а также в целом понять пути развития этой иконографии в конце XVII – начале XVIII столетия, полезным может оказаться сравнение его произведения с монументальными фресками на северной стене церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи в Толчке в Ярославле (1694–1695) (илл. 7, 8). По подробности произведение Ивана Матвеева почти не уступает им, несмотря на внушительную разницу в масштабе. Среди упущенных Иваном Матвеевым «январских» святых, которые представлены в Толчке, можно назвать преподобную Синклитикию (5-е число), святителя Филиппа московского (9-е число), преподобных Аркадия и Иоанна – сыновей святых Ксенофонта и Марии (26-е). Менее детализировано в сравнении с мастерами артели Дмитрия Плеханова интерпретирует Иван Матвеев сцену «Обретение мощей святых мучеников, иже во Евгении» (22-е февраля), отказавшись от фигуры святителя на первом плане и толпы стоящих за гробами горожан.

Примечательно, что в некоторых случаях мастер, напротив «расширяет» иконографию. В сцене изведения апостола Петра из темницы (16 января) на фреске Дмитрия Плеханова представлены лишь два персонажа – апостол и ангел, у Ивана Матвеева она дополнена фигурами трех (!!!) воинов. Интересен и ещё один пример, вероятно, связанный с предназначением иконы-минеи. В Толчке в «Февральской минее» в клейме со святыми, память которых совершается 12-го числа, представлен святитель Алексей московский. У Ивана Матвеева вместо него изображена целая сцена, изображающая погребение святого. Вероятно, расширение иконографии в данном случае могло быть связано с желанием уделить большее внимание святителю, который хотя и не был «ангелом» будущего владельца комплекта икон-минеи, но являлся святым, соименным царевичу Алексею.

Дмитрий Плеханов и работавшие с ним мастера в своем произведении выделили каждый день месяцев в отдельное клеймо с фигурным завершением, дополнительно акцентировав их разными цветами фона. Фон иконы-минеи Ивана Матвеева полностью золотой, а тонкие вертикальные разгранки далеко не всегда отделяют «дни» друг от друга. Ярким примером могут служить три «январские» фигуры: святая Татьяна (12-е число), архидиакон Ермил и святой Стратоник (13-е число) (илл. 9, 10). В Толчке все три фигуры показаны фронтально, каждую охватывает свободное пространство, а образ Татьяны помещен в отдельном клейме. У Ивана Матвеева святые взаимодействуют друг с другом, они сближены, представлены будто беседующими.

Пока что мы не знаем, какие художественные (и инженерные (?)) работы выполнял Иван Матвеев до 1700 г., будучи изографом Троице-Сергиева монастыря, не выявлены исполненные им чертежи, не сохранились до нашего времени и его архитектурные произведения. Икона-минея «Январь. Февраль» 1700–1701 гг. рассказывает об Иване Матвееве как о талантливом «первостатейном» иконописце и представляет собой самое сохранный и самое ранний из известных его произведений.

#### Примечания:

<sup>1</sup> РГАДА. Кабинет Петра Великого (ф. 9). Отд. II. Кн. № 4. Л. 293. В этом письме Иван Матвеев также поздравляет Петра со взятием Митавы, известие о котором он получил от Брюса.

<sup>2</sup> В издании «Письма и бумаги Петра Великого» письмо опубликовано под № 1239, отмечено, что оригинал не сохранился: «Сохранение его помещено в хранящихся в Государственном архиве “Тетрадах записных указом, отходящим за рукою государевою” 1704–1706 годов» [14, ч. 2, с. 924–925]. Составители издания в примечаниях к письмам называют Ивана Матвеева архитектором [14, ч. 2, с. LIV].

<sup>3</sup> Текст письма справлен с оригиналом: РГАДА. Кабинет Петра Великого (ф. 9). Отд. II. Кн. № 4. Л. 292.

<sup>4</sup> «Весной 1706 года Угрюмов, не имея прежде никакого опыта в этом деле, соорудил первый фонтан в Летнем саду» [12, с. 38].

<sup>5</sup> В письме («указе») Петра от 17 мая 1706 г. Ивану Матвееву дается указание о присылке для работы над «фонтанными лоханями» аспида из Пскова и Нарвы [7, с. 14].

<sup>6</sup> РГАДА. Ф. 282. Оп. 1. Ч. 1. Ед. хр. 1031. Лл. 371–371 об.

<sup>7</sup> РГАДА. Ф. 282. Оп. 1. Ч. 1. Ед. хр. 1031. Лл. 916–916 об.

<sup>8</sup> РГАДА. Оп. 1. Ч. 22. № 35177. Л. 1.

<sup>9</sup> Согласно сведениям Н. Е. Бранденбурга, на 1707 г. в приказе артиллерии числилось 234 мастеровых [3, с. 450–453].

**Список литературы:**

1. Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Т. II. XVI – начало XVIII века. М.: Искусство, 1963. 570 с.
2. Бобровский П. О. История лейб-гвардии Преображенского полка. Приложение к 1-му тому. Собрание выписок из официальных документов для истории Потешных и устроенного у них Преображенского полка солдатского строя. СПб.: Экспедиция заготовления Гос. бумаг, 1900. 260 с.
3. Бранденбург Н. Е. Материалы для истории артиллерийского управления в России. Приказ артиллерии (1701–1720). СПб.: Тип. Арт. журн., 1876. 571 с.
4. Гаврилова Е. И. О методах атрибуции двух групп произведений Петровской эпохи // Научно-исследовательская работа в художественных музеях. Ч. 2. М.: Советский художник, 1975. С. 45–75.
5. Галицкая И. А. Создатель Троицкого иконостаса // Псков. Вып. 40. Псков: Псковский государственный университет, 2014. С. 119–126.
6. Грабарь И. Э. Основание и застройка Петербурга // Русская архитектура первой половины XVIII века. Материалы и исследования / Под ред. И. Э. Грабаря. М.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1954. С. 93–117.
7. Дубяго Т. Б. Летний сад. М., Л.: Гос. издательство литературы по строительству и литературе, 1951. 159 с.
8. Запаладова П. В. Новые сведения о деятельности иконописца Ивана Амвросимова в 1700–1701 годах и история одного заказа для царевича Алексея Петровича // Труды Государственного Эрмитажа. Византия в контексте мировой культуры. Т. XCIX. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2019. С. 241–259.
9. Кольцова Т. М. Северные иконописцы. Опыт библиографического словаря. Архангельск: Северо-западное книжное издательство, 1998. 191 с.
10. Коренцевит В. А. Летний сад Петра Великого. Рассказ о прошлом и настоящем. М.: Центрополиграф, СПб.: Русская Тройка-СПБ., 2015. 258 с.
11. Коренцевит В. А. Центральная часть Летнего сада по материалам археологических изысканий // ПКНО. Письменность. Искусство. Археология. 1979. Л.: Наука, 1980. С. 469–482.
12. Малиновский К. В. Санкт-Петербург XVIII века. СПб.: Крига, 2008. 573 с.
13. Письма и бумаги императора Петра Великого (1704–1705). Т. III. СПб.: Государственная типография, 1893. 869 с.
14. Письма и бумаги императора Петра Великого (1706). Т. IV. Ч. 1, 2. СПб.: Государственная типография, 1900. 519 с.
15. Разумихин А. Храм св. Василия Кесарийского, что в Тверской Ямской слободе города Москвы. Краткое историческое его описание. М.: типография «Общественная польза», 1912. 135 с.
16. Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. И. А. Кочетков. М.: Индрик, 2003. 815 с.
17. Ухналев А. Е. Летний дворец и Летний сад в царствование Петра I. СПб.: Коло, 2015. 253 с.
18. Чичерин А. История лейб-гвардии Преображенского полка. 1683–1883. Т. I. 1683–1725. СПб.: Лейб-гвардии Преображенский полк, 1883. 260 с.

**References:**

- Antonova, V. I., Mneva, N. E. (1963) *Katalog drevnerusskoi zhivopisi. Opyt istoriko-khudozhestvennoi klassifikatsii. T. II. XVI – nachalo XVIII veka* [Catalogue of Old Russian Painting. Experience of Historical and Artistic Classification. Vol. I. 16th – Early 18th Century]. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Bobrovskii, P. O. (1900) *Istoriia leib-gvardii Preobrazhenskogo polka. Prilozhenie k 1-mu tomu. Sbranie vypisok iz ofitsial'nykh dokumentov dlia istorii Poteshnykh i ustroennogo u nikh Preobrazhenskogo polka soldatskogo stroia* [History of the Preobrazhensky Life Guards Regiment. Appendix to the First Volume. Collection of Extracts from Official Documents for the History of the Poteshnykh and the Preobrazhensky Regiment of the Soldier's Order Organized by Them]. Saint Petersburg: Ekspeditsiia zagotovleniia Gos. bumag Publ. (in Russian)
- Brandenburg, N. E. (1876) *Materialy dlia istorii artillerieskogo upravleniia v Rossii. Prikaz artillerii (1701–1720)* [Materials for the History of Artillery Control in Russia. Artillery Department (1701–1720)]. Saint Petersburg: Tip. Art. zhurn. Publ. (in Russian)
- Gavrilova, E. I. (1975) 'On the Methods for Attribution of Two Groups of Works of the Petrine Era', in *Nauchno-issledovatel'skaia rabota v khudozhestvennykh muzeiakh* [Research Work in the Art Museums], Part 2, pp. 45–75. (in Russian)
- Galitskaia, I. A. (2014) 'Creator of the Trinity Cathedral's Iconostasis', *Pskov [Pskov]*. Series 40, pp. 119–126. (in Russian)
- Grabar', I. E. (1954) 'Foundation and Building of Petersburg', in Grabar', I. E. (ed.) *Russkaia arkhitektura pervoi poloviny XVIII veka. Materialy i issledovaniia* [Russian Architecture of the First Half of the 18th Century. Materials and Research]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i arkhitekture Publ., pp. 93–117. (in Russian)
- Dubiago, T. B. (1951) *Letnii sad* [Summer Garden]. Moscow, Leningrad: Gos. izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i literature Publ. (in Russian)
- Zapadalova P.V. (2019) 'New information about the work of icon painter Ivan Amvrosimov in 1700–1701 and the story of icons commissioned for prince Alexis Petrovich', in *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha. Vizantiia v kontekste mirovoi kul'tury* [Transactions of the State Hermitage museum. Byzantium within the context of world culture]. Vol. XCIX, pp. 241–259. (in Russian)
- Kol'tsova, T. M. (1998) *Severnye ikonopistsy. Opyt biobibliograficheskogo slovaria* [Northern Icon-Painters. Experience of the Bio-Bibliographical Dictionary]. Arkhangel'sk: Severo-zapadnoe knizhnoe izdatel'stvo Publ. (in Russian)
- Korentsvit, V. A. (2015) *Letnii sad Petra Velikogo. Rasskaz o proshlom i nastoiashchem* [Summer Garden of Peter the Great. Story of the Past and Present]. Moscow: Tsentropoligraf Publ., SPb.: Russkaia Troika-SPB. Publ. (in Russian)
- Korentsvit, V. A. (1980) 'Central part of Summer Garden according to the materials of archaeological investigations', in *Monuments of culture. New discoveries* [Pamiatniki kul'tury. Novye otkrytiia], pp. 469–482. (in Russian)
- Malinovskii, K. V. (2008) *Sankt-Peterburg XVIII veka* [Saint Petersburg of the 18th Century]. Saint Petersburg: Kriga Publ. (in Russian)
- Razumikhin, A. (1912) *Khram sv. Vasiliia Kesariiskogo, chto v Tverskoi Iamskoi slobode goroda Moskvy. Kratkoe istoricheskoe ego opisanie* [Church of St. Basil of Caesarea in Tverskaya-Yamskaya Sloboda. Its Brief Description]. Moscow: Tipografiia "Obshchestvennaia pol'za" Publ. (in Russian)
- Kochetkov, I.A. (ed.) (2003) *Slovar' russkikh ikonopistsev XI–XVII vekov* [Dictionary of Russian Icon-Painters of the 11th – 17th Centuries] / I. A. Kochetkov (ed.). Moscow: Indrik Publ. (in Russian)
- Ukhnalev, A. E. (2015) *Letnii dvorets i Letnii sad v tsarstvovanie Petra I* [Summer Palace and Summer Garden in the Reign of Peter I]. Saint Petersburg: Kolo Publ. (in Russian)
- Chicherin, A. (1883) *Istoriia leib-gvardii Preobrazhenskogo polka. 1683–1883. T. I. 1683–1725* [History of the Life Guards of the Preobrazhensky Regiment. 1683–1883. Vol. 1. 1683–1725]. Saint Petersburg: Leib-gvardii Preobrazhenskii polk Publ. (in Russian)

**Лепендина Ольга Вячеславовна**, студентка магистратуры. Санкт-Петербургский государственный университет. Россия, Санкт-Петербург, Университетская набережная, д. 7–9, 199034. olga.l297@mail.ru. ORCID: 0009-0001-2653-2158

**Lependina, Olga Vyacheslavovna**, a master student. Saint-Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. olga.l297@mail.ru. ORCID: 0009-0001-2653-2158

## ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ ГРАВЮРЫ КАК ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК РОСТОВСКОЙ ФИНИФТИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII В. ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «РОСТОВСКИЙ КРЕМЛЬ»

## WESTERN EUROPEAN ENGRAVINGS AS AN ICONOGRAPHIC SOURCE OF ROSTOV FINIFT OF THE SECOND HALF OF THE 18TH CENTURY FROM THE COLLECTION OF STATE MUSEUM-RESERVE "ROSTOV KREMLIN"

**Аннотация.** Статья посвящена художественным особенностям ростовской финифти второй половины XVIII в. и вопросам воздействия западноевропейской печатной графики на иконографию ростовских эмалей этого времени. В рамках работы рассматриваются стилистические и иконографические особенности семи эмалей второй половины XVIII в. из собрания Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль» – дробниц с изображением сцен Страстного цикла: «Венчание терновым венцом» (1789 г. и 1794 г.), «Поругание Христа» (1798 г.), «Несение креста» (1789 г., 1794 г. и 1798 г.), «Снятие одежд перед распятием» (1798 г.). В результате сравнительного и иконографического анализа выявлены возможные иконографические источники – ксилографии Жана Кристофа Йегера XVII в. и резцовые гравюры Бальтазара Зигмунда Сетлецкого (Седлецкого) первой половины XVIII в.

**Ключевые слова:** ростовская финифть, иконографические источники, икона на эмали, русское эмальерное искусство, ксилография, резцовая гравюра.

**Abstract.** The article is devoted to the artistic features of the Rostov finift of the second half of the 18th century and the impact of Western European printed graphics on the iconography of Rostov enamels of that time. The work examines stylistic and iconographic features of seven enamels of the second half of the 18th century from the collection of the State Rostov Kremlin Museum-Reserve – enamels depicting scenes of the Passion cycle: “Crowning with a Crown of Thorns” (1789 and 1794), “The Mocking of Christ” (1798), “Bearing the Cross” (1789, 1794 and 1798), “Taking off clothes before the Crucifixion” (1798). As a result of comparative and iconographic analysis, possible iconographic sources are identified – woodcuts by Jean Christophe Jaeger of the 17th century and incisive engravings by Balthazar Sigmund Setletsky (Sedletsky) of the first half of the 18th century.

**Keywords:** Rostov finift, iconographic sources, icon on enamel, Russian enamel art, woodcuts, engraving.

Ростовская финифть – региональная традиция создания миниатюрных изображений на эмали. При работе над миниатюрами ростовские финифтяники нередко ориентировались на различные иконографические источники: эмали других мастеров, произведения живописи, книжную миниатюру, фотографию. Одним из наиболее востребованных образцов, откуда заимствовалась иконография и стилистика, была печатная графика.

Несмотря на наличие большого количества публикаций о ростовской финифти, существует лишь несколько статей, посвященных установлению иконографических источников эмалей XIX – начала XX вв. (причем не только графических, но и живописных), в то время как попытки определить источники иконографии финифти второй половины XVIII в. практически не предпринимались.

Исследователи финифти изучают историю развития искусства эмали в Ростове в целом [8, с. 44–46; 4, с. 42–56] или ее отдельные этапы [15, с. 122–130], уделяют внимание обстоятельствам заказа, вводя в научный оборот архивные документы [10, с. 190–206], рассматривают творчество ростовских мастеров [3, с. 118–147], выявляют художественные особенности финифти [7]. Также имеются публикации обобщающего характера [16, с. 306–310; 2, с. 151–164] и диссертационные исследования В.Ф. Пак [11] и М.М. Федоровой [17].

Наиболее подробная публикация о гравюре как иконографическом источнике ростовской финифти – статья Л.Ю.

Мельник «Финифтяные иконы в Госкаталоге: иконография святых», снабженная приложением, где автор приводит иконографические прототипы, в основном, гравюры, для более чем трех сотен эмалевых пластинок конца XIX – начала XX вв. [6, с. 178–277].

Иконографическим источникам эмалей XVIII в. авторы уделяют меньшее внимание. Имеются две статьи М.М. Федоровой: одна посвящена иконографии финифтяных икон свт. Дмитрия Ростовского XVIII–XIX вв., где автор выявляет некоторые иконографические прототипы [12, с. 52–56], вторая – иконографическим источникам ростовской финифти XVIII–XIX вв., среди которых автор выделяет иллюстрации Библии Пискарева не только как источник иконографии эмалей XVIII в., но и их стилистики [14, с. 199; 1].

Сравнительный и иконографический анализ позволил установить гравированные образцы, которые были использованы при создании нескольких эмалей второй половины XVIII в. из собрания Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль» (далее – ГМЗРК) и ранее не упоминались исследователями. На этих примерах в статье рассматривается характер воздействия западноевропейских гравюр на иконографию и стилистику ростовской финифти этого периода.

По подсчетам Л.Ю. Мельник, на июнь 2019 г., согласно данным публичного портала Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации, финифтяные иконы представлены в коллекции 81 музея [6, с. 179, 218–220]. В Ро-



Илл. 1. Венчание терновым венцом. Ок. 1789 г. Медь, эмаль, серебро, золочение. ГМЗРК. Источник: <https://www.rostmuseum.ru/collections/catalog/finift/1770-1800/16-23-drobnitsy-s-potira-spas-vsederzhitel-bogomater-ioann-predtecha-raspyatie-molenie-o-chashe-koro/> (дата обращения: 02.08.2023).

Илл. 2. Несение креста. Ок. 1789 г. Медь, эмаль, серебро, золочение. ГМЗРК. Источник: <https://www.rostmuseum.ru/collections/catalog/finift/1770-1800/16-23-drobnitsy-s-potira-spas-vsederzhitel-bogomater-ioann-predtecha-raspyatie-molenie-o-chashe-koro/> (дата обращения: 02.08.2023).



Илл. 3. Сетлецкий Бальтазар Зигмунд. Терновый венец. Первая половина XVIII в. Бумага, резец. ГМИИ. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13237823> (дата обращения: 25.02.2023).spas-vsederzhitel-bogomater-ioann-predtecha-raspyatie-molenie-o-chashe-koro/ (дата обращения: 02.08.2023).

Илл. 4. Сетлецкий Бальтазар Зигмунд. Несение креста. Первая половина XVIII в. Бумага, резец. ГМИИ. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=38124786> (дата обращения: 25.02.2023).



Илл. 5. Коронавание терновым венцом. Ок. 1794 г. Медь, эмаль, серебро, золочение. ГМЗРК. Источник: <https://www.rostmuseum.ru/collections/catalog/finift/1770-1800/25-31-drobnitsy-s-potira-spas-vsederzhitel-bogomater-ioann-predtecha-molenie-o-chashe-bienie-u-stolp/> (дата обращения: 02.08.2023).

Илл. 6. Несение креста. Ок. 1794 г. Медь, эмаль, серебро, золочение. ГМЗРК. Источник: <https://www.rostmuseum.ru/collections/catalog/finift/1770-1800/25-31-drobnitsy-s-potira-spas-vsederzhitel-bogomater-ioann-predtecha-molenie-o-chashe-bienie-u-stolp/> (дата обращения: 02.08.2023).

Илл. 7. Всехсвятский А.И. Дробница с дарохранительницы. Ок. 1798 г. Медь, эмаль, серебро. ГМЗРК. Источник: <https://www.rostmuseum.ru/collections/catalog/finift/konets-xviii-nachaloxix-v-a-i-vsedyatskiy/67-72-a-i-vsedyatskiy-drobnitsy-s-darokhranitelnitsy-molenie-o-chashe-khristos-v-temnitse-bichevani/> (дата обращения: 02.08.2023).

Илл. 8. Jeger J. C. Поругание Христа. XVII в. Бумага, ксилография. ГМИИ. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9159874> (дата обращения: 25.02.2023).

Илл. 9. Jeger J. C. Увенчание тернием. XVII в. Бумага, ксилография. ГМИИ. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9159805> (дата обращения: 25.02.2023).



Ил. 10. Всехсвятский А.И. Дробница с дарохранильницы. Ок. 1798 г. Медь, эмаль, серебро. ГМЗРК. Источник : <https://www.rostmuseum.ru/collections/catalog/finift/konets-xviii-nachaloxix-v-a-i-vsesvyatskiy/67-72-a-i-vsesvyatskiy-drobnitsy-s-darokhranitelnitsy-molenie-o-chashe-khristos-v-temnitse-bichevani> (дата обращения: 02.08.2023).

Ил. 11. Jeger J. C. Шествие на Голгофу (вторая остановка). XVII в. Бумага, ксилография. ГМИИ. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9159851> (дата обращения: 25.02.2023).

Ил. 12. Jeger J. C. Несение креста. XVII в. Бумага, ксилография. ГМИИ. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9159798> (дата обращения: 25.02.2023).

Ил. 13. Всехсвятский А.И. Дробница с дарохранильницы. Ок. 1798 г. Медь, эмаль, серебро. ГМЗРК. Источник : <https://www.rostmuseum.ru/collections/catalog/finift/konets-xviii-nachaloxix-v-a-i-vsesvyatskiy/67-72-a-i-vsesvyatskiy-drobnitsy-s-darokhranitelnitsy-molenie-o-chashe-khristos-v-temnitse-bichevani> (дата обращения: 02.08.2023).

Ил. 14. Jeger J. C. Снятие одежды с Христа перед распятием. XVII в. Бумага, ксилография. ГМИИ. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9159827> (дата обращения: 25.02.2023).

стовском музее коллекция финифти складывалась, начиная с первых десятилетий его существования (основан в 1883 г.) [5, с. 230]. К 2000 г., то есть к тому времени, когда ростовский Музей финифти открылся в качестве отдела ГМЗРК [9, с. 24], собрание эмалей насчитывало около 2.500 единиц [13, с. 239].

Экспозиция построена по хронологическому и тематическому принципу и отражает основные этапы развития искусства финифти. Выставляются эмали 1760–1800-х гг., XIX в., мастеров рубежа XIX–XX вв., а также работы выпускников Учебно-показательной школы финифти и ведущих художников XX в., изделия фабрики «Ростовская финифть», примеры продукции массового выпуска [9, с. 24–25]. Коллекция музея частично оцифрована; на официальном сайте ГМЗРК представлен каталог эмалей.

Собрание финифти второй половины XVIII в. содержит отдельные подвесные иконы, а также дробницы, которые некогда украшали оклады напрестольных Евангелий и различные предметы церковной утвари: потиры, звезды, напрестольные и наперсные кресты, покровцы, дарохранительницы, митры. Наиболее часто среди финифтяных икон второй половины XVIII в. встречаются изображения Христа, Богоматери, евангелистов, свт. Дмитрия Ростовского и сцены Страстного цикла.

Эмали, входящие в собрание ГМЗРК, свидетельствуют о том, что ростовская финифть второй половины XVIII в. не была однородным явлением. В этот период создаются эмалевые миниатюры, различные по стилистике и уровню исполнения. Среди рассматриваемых в рамках работы финифтяных икон дробницы 1789 г. выделяются отсутствием скрупулезной прорисовки деталей, обобщенной трактовкой фигур персонажей, условностью архитектурного и пейзажного фона. Однако вне зависимости от квалификации мастера и точного времени создания ростовские эмали второй половины XVIII в. имеют характерные особенности.

Вследствие того, что ростовская финифть — региональная традиция, барочные черты сохраняются в ней на протяжении второй половины XVIII в., в то время как столичное искусство этого времени совершает переход от барокко к классицизму. Эстетика барокко оказывает влияние на форму пластины: подавляющее большинство ростовских эмалей этого времени овальные, реже встречаются восьмиугольные, некоторые имеют форму креста со сложнопрофилированными лопастями [7]. Из рассматриваемых дробниц четыре овальной формы, три — в форме вытянутого восьмиугольника.

Всем рассматриваемым миниатюрам в той или иной степени свойственны такие специфические черты барочной трактовки образа, как сложные ракурсы, динамичные позы, бурно развевающиеся складки одежд и драпировок. Колорит эмалей строится на сочетании оттенков розового, голубого, желтого, зеленого, при этом в нем отсутствует черный. Мастера используют яркие насыщенные тона в контрастном сочетании с разбеленными. Узнаваем типаж, характерный для финифтяных образов: как правило, тщательно прописанные округлые лики с несколькими пухлыми чертами, подчеркнутыми засчет светотеневых контрастов.

Во второй половине XVIII в. среди различных индивидуальных манер выделяют два направления — «живописное» и «графичное» [7]. Одни мастера ориентируются на масляную живопись и стремятся воспроизводить в эмали живописные решения [14, с. 199]. Другие создают эмали в графичной манере, что объясняется ориентацией на произведения графики, как правило, печатной. Отдельные финифтяные изображения напоминают раскрашенную гравюру — благодаря воспроизведению на эмалевой пластине штрихов и точек, перенесенных с гравированного образца.

В эмалях 1794 г. и 1798 г. преобладает контурная обводка: черты лица, фигуры, одежды, детали фона тонко прорисованы и четко очерчены пурпурной линией. Вместе с тем, характер живописной трактовки одежд и, в отдельных случаях, пейзажа (илл. 6) позволяет предположить, что помимо миниатюрного письма мастера, создавшие комплекты дробниц 1794 г. и 1798 г., владели техникой темперной живописи. Эти эмали служат примером соединения художественного языка гравюры

с традициями провинциальной религиозной живописи второй половины XVIII в. Дробницы 1789 г. отличаются по художественному уровню и тяготеют к примитивам.

Специальные исследования, направленные на поиск гравированных образцов для финифти второй половины XVIII в., как было отмечено выше, не проводились, однако исследователи [14, с. 199; 7] считают очевидным тот факт, что обращение к печатной графике имело место в рассматриваемый период.

В результате поиска на публичном портале Государственного каталога Музейного фонда удалось обнаружить два возможных иконографических источника для нескольких эмалей из собрания ГМЗРК: резцовые гравюры Бальтазара Зигмунда Сетлецкого (Седлецкого), относящиеся к первой половине XVIII в., и ксилографии Жана Кристофа Йегера (Jean-Christoph Jegher [18, p. 470–474]) XVII в. Гравюры обоих мастеров (неполная серия работ Йегера и отдельные гравюры Сетлецкого) являются иллюстрациями к Новому Завету и хранятся в том числе в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина.

Большая часть гравированных листов Йегера и отдельные гравюры Сетлецкого иллюстрируют события Страстного цикла. Эти сюжеты были распространены в работах ростовских финифтяников; обычно их изображали на дробницах, украшавших потиры и дарохранительницы. При более детальном рассмотрении эмалей второй половины XVIII в., представленных на экспозиции ГМЗРК, и вышеупомянутых гравюр удалось определить конкретные примеры заимствования иконографических схем.

Гравюры Бальтазара Зигмунда Сетлецкого оказали влияние на несколько дробниц с потиров 1789 г. и 1794 г. Комплекты состоят из восьми и семи эмалей соответственно, в обоих случаях четыре — с изображением сцен Страстного цикла.

Эмали «Венчание терновым венцом» и «Несение креста» 1789 г. (илл. 1, 2), очевидно, создавались с ориентацией на одноименные гравюры Сетлецкого (илл. 3, 4).

При сравнении эмали «Венчание терновым венцом» (илл. 1) с гравюрой (илл. 3), то можно отметить, что поза Христа воспроизводится зеркально: скрещенные связанные руки лежат на коленях, нижняя часть туловища задрапирована, заимствуется фигура левого воина, локоть которого развернут к зрителю. При этом композиция упрощена: удалены дополнительные персонажи (стоящий на коленях глумящийся и воин в шлеме с плюмажем), фигура второго палача трактована очень условно. С этой же гравюры в эмаль 1794 г. (илл. 5) переносится фигура правого воина и архитектурный фон (стена с круглым окном).

В гравюре «Несение креста» (илл. 4) достаточно отчетливо выделяются фигуры Христа и замахающегося на него воина, позы которых практически в неизменном виде перенесены в эмаль (илл. 2). По этому признаку и было сделано предположение о заимствовании иконографии. При сравнении композиции этой же гравюры и эмали 1794 г. (илл. 6) очевидно, что фигура воина скопирована; а пейзаж трактован упрощенно, к тому же фигура Христа, изображение города и горы перенесены с гравюры в зеркальном отображении.

По всей видимости, эмаль 1794 г. создавались с ориентацией на гравюры, а не на более ранние дробницы (хотя такая практика была распространена в среде ростовских мастеров) — об этом свидетельствует тот факт, что с гравюры «Венчание терновым венцом» в 1789 г. и в 1794 г. заимствуются разные фигуры, в более поздней гравюре копируются архитектурный фон, а в более ранней — нет. Причем если дробницы 1789 г. воспринимают в той или иной степени только иконографическую схему, то в эмалях 1794 г. ощущается влияние стилистики гравюры.

Гравированные образцы для остальных эмалей обоих комплектов пока не обнаружены.

Гравюры Жана Кристофа Йегера послужили иконографическим источником для части дробниц с дарохранительницами 1798 г.

Вероятно, при работе над композицией эмали «Коронавание терновым венцом» (илл. 7) мастер воспользовался по меньшей мере двумя гравюрами Йегера: с листа «Поругание

Христа» (илл. 8) заимствована поза Спасителя (постановка ног, драпировка, связанные накрест руки воспроизведены достаточно точно), а фигура палача, предположительно, создавалась с ориентацией на гравюру «Увенчание тернием» (илл. 9): поза передана условно, но в целом аналогична (одна рука лежит на плече Христа, другой замахивается).

Также под влиянием двух гравюр, очевидно, создавалась еще одна дробница «Несение креста» (илл. 10). Наибольшее воздействие на композицию эмали оказала гравюра «Шествие на Голгофу» (илл. 11): откуда с минимальными изменениями заимствована поза Христа (крест лежит на правом плече, левой рукой Спаситель опирается на землю). Фигура воина скопирована с гравюры «Несение креста» (илл. 12) и вольно интерпретирована (заимствуется только трактовка положения правой руки палача, лежащей на кресте, — доспех рукавов, собранный из металлических пластин).

На эмали (илл. 13) в зеркальном отображении почти целиком воспроизводится композиция переднего плана гравюры «Снятие одежды с Христа перед распятием» (илл. 14), однако дополнительные детали опущены, что можно объяснить тяго-

тением к упрощению при заимствовании иконографической схемы и форматом пластинки — она очень узкая.

Иконографические источники для остальных дробниц с дарохранильницы 1798 г. подобрать не удалось, так как, вероятно, при создании комплекта эмалей мастера ориентировались не только на гравюры Йегера, но и на иные образцы, которые пока не установлены.

Западноевропейские гравюры оказали влияние на ростовскую финифть второй половины XVIII в. Резцовые гравюры Бальтазара Зигмунда Сетлецкого (Седлецкого) и ксилографии Жана Кристофа Йегера (Jean-Christoph Jegher) послужили иконографическими источниками для некоторых дробниц из собрания ГМЗРК, созданных в рассматриваемый период. В ходе интерпретации иконографического источника происходит некоторое упрощение и типизация. Стилистика при этом, как правило, меняется, что обусловлено не только различием в технике, но и индивидуальной манерой финифтяника, однако в ряде эмалей второй половины XVIII в. встречается подчеркнуто линейный строй, что свидетельствует о влиянии гравюры.

### Список литературы:

1. Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев. Каталог выставки / Сост. Е.В. Буренкова, Г.В. Сидоренко. М.: Государственная Третьяковская галерея. 2019. 232 с.
2. Борисова В.И. Ростовская финифть: история и современное состояние // Народное искусство России в современной культуре. XX–XXI вв. М.: Коллекция М, 2003. 256 с.
3. Виденеева А. Е. О ростовских художниках второй половины XVIII – начала XIX веков // Сообщения Ростовского музея (далее – СРМ): сб. науч. статей. Вып. 9. Ростов: ГМЗРК, 1998. С. 118–147.
4. Мельник Л.Ю. К истории финифтяных школ в Ростове Великом // СРМ: сб. науч. статей. Вып. 3. Ростов: ГМЗРК, 1992. С. 42–56.
5. Мельник Л.Ю. Финифть в Ростовском музее: к истории музеефикации промысла // СРМ: сб. науч. статей. Вып. 22. Ростов: ГМЗРК, 2017. С. 229–268.
6. Мельник Л.Ю. Финифтяные иконы в Госкаталоге: иконография святых // СРМ: сб. науч. статей. Вып. 24. Ростов: ГМЗРК, 2019. С. 178–277.
7. Молчанова О.В. Ранняя ростовская финифть // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2005. № 3 (25). URL: <https://antiqueland.ru/articles/873/> (дата обращения: 08.02.2023).
8. Молчанова О.В. Традиции и история ростовской финифти XVIII–XIX веков // Народное искусство России: традиция и стиль. Труды ГИМ. М.: ГИМ, 1995. С. 37–48.
9. Пак В. Ф. Из опыта работы над созданием экспозиции XX в. Музея финифти в Ростове // Труды Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. 2012. Т. 193. С. 24–29.
10. Пак В.Ф. Мастер финифти Ростова Великого в 1897 году (по материалам Первой всеобщей переписи населения Российской империи) // ИКРЗ (научная конференция «История и культура Ростовской земли»): сб. науч. статей. 2015. Ростов: ГМЗРК, 2016. С. 190–206.
11. Пак В.Ф. Ростовская финифть XX века: история промысла и художественные особенности: дис...канд. иск. 24.00.01. Ярославль, 2002. 285 с.
12. Федорова М. М. Дмитрий Ростовский: Иконография в собрании Ростовского музея // СРМ: сб. науч. статей. Вып. 2. Ростов: ГМЗРК, 1991. С. 48–70.
13. Федорова М. М. Из новых поступлений в музей // СРМ: сб. науч. статей. Вып. 11. Ростов: ГМЗРК, 2000. С. 239.
14. Федорова М.М. Иконографические источники в ростовской финифти XVIII–XIX вв. // Ярославский педагогический вестник. 2010. Т. 1. № 3. С. 198–201.
15. Федорова М.М. К вопросу о ранней ростовской финифти // СРМ: сб. науч. статей. Вып. V. Ростов: ГМЗРК, 1993. С. 122–130.
16. Федорова М.М. Проблемы изучения ростовской финифти XVIII–XIX вв. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена: сб. науч. статей. 2008. №69. С. 306–310.
17. Федорова М.М. Ростовская иконопись на эмали XVIII – XIX вв.: дис...канд. культурологии. 24.00.01. Ярославль, 2009. 374 с.
18. Biographie nationale publier par L'Academie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. Vol. X. Bruxelles: Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 1888–1889. P. 470–474.

### References:

- Bibliya Piskatora – nastol'naya kniga russkikh ikonopiscev. Katalog vystavki [The Piscator Bible is a table-top book of Russian icon painters]*. Moscow: The State Tretyakov Gallery. (in Russian)
- Borisova, V. (2003) 'Rostov finift': history and current state', in *Narodnoe iskusstvo Rossii v sovremennoj kul'ture XX–XXI vv. [Folk Art of Russia in Modern Culture]*. Moscow: Kolleksiya M, pp. 151–164. (in Russian)
- Fedorova, M. (1991) 'Dimitri Rostovskiy: Iconography in the Collection of the Rostov Museum', in *Soobshcheniya Rostovskogo muzeya [Messages from the Rostov Museum]*. Rostov: GMZRK, pp. 48–70. (in Russian)
- Fedorova, M. (2000) 'From New Acquisitions to the Museum', in *Soobshcheniya Rostovskogo muzeya [Messages from the Rostov Museum]*. Rostov: GMZRK, p. 239. (in Russian)
- Fedorova, M. (2010) 'Iconographic Sources in the Rostov Finift of the 18th–19th Centuries' in *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]*. Yaroslavl: YGPU, pp. 198–201. (in Russian)
- Fedorova, M. (1993) 'On the Question of the Early Rostov Finift' in *Soobshcheniya Rostovskogo muzeya [Messages from the Rostov Museum]*. Rostov: GMZRK, pp. 122–130. (in Russian)
- Fedorova, M.M. (2008) 'Problems of Studying the Rostov Finift' of the 18th –19th Centuries', in *Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo*

- pedagogicheskogo universiteta imeni A.I. Gercena [Proceedings of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University]*, 69, pp. 306–310. (in Russian)
- Fedorova, M.M. (2009) '*Rostovskaya ikonopis' na emali XVIII – XIX vv. [Rostov icon painting on enamel of the 18th–19th centuries]*', PhD Thesis, Yaroslavl State Pedagogical University, Yaroslavl. (in Russian)
- Mel'nik, L. (1992) 'On the History of Finift Schools in Rostov the Great', in *Soobshcheniya Rostovskogo muzeya [Messages from the Rostov Museum]*. Rostov: GMZRK, pp. 42–56. (in Russian)
- Mel'nik, L. (2017) 'Finift' in the Rostov Museum: on the History of the Museumification of the Craft in Rostov the Great', in *Soobshcheniya Rostovskogo muzeya [Messages from the Rostov Museum]*. Rostov: GMZRK, pp. 229–268. (in Russian)
- Mel'nik, L. (2019) 'Finift Icons in the State Catalogue: Iconography of Saints', in *Soobshcheniya Rostovskogo muzeya [Messages from the Rostov Museum]*. Rostov: GMZRK, pp. 178–277. (in Russian)
- Molchanova, O. (2005) *Early Rostov finift [Online]*. Antiqueland.ru. Available at: <https://antiqueland.ru/articles/873/> (accessed: 2 August 2023)
- Molchanova, O. (1995) 'Traditions and History of Rostov Finift' of the 18th – 19th Centuries', in *Narodnoye iskusstva Rossii: traditsii i stil' [Folk Art of Russia: Tradition and Style]*. Moscow: GIM, pp. 37–48. (in Russian)
- Pak, V. (2012) 'From the Experience of Working on the Creation of the 20th-century Exposition of the Finift Museum in Rostov', *Trudy Sankt-Peterburgskogo universiteta kul'tury i iskusstva [Proceedings of the St. Petersburg University of Culture and Arts]*. St. Petersburg: SBbGUKI, pp. 24–29. (in Russian)
- Pak, V. (2016) 'Masters of finift' of Rostov the Great in 1897 (Based on the Materials of the First General Population Census of the Russian Empire)', in *Istoriya i kul'tura Rostovskoj zemli [History and Culture of Rostov Land]*. Rostov: GMZRK, pp. 190–206. (in Russian)
- Pak, V. (2002) '*Rostovskaya finift' XX veka: istoriya promysla i hudozhestvennye osobennosti [Rostov finift of the 20th century: the history of the craft and artistic features ]*', PhD Thesis, Yaroslavl State Pedagogical University, Yaroslavl. (in Russian)
- Videneeva, A. (1998) 'About Rostov Artists of the Second Half of the 18th – Early 19th Centuries', in *Soobshcheniya Rostovskogo muzeya [Messages from the Rostov Museum]*. Rostov: GMZRK, pp. 118–147. (in Russian)

**Наумова Вера Сергеевна**, аспирант. МГУ им. М. В. Ломоносова; научный сотрудник ГМИИ им. А. С. Пушкина. Россия, Москва, ул. Волхонка, 12, 119019. vera-arte@ya.ru. ORCID: 0009-0008-4830-3242.

**Naumova, Vera Sergeevna**, post-graduate student. Lomonosov Moscow State University; researcher at the Pushkin State Museum of Fine Arts, 12 Volhonka str., 119091 Moscow, Russian Federation. vera-arte@ya.ru. ORCID: 0009-0008-4830-3242.

## ПОРТРЕТЫ ГРАФА А. Г. РАЗУМОВСКОГО

## PORTRAITS OF COUNT A. G. RAZUMOVSKY

**Аннотация.** До настоящего времени иконография графа А.Г. Разумовского (1709-1771), фаворита (по некоторым данным супруга) императрицы Елизаветы Петровны не становилась предметом специального исследования. Авторы немногочисленных изображений оставались неизвестными. Благодаря проведенному исследованию, удалось выявить портреты А.Г. Разумовского, хранящиеся сегодня в музейных и частных собраниях, а также его изображения, известные по упоминаниям в каталогах дореволюционных выставок. Изучение иконографии модели вместе с историей бытования этих предметов и обстоятельств заказа позволило обозначить круг мастеров (в том числе, таких художников как Г.Х. Гроот, Л. Каравак, П.А. Ротари, Л. Токе, Д.Г. Левицкий), которые могли быть авторами оригинальных полотен с портретами А.Г. Разумовского. Значительную сложность в изучении их особенностей представляет недоступность на данный момент прижизненных оригинальных изображений. В связи с этим в суждении об их художественных достоинствах приходится ориентироваться на более поздние копии, известные в некоторых случаях лишь по старым фотографиям. Анализ известных в настоящее время произведений дает основание предположить, что сам А.Г. Разумовский не проявлял значительного интереса к заказу собственных изображений, но его особое положение при дворе и статус фельдмаршала создавали необходимость создания портретов. Вероятно, что инициатива их заказа нередко принадлежала Елизавете Петровне и семье младшего брата К.Г. Разумовского, которые имели возможность обращаться к прославленным иностранным и русским мастерам, близким к императорскому двору.

**Ключевые слова:** портрет, А.Г. Разумовский, К.Г. Разумовский, фаворит, русское искусство, XVIII в., Елизавета Петровна, Г.Х. Гроот, Л. Каравак, Л. Токе, П.А. Ротари, Д.Г. Левицкий.

**Abstract.** The iconography of Count A.G. Razumovsky (1709-1771), a favourite (or according to some sources spouse) of Empress Elizabeth, has not yet been thoroughly examined. The authors of few works depicting him remained so far unknown. The research has revealed Razumovsky's portraits which are now kept in museums and private collections, as well as his images known from references in the catalogues of pre-revolutionary exhibitions. The study of iconography of the model, as well as the history of the objects and the circumstances of their use, has helped to identify the circle of masters (including such artists as G.C. Groot, L. Caravaque, P.A. Rotari, L. Tocqué and D.G. Levitsky) who could be authors of original portraits of A.G. Razumovsky. A significant difficulty in the study of their features is unavailability of lifetime original images. The analysis of the known works brings to conclusion that Razumovsky himself did not show much interest in commissioning his own portraits, but his particular position at court and the status of field marshal predestined the need for the portraits. It is probable that the initiative of creating them often belonged to Elizaveta Petrovna and the family of his younger brother of K.G. Razumovsky, who had an opportunity to address renowned foreign and Russian masters close to the Imperial court.

**Keywords:** portrait, A. G. Razumovsky, K. G. Razumovsky, favorite, Russian art, 18th century, Elizaveta Petrovna, G. H. Groot, L. Caravaque, L. Tocqué, P. A. Rotari, D. G. Levitsky

Граф Алексей Григорьевич Разумовский вместе со своим младшим братом Кириллом стали первым поколением семьи, которое получило возможность приобщения к европейской культуре и, в частности, заказу портретов, в отличие от большинства представителей ближайшего окружения Елизаветы Петровны, обладавших благодаря знатному происхождению такой возможностью ранее. А.Г. Разумовский, сын регистрового казака, попал в Петербург в качестве певчего, взятого в придворный хор, но вскоре стал фактически главным управляющим двора Елизаветы Петровны, а затем, вероятно, ее мorganaticким супругом.

До настоящего времени изображения А.Г. Разумовского не становились предметом специального изучения, в связи с чем в данной статье предпринята попытка выявить и исследовать сохранившиеся на сегодняшний день и известные по упоминаниям портреты графа. Это позволит не только представить иконографию модели и уточнить атрибуцию и историю бытования портретов, но и проанализировать особенности художественного заказа А.Г. Разумовского как одного из представителей придворной аристократии в середине XVIII

века. Будучи фаворитом Елизаветы Петровны, он участвовал в перевороте, совершенном в ее пользу, во время церемонии коронации был награжден высшей наградой Российской империи – орденом св. Андрея Первозванного.

Ввиду особого статуса при дворе императрицы, он нередко упоминается в исторических исследованиях, однако его роль традиционно сводится к тому, что, будучи преданным сторонником государыни и обладая большим влиянием, граф умел продвигать на государственные посты одаренных и талантливых людей [9, с. 116]. Чаще всего он характеризуется как человек не слишком образованный, но тактичный, незлобивый, умевший «найтись» в своем необычном положении [14, с. 411].

Возвышение Разумовского началось еще в 1730-е гг. в связи с попаданием «в случай», но его достоверные изображения этого времени неизвестны. Вероятнее всего, что тогда он не получил еще достаточно высокого статуса, который бы давал возможность и даже создавал бы необходимость заказа портрета, хотя влияние Разумовского при дворе Великой княжны уже было весьма высоким. В отделе «Малороссия» на выставке «Ломоносов и Елизаветинское время» в 1912 г. был



Илл. 1. Неизвестный мастер. Стихи – панегирик, посвященные А. Разумовскому. Фрагмент. 1746 г. ГИМ.



Илл. 2. Неизвестный художник по оригиналу Г. Х. Гроота. Портрет графа Алексея Григорьевича Разумовского. Х., м. Конец XVIII в. (?). ГИМ.

представлен портрет, обозначенный как изображение Алексея Григорьевича Разумовского в певческом одеянии, принадлежащий Придворной певческой капелле (№ 135) [44, с. 59]. Я.Н. Жданович утверждал, что его, наряду с полотном из собрания Павла Галагана (№ 115) [44, с. 55]<sup>1</sup>, можно считать на выставке «лучшими» изображениями Алексея Григорьевича, хотя «сходство на этих портретах разное», — продолжал автор путеводителя по выставке, — но по ним вы можете получить представление о внешности любимца и друга Императрицы» [18, с. 29].

Главный биограф семейства Разумовских А.А. Васильчиков<sup>2</sup>, начиная свой рассказ об истории восхождения рода своих предков, уделяет внимание описанию образа Алексея

Григорьевича, благодаря которому и произошло это кажущееся почти сказочным возвышение: «Красота его поразила Великую Княжну еще более, чем голос. Высокий, стройный, несколько смуглый, с чудными черными глазами и черными же дугообразными бровями, Розум был красавец в полном смысле слова» [10, с. 5]. Вероятно, что подобная характеристика внешности была связана с замечанием, высказанным еще Екатериной II, вспоминая о Разумовском, с которым она познакомилась в феврале 1744 г.: «Это был один из красивейших мужчин, каких я видела на своем веку» [21, с. 40].

В том же году А.Г. Разумовский был пожалован в рейхс-графы Римской империи, после чего получил российский графский титул. Основой для его получения послужила вымышленная генеалогия Разумовских, возводившая их род к польскому аристократическому роду Рожинских. Она была опубликована в издании «Философии Аристотелевой» в 1745 г. и снабжена гравюрами с генеалогическим древом и заставками работы Г.К. Левицкого [17, с. 123].

### Портреты А.Г. Разумовского работы Г.Х. Гроота, Л. Каравака, П.А. Ротари (?), Д.Г. Левицкого и их варианты

Идея прославления не только рода Разумовских, но и лично Алексея Григорьевича была воплощена в подносном листе «Слоги добродетелей» (1746 г.), хранящемся в настоящее время в Государственном Историческом музее в Москве (ГИМ)<sup>3</sup>. Лист представляет собой конклюдацию, в центре которой помещен портрет Алексея Григорьевича в овальной раме (илл. 1). На нем — кафтан с расшитыми обшлагами с лентой и звездой ордена св. Андрея Первозванного. Рядом с портретом — фигуры добродетелей, держащие раму, а над ним — изображение горнего мира. Под портретом помещен герб Разумовского, а ниже расположены стихи и символические изображения. Таким образом, этот портрет можно считать наиболее ранним<sup>4</sup> датированным<sup>5</sup> изображением А.Г. Разумовского, однако остается неизвестным, какой портрет мог послужить образцом для этой гравюры. Среди возможных авторов оригинала наиболее вероятным представляется придворный художник Л. Каравак.

Сложно предположить, что занимающий столь уникальное положение при дворе А.Г. Разумовский не имел эффектного репрезентативного портрета. Как удалось выяснить, в собрании ГИМа действительно хранится парадный портрет Алексея Григорьевича (илл. 2)<sup>6</sup>. Однако в середине XIX в. его холст был дублирован, первоначальный красочный слой сильно смыт и полностью покрыт реставрационными записями, что затрудняет определение времени его создания. Разумовский представлен в рост, в гвардейском мундире, со шпагой, с лежащей на красном бархате подзорной трубой, со знаком ордена Белого орла, а также лентой и звездой ордена Андрея Первозванного. Изображенный выглядит элегантно, спокойно и уверенно, но в то же время грациозно. В его облике не прочтывается воинственности человека в мундире, но нет и некоторой жеманности придворного.

Портрет из собрания ГИМа поступил из имения Поречье, пожалованного А.Г. Разумовскому<sup>7</sup>. Усадьба была построена уже его племянником Л.К. Разумовским, передавшем ее Е.А. Уваровой. В 1812 г. она подверглась разорению французами, погибли многие предметы обстановки, в том числе картины. Но во времена владения усадьбой Уваровыми уже заново отстроенный дом наполняется произведениями искусства, в результате здесь формируется собрание, получившее название Порецкого музея. В указателе, выпущенном в 1853 г., упомянуто, что часть фамильных портретов была размещена на нижнем этаже. На верхнем этаже большой пятиколонный зал был наполнен портретами Разумовских и Уваровых [46, с. 23]. Там находился большой портрет брата царицы Натальи Кирилловны — Л.К. Нарышкина<sup>8</sup>, внучка которого Екатерина Ивановна вышла замуж за К.Г. Разумовского. Рядом с портретом Нарышкина располагалась копия с полотна Л. Токе с изображением гетмана<sup>9</sup>. С другой стороны был представлен как раз рассматриваемый портрет А.Г. Разумовского. По размеру портреты братьев практически совпадают<sup>10</sup>. Судя по всему, полотно было создано в конце XVIII — начале XIX в. как копия оригинально-

го портрета Алексея Григорьевича середины XVIII в., а точнее 1740-х гг.

Существуют поясные варианты этой иконографии, наиболее ранним из известных образцов можно считать экспонированную на Таврической выставке (№ 442) [26, с. 144] пастель<sup>11</sup> из собрания В.С. Кочубя <sup>12</sup> в Диканьке, автором которой назван Г.Н. Теплов<sup>13</sup>. Местонахождение этого произведения в настоящий момент неизвестно, однако Н.Н. Врангель, ссылаясь на эту работу, отмечал довольно высокий уровень мастерства художника [11, с. 74]. Известны также поясные живописные копии портрета (илл. 3)<sup>14</sup>, но более грубые по исполнению. Вероятнее всего, они были созданы уже после смерти изображенного для усадебных галерей его племянников и их потомков.

Тот же иконографический тип использован в миниатюрном портрете, переданном в 1921 г. П.А. Васильчиковым в Саратовский художественный музей им. А.Н. Радищева<sup>15</sup>. Помимо костяной пластины с портретом графа, в рамку помещен локон волос. Изображение Разумовского с Андреевской орденской лентой подтверждает высокий статус модели, однако наличие локона намекает на особую близость между дарителем и владельцем. Остается неизвестным, кто был заказчиком портрета и кому он принадлежал. Чаще всего локоны, помещенные в медальон, принадлежали самой модели, что добавляло подарку определенной интимности.

В статье, посвященной этому портрету, М.В. Щетина обращает внимание на крепление петельки в нижней части миниатюры как на особенность, позволяющую вешать медальон на цепочке на шею таким образом, что он висит вниз головой и может подниматься для созерцания его носителем [48, с. 204]. Однако удалось обнаружить фотографию портрета в труде М.С. Грушевского «Иллюстрированная история Украины» (переиздание 1913 г.) с указанием на то, что он хранится в семье Милорадовичей [14, с. 411]<sup>16</sup>. Петелька на этой фотографии прикреплена над головой, а не внизу. Возможно, что надпись и рамка с указанием имен были вставлены таким образом уже в начале XX в. Ранее этот портрет экспонировался на выставке 1870 г., он был представлен в каталоге под номером 589 с подписью: «Граф Алексей Григорьевич Разумовский. Миниатюрный грудной портрет в овальном медальоне (выш. 1 вер., шир ¾ вершк. — с волосами императрицы Елизаветы Петровны. Принадлежит А.А. Васильчикову)» [29, с. 162]<sup>17</sup>.

Наиболее вероятной представляется версия о том, что миниатюра была создана по заказу Елизаветы Петровны, в прямом смысле вложившей частичку себя и таким образом как бы соединившей свой образ кольцом волос<sup>18</sup> с изображенным тайным супругом. В собрании Алексея Григорьевича находились предметы с портретами или инициалами самой Елизаветы Петровны, например, золотой набалдашник трости из яшмы с драгоценными камнями с портретом Елизаветы Петровны<sup>19</sup> из собрания П.П. Дурново<sup>20</sup>, золотой кубок из Оружейной палаты<sup>21</sup> и табакерка работы И. Позье с портретом Елизаветы Петровны<sup>22</sup>, подаренная, вероятно, к 50-летию Разумовского в 1759 г.

Известны случаи, когда сам граф выступал в качестве дарителя, в частности, именно он заказал известному своими пастелями и миниатюрными портретами французскому художнику Ж.-Ф. де Самсуа расписать для императрицы веер с видами Царского села и 400 фигурами, за который было заплачено несколько сот рублей [22, с. 81]. Поэтому нельзя исключать, что такое соединение с возлюбленной предложил сам изображенный, и что заказчиком мог выступить именно он.

Имена художников, создававших и миниатюру, и поздние поясные варианты станковых портретов остаются неизвестными, также как не был упомянут и автор оригинала, с которого они могли быть написаны. При исследовании иконографии Алексея Григорьевича обращает на себя внимание практически полное отсутствие имен художников, с которыми могли быть связаны его прижизненные портреты. В то же время создается впечатление, что искать автора поколенного портрета из ГИМа необходимо среди наиболее талантливых и близких к Елизавете Петровне мастеров. Наиболее вероятным автором оригинала этого портрета, по мнению хранителя Л.Ю. Рудневой, мог быть Г.Х. Гроот.



Илл. 3. Неизвестный художник. Портрет графа Алексея Григорьевича Разумовского. Х., м. Вторая половина XVIII в. ГИМ.



Илл. 4. Портрет А. Г. Разумовского из собрания А. А. Васильчикова. Фотограф А. М. Лушев. Скан стеклянного негатива. 1860-е гг. ГРМ.



Илл. 5. Неизвестный художник. Портрет графа Алексея Григорьевича Разумовского. Х., м. 1770-е гг. ГИМ.

Илл. 6. Неизвестный художник. Портрет А. Г. Разумовского из собрания Разумовских в Вене. Скан диапозитива середины XX века. ГТГ.

Ранее имя этого мастера уже упоминалось в связи с портретом А.Г. Разумовского. На выставке 1870 г., помимо миниатюрного портрета Алексея Григорьевича из собрания А.А. Васильчикова, экспонировался происходящий из той же коллекции поясной живописный портрет, обозначенный в каталоге под номером 235 как «Обер Егермейстер и Генерал Фельдмаршал, необъявленный супруг Императрицы Елизаветы Петровны. Поясное изображение, с картины Грота»<sup>23</sup>. При работе с фототекой А.М. Лушева удалось обнаружить стеклянный негатив с подписью «235» (илл. 4)<sup>24</sup>. Именно овальным фрагментом этого портрета был представлен А. Г. Разумовский в «Историческом альбоме портретов известных лиц XVI – XVIII вв.», изданном к выставке [27, с. 23]<sup>25</sup>. В отличие от обрезанного изображения в альбоме, благодаря негативу можно увидеть фрагмент фона с листьями дерева и подзорную трубу в руках изображенного. Этот портрет практически идентичен (за исключением шитья на правом плече мундира) полотну из экспозиции ГИМа (илл. 5)<sup>26</sup>. Сохранившееся изображение было написано поверх другого портрета, возможно, также представляющего А.Г. Разумовского. Происхождение портрета из ГИМа достоверно установить пока не удалось<sup>27</sup>. Аналогичный портрет (с небольшим затемнением около лица, где расположена голова на нижнем слое, но при этом фотография как будто бы совсем немного обрезана по левому краю по сравнению с полотном) представлен на фотоотпечатке из собрания Великого князя Николая Михайловича<sup>28</sup>. На обороте фотографии сохранилась карандашная надпись начала XX в. «кнВ.С. Кочубей»<sup>29</sup>. Аналогичные надписи о владельцах портретов на других фотографиях позволяют считать сообщение о В.С. Кочубее как о владельце портрета достоверным. Очевидно, что владельцем портрета мог быть праправнук гетмана Виктор Сергеевич Кочубей, владелец особняка на Фуштатской улице в Петербурге и усадьбы «Диканька», где хранились многие портреты Разумовских.

Впоследствии подобный портрет был гравирован<sup>30</sup> для первого тома «Семейства Разумовских» [10, между с. 194 и 195].

Биограф упоминает о том, что эта гелиографюра была сделана с портрета, хранящегося в усадьбе Поречье графа А.С. Уварова. При этом автором этого портрета Васильчиков называет Л. Каравака, цитируя письмо друга Кирилла Григорьевича, вице-канцлера М.Л. Воронцова, которое тот отправляет гетману из Петербурга в Глухов 28 апреля 1752 г.: «При сем к в. с. Посылаю изготовленный портрет е. с. графа Алексея Григорьевича, который господином Каравакою по приказу графини Екатерины Ивановны сделан и здесь от всех с немалою апробациею принят, яко же и е. с., братец Ваш, оный взять изволил и был доволен» [10, с. 172]<sup>31</sup>.

Приведенный фрагмент письма об отправленном в Малороссию портрете Алексея Григорьевича чрезвычайно интересен не только указанием на «первого придворного малера», ведь, как уже было подчеркнуто выше, большинство изображений графа не сохранили имен их авторов. Заслуживающим внимание представляется указание на Екатерину Ивановну Разумовскую как на фактического заказчика портрета, а точнее даже портретов, так как изображенный тоже решил получить его экземпляр в свое собрание. Дело в том, что биографы Разумовских традиционно упоминали супругу гетмана лишь как богатую наследницу Нарышкиных и благотворительную мать и хозяйку дома: за первые пятнадцать лет брака она родила 11 детей<sup>32</sup>, скончавшись в возрасте 42 лет. Упоминание о том, что именно она была инициатором создания портрета позволяло предположить, что ее заботы не были ограничены воспитанием детей, как обычно представлялось. Воспитанная в доме дяди А.Л. Нарышкина и его супруги Е.А. Куракиной, Екатерина Ивановна, в отличие от своего мужа и его родственников, фактически с детства была приобщена к европейской культуре и в том числе знакома со складывающейся традицией создания портретных галерей. Вероятно, что фрейлина, статс-дама и троюродная сестра императрицы имела возможность получить представление о творчестве придворного художника Л. Каравака и самостоятельно выбрать его в качестве исполнителя заказа. Важен также сам факт заказа Екатериной Ивановной

портрета А.Г. Разумовского придворному художнику, писавшему преимущественно членов царской семьи [15, с. 159].

Однако идентификация этого портрета наследниками вызывает вопросы. Ошибочным представляется мнение А.А. Васильчикова относительно того, что именно портрет на гелиогравюре мог быть написан Л. Караваком, в частности, по той причине, что на полотне граф изображен уже в фельдмаршальском мундире, который он получил возможность носить только после 5 сентября 1756 г., когда французский художник уже умер. Однако биограф мог иметь в виду тот факт, что само лицо Алексея Григорьевича могло быть написано Караваком. В то же время аналогичный портрет из собрания самого А.А. Васильчикова определен был в каталоге выставки 1870 г. как работа «Гроота»<sup>33</sup>. Это вносит значительные противоречия в свидетельство биографа не только относительно авторства портретов графа в фельдмаршальском мундире (полотен из собраний А.А. Васильчикова, А.С. Уварова и В.С. Кочубея), но и, учитывая явное сходство в лице модели, в определение автора оригинала большого портрета из Поречья.

Создается впечатление, что и для миниатюрного портрета из СГХМ им. А.Н. Радищева, и для упоминаемых поясных портретов (работы Г.Н. Теплова на Таврической выставке и его вариантов) источником мог послужить именно поколенный портрет, автором которого в настоящее время предполагается Г.Х. Гроот. Но полностью исключить Л. Каравака из числа возможных авторов оригинала поколенного парадного портрета в настоящее время невозможно. Что касается портретов из собрания Васильчикова, с гелиогравюры из собрания Уварова и из коллекции Кочубея, — то сходство в лице с парадным портретом из Поречья на них также присутствует, хотя нельзя утверждать, что они идентичны, к тому же использован другой, более поздний парик.

На полотне из ГИМа и портрете из собрания Васильчикова обращает на себя внимание наброшенная на правое плечо красная мантия, подбитая горностаем. Известны также фрагментарные копии еще XVIII — первой половины XIX в., частично показывающие горностаевую мантию и не изображающие подзорную трубу. Аналогичный сокращенный вариант портрета А.Г. Разумовского (илл. 6) сохранился в венском собрании потомков его младшего брата<sup>34</sup>.

Несколько более грубый по исполнению, по сравнению с портретом из ГИМа, вариант с 1921 г. хранится во Владимирско-Суздальском музее-заповеднике. Он происходит из усадьбы Андреевское Владимирской губернии, принадлежавшей Е.А. Воронцовой-Дашковой<sup>35</sup>. Портрет датируется 1786 г. согласно описи работ, которые были отданы художнику «для списания». При этом лицо Алексея Григорьевича и по ракурсу, и по возрасту напоминает те изображения, которые были рассмотрены выше, но не является их точной копией. На голове — пудренный парик с буклями, бантом и косицей. Аналогичный по размеру портрет, созданный в 1780-е гг. для этой портретной галереи, представляет Кирилла Григорьевича в схожем образе<sup>36</sup>. В целом, оба изображения братьев Разумовских напоминают тип поясного «мундирного» портрета на нейтральном фоне в трехчетвертном повороте, который можно увидеть у А. Рослина и у Д.Г. Левицкого.

В доме младшего брата на Мойке, согласно обнаруженной описи 1787 г. [35], в зале, названной «желтой», находились портреты представителей семьи, в том числе аналогичные по размеру изображения Алексея Григорьевича<sup>37</sup> и Екатерины Ивановны, скончавшейся через две недели после него в июле



**Илл. 7.** Неизвестный художник. Портрет А. Г. Разумовского из собрания А. Б. Лобанова-Ростовского. Третья четверть XVIII в. Х., м. ГРМ.

**Илл. 8.** Миниатюрный портрет А. Г. Разумовского из собрания П. П. Дурново. Фотограф А. М. Лушев. Скан стеклянного негатива. 1860-е гг. ГРМ.

**Илл. 9.** Левицкий Д. Г. (?). Портрет А. Г. Разумовского (?). Скан диапозитива середины XX века. ГТГ.



Илл. 10. Неизвестный фотограф. Интерьер в доме И.К.Дарагана. Фрагмент с портретом А. Г. Разумовского (?). Фотография. 1900-е гг. ГИМ.

1771 г. Возможно, что эти портреты были заказаны как раз после их смерти Кириллом Григорьевичем.

Сохранилось также несколько вариантов аналогичного портрета К.Г. Разумовского<sup>38</sup>, они достаточно отличаются по качеству, поэтому судить об оригинале представляется затруднительным, однако бывший гетман выглядит несколько старше, чем на знаменитом портрете П.Д. Батони 1766 г. Вероятно, что эти портреты Кирилла Григорьевича были созданы в конце 1760-х — середине 1770-х гг. Д.Г. Левицким<sup>39</sup> или же А. Рослиным, написавшем портрет его сына Андрея Разумовского в 1777 г.<sup>40</sup>. Можно предположить, что в пару к нему уже после смерти старшего брата, был создан фактически ретроспективный портрет Алексея Григорьевича<sup>41</sup>. При этом использован «тип Гроота», но несколько видоизмененный. Мундир, награды и парик больше соответствуют 1760-м гг., когда Алексей Григорьевич был еще жив. В результате портреты братьев создавали эффектную композицию, прославляющую основоположников династии, сходство которых на полотнах было усилено за счет комбинации разновременных лиц и сходных мундиров и наград.

Эта иконография братьев Разумовских неоднократно использовалась именно для портретных дворянских усадебных галерей конца XVIII — первой половины XIX в.<sup>42</sup>. Аналогичный

портрет К. Г. Разумовского входил в собрание усадьбы Ольгово Апраксиных<sup>43</sup> (Государственный мемориальный музей А. В. Суворова, Санкт-Петербург), но на портрете Алексея Григорьевича (Музей-заповедник «Дмитровский Кремль»)<sup>44</sup> изображен другой парик, напоминающий портрет 1740-х гг. Аналогичный портрет старшего брата с подзорной трубой и в фельдмаршальском мундире находится в собрании Музея истории Санкт-Петербурга<sup>45</sup>.

В каталоге Русского музея (1980 г.) содержатся сведения о портрете Алексея Григорьевича Разумовского (илл. 7), написанном неизвестным художником и датированном третьей четвертью XVIII в., поступившим в музей из собрания А.Б. Лобанова-Ростовского в конце XIX в. В описании (но без иллюстрации) указано, что это «копия живописного оригинала, известного по гравюре А.А. Осипова» [13, с. 373]. Действительно, использован тот же тип лица, хотя и несколько отличающийся от более стилизованного и условного образа в гравюре, однако Разумовский представлен не в гвардейском мундире, а в фельдмаршальском. Портрет из ГРМ практически идентичен полотну из Ольгова и картине из Гатчинского дворца<sup>46</sup>.

Самым распространенным изображением Алексея Григорьевича можно считать именно гравюру А.А. Осипова<sup>47</sup> (1821–1824 гг.), созданную для издания П. П. Бекетова. Она

была исполнена по полотну Я.И. Аргунова, который, в свою очередь, использовал более ранний портрет А.Г. Разумовского, вероятно, также не оригинальное прижизненное изображение, а копию из портретной галереи потомков. Гравированный портрет имеет явное сходство с описанными выше полотнами, но кажется несколько более огрубленным, «состаренным» и официозным.

Таким образом, можно считать, что именно парадный портрет, написанный в 1740-е гг. одним из придворных художников (Г.Х. Гроотом или Л. Караваком) и известный по более поздней копии из усадьбы Поречье, послужил прототипом для создания целого ряда изображений А.Г. Разумовского, в том числе и для миниатюрного портрета, который на данный момент представляется фактически единственным произведением, за исключением портрета на панегирике 1746 г., созданным еще при жизни модели. Именно этот тип лица был использован, вероятно, также для более поздних портретов уже в фельдмаршальском мундире и с другим париком, а также в стилизованном варианте для гравюр XIX в.

Изображение А.Г. Разумовского на гравюре А.А. Осипова представляется своего рода «промежуточным вариантом» между образом на портрете 1740-х гг. и изображением на миниатюре из собрания П.П. Дурново, опубликованной в издании Великого князя Николая Михайловича «Русские портреты»<sup>48</sup>. Во время подготовки исследования, благодаря изучению фототеки А.М. Лушева (илл. 8)<sup>49</sup>, хранящейся в Русском музее, удалось установить, что ранее этот портрет экспонировался на «Исторической выставке портретов лиц XVI–XVIII веков» (1870 г.), проводимой Обществом поощрения художников. В печатном каталоге выставки под номером 588 значится «Граф Алексей Григорьевич Разумовский. Поясной портрет в молодых летах, в зеленом мундире с шитьем и с голубою лентой. Миниатюра на кости. Принадлежит княгине Е.П. Кочубей» [29, с. 162]<sup>50</sup>.

Разумовский изображен в коротком парике, в гвардейском мундире со знаком ордена Белого орла, а также звездой и лентой ордена св. Андрея Первозванного. По черно-белой фотографии трудно судить о художественном качестве и особенностях произведения, но создается впечатление некоторой условности и сухости деталей. При этом миниатюрный портрет имеет достаточно большой для этого вида живописи размер 13×9 см и в целом производит впечатление полноразмерного живописного полотна. Можно предположить, что портрет Алексея Григорьевича был написан не ранее 1746 г., когда он был награжден орденом Белого орла, но вероятно, что не позже 5 сентября 1756 г., когда ему было присвоено звание фельдмаршала. Судя по парикам, создается впечатление, что оригинальный портрет, с которого была написана миниатюра, мог быть создан уже в 1750-е гг. Аналогичный парик можно увидеть на схожем по композиции (но представленном в зеркальном развороте по сравнению с изображением Разумовского) автопортрете П.А. Ротари (Инв. № Ж-4935)<sup>51</sup>, создание которого специалисты из Русского музея относят к 1756 г. Учитывая, что Ротари приезжает в Петербург в последних числах мая 1756 г., то можно предположить, что А.Г. Разумовский мог стать одной из первых моделей художника, написавшего его портрет летом того же года.

Именно этот тип портрета был использован при создании изображения императрицы вместе с ее морганатическим супругом на шелковой подушечке из собрания Н.В. Новикова. Портрет Алексея Григорьевича был совмещен с известным гравированным портретом императрицы работы Е.П. Чемесова с оригинала Л. Токе. В верхней части подушечки помещена надпись «Се тайна благословенна»<sup>52</sup>. Изображение было опубликовано в 1913 г. в биографии рода, изданной на немецком языке правнуком Кирилла Григорьевича Камиллом Разумовским [50].

Особенно важным становится обнаружение портрета, представляющего А.Г. Разумовского, работы Д.Г. Левицкого (илл. 9)<sup>53</sup>. Полотно, хранившееся у Андрея Разумовского<sup>54</sup> в Вене, экспонировалось на выставке Русского искусства в Праге в 1935 г.<sup>55</sup> и упомянуто в описи собрания его отца 1907 г. (№ 22) [51, с. 73] с указанием, на одновременную золоченую

раму и факт покупки в 1903 г. у Розенталя в Мюнхене<sup>56</sup>. Критик Н. Еленев, посетивший эту выставку, отвергая авторство целого ряда представленных там картин, утверждает, что это полотно связано именно с Левицким [16, с. 76]. В фототеке Третьяковской галереи удалось обнаружить цветной диапозитив с фотографией этого портрета, который был отправлен потомками Разумовских, проживающими в Австрии, в музей<sup>57</sup>. Граф изображен на темном, нейтральном фоне в красном кафтане с лентой и звездой Андрея Первозванного<sup>58</sup>. Вероятно, что этот портрет был создан с натуры еще в 1760-е гг. (?). Особенно интересным кажется колористическое и в некоторой степени композиционное сходство этого полотна с изображением молодого соперника Разумовского И.И. Шувалова (ГЭ)<sup>59</sup>, написанного Л. Токе<sup>60</sup>, а также с портретом Г.Н. Теплова, известным по копии с оригинала Д.Г. Левицкого<sup>61</sup>.

### Вероятные и переатрибутированные портреты А.Г. Разумовского

Именно Л. Токе или же А. Рослин представлялись авторами портрета, сохранившегося в начале XX в. в подмосковной усадьбе Никольское-Размыслово (илл. 10), принадлежавшей Дараганам<sup>62</sup>. На обороте фотографии<sup>63</sup> (ГИМ) с интерьером гостиной в старом усадебном доме, где запечатлена картина, владелец имения Сергей Иннокентьевич Дараган в 1952 г. указал, что это портрет графа Алексея Григорьевича Разумовского, который он перед своим отъездом в Сибирь продал в Москве в 1919 г. М.К. Цункевич. На полотне изображен мужчина в кирасе и расшитом кафтане с наброшенной на плечо горностаевой мантией, он держит в руках головной убор с плюмажем и, вероятно, маршальский жезл, указывая им на разворачивающуюся на фоне битву.

Упомянутая о пожаловании фавориту чина генерал-фельдмаршала, А.А. Васильчиков пишет, что императрица уже давно имела намерение таким образом возвысить Алексея Григорьевича, но он традиционно скромно отказывался, а в день подписания указа сказал ей, что «Государыня, ты можешь меня назвать фельдмаршалом, но никогда не сделаешь из меня даже порядочного полковника. Смех да и только!» [10, с. 194]. В связи с этим возникают сомнения в том, что сам граф пожелал бы получить столь не соответствующий его образу жизни портрет. С другой стороны, известное изображение его брата, созданное тем же Л. Токе в 1758 г.<sup>64</sup>, показывает, что, несмотря довольно скептическое отношение к своим ратным подвигам, Разумовские<sup>65</sup>, судя по всему, осознавали необходимость в использовании подобной иконографической схемы для презентации дарованного им государем чина<sup>66</sup>. Ведь, как справедливо замечает А.А. Карев, «в образе конкретного человека воплощалась Слава Российская <...>. Образ героя служил примером для подражания как потомкам по родственным линиям, так и любому представителю благородного сословия» [28, с. 92].

Сложность в подтверждении того, что на портрете изображен именно А.Г. Разумовский связана не только с отсутствием информации о местонахождении самого полотна, известного лишь по фотографии, но явной типизации героизированного образа полководца, а также невозможностью достоверно датировать другие известные изображения А.Г. Разумовского. Несмотря на отсутствие явного противоречия в чертах лица и наградах изображенного, подтвердить, что на картине из Никольского-Размыслово изображен именно тайный супруг Елизаветы Петровны затруднительно. С одной стороны, утверждение С.И. Дарагана не могло быть основано только на семейном предании, его можно назвать знатоком искусства. Известно, что после отъезда из Москвы он занимал должность заведующего отделом искусства и художественной старины в Музее Приенисейского края, а по возвращению стал заведующим музеем-усадьбой «Ольгово»<sup>67</sup>. Именно он составил подробную «Покомнатную опись художественно-бытовых предметов музея “Ольгово”» [7, с. 148-149], где находились и упоминаемые выше портреты братьев Разумовских, и изображения С.Ф. Апраксина, который получил звание генерал-фельдмаршала в один день с А.Г. Разумовским. В парадном портрете С.Ф. Апраксина<sup>68</sup> автор также использует схему изображения полководца, знакомую, прежде всего, по портрету К.Г. Разу-

мовского, написанного Л. Токе [7, с. 157-160]. Таким образом, маловероятно, что владелец мог перепутать изображения двух фельдмаршалов<sup>69</sup>. Кроме того, в ольговской галерее можно было встретить как изображения братьев Разумовских, так и портреты высокопоставленных полководцев елизаветинского времени (например, А.Б. Бутурлина<sup>70</sup>, Б.Х. Миниха<sup>71</sup>, П.С. Салтыкова<sup>72</sup>). Но в то же время атрибуция усадебного полотна не исключает уточнения как имени модели, так и автора. В то время как обращение Разумовских с заказом к Л. Токе выглядит весьма вероятным, участие А. Рослина в создании портрета кажется сомнительным, в том числе и потому, что художник приехал в Петербург уже после смерти А.Г. Разумовского.

К поздним портретам графа относится миниатюрный портрет из Останкино, считающийся изображением Алексея Григорьевича, созданным в 1770-е гг.<sup>73</sup>. Рассматривая вопрос о миниатюрах, представляющих А.Г. Разумовского, необходимо также назвать упомянутый под № 132 в каталоге выставки «Ломоносов и Елизаветинское время» портрет из собрания Великого князя Николая Михайловича, экспонируемый вместе с портретами Кирилла Григорьевича и Екатерины Ивановны Разумовской из той же коллекции [43, с. 20]. В отличие от изображений младшего брата и его жены, помещенных в «Русских портретах», в списке А. Бенуа в журнале «Старые годы» он указан без упоминания о его публикации в печатных изданиях [8, с. 26]. Впоследствии стало известно, что портрет К.Г. Разумовского и его жены на самом деле являются изображениями Карла Саксонского и его супруги. В связи с этим нельзя исключать, что изображение «необъявленного супруга императрицы Елизаветы» также могло быть ошибочно атрибутировано. Так, например, произошло с миниатюрным портретом на табакерке, который на фотоотпечатке начала XX в. был обозначен как портрет А.Г. Разумовского<sup>74</sup>, однако удалось установить, что это изображение войскового атамана Донского казачьего войска Василия Петровича Орлова (1745-1801)<sup>75</sup>. Ранее Ю.И. Быкова определила, что на полотне из музея «Дмитровский Кремль», которое считалось портретом А.Г. Разумовского, представлен Александр Борисович Куракин [6, с. 102].

Чаще всего сложности возникали с определением модели, когда речь шла о братьях Разумовских. Помимо уже упомянутых портретов с Таврической выставки кисти И. Аргунова с оригинала П.А. Ротари и пастели Г.Н. Теплова, можно привести в пример портрет из собрания Московского архива Министрства иностранных дел, который был опубликован [45, с. 163] как изображение А.Г. Разумовского. Однако его следует считать портретом Кирилла Григорьевича<sup>76</sup>.

Достоверных прижизненных изображений Елизаветы Петровны совместно с Разумовским не сохранилось. Хотя в некоторых случаях исследователи предполагали, что именно он является моделью для мужских изображений, помещенных на кубках вместе с Елизаветой Петровной. Так Н.А. Ашарина предполагала, что именно морганатический супруг императрицы представлен на кубке, созданном на заводе Петра Нечая [4, с. 74]. Над мужским портретом помещена надпись «Виват его императорского высочества», однако представляется крайне маловероятным размещение портрета А.Г. Разумовского в подобном контексте.

Те же вопросы вызывает определение мужчины на кубке с крышкой из кости мамонта, хранящегося в собрании ГИМа и датированного концом 1750 – началом 1760-х гг.<sup>77</sup> Кубок с ножкой в виде дельфина с пирующими на нем путти украшен российским гербом и профильными портретами Елизаветы Петровны и мужчины в лагах, с орденской лентой и в горностаевой мантии, над ним помещено изображение лаврового венка. Вокруг медальона с императрицей помещены цветы и воинские атрибуты, а мужской портрет обрамлен рокайльными мотивами и листьями камыша. Несмотря на то, что изображенного нельзя достоверно идентифицировать как наследника престола Петра Федоровича, утверждение о том, что в медальонах расположены портреты фаворита государыни, в некоторой степени конфликтует с информацией о стремлении окружить этот союз в середине столетия плотной завесой тайны. Однако полностью исключить возможность появления подобного предмета с изображением тайного супруга императрицы (на-

пример, благодаря частному заказу) невозможно.

На протяжении всего царствования Елизаветы Петровны А.Г. Разумовский оставался, несмотря на появление И.И. Шувалова, в ближайшем окружении государыни. Это служило поводом при изучении портретов государыни с придворными искать среди них именно обер-егермейстера. В коллекции Камилла Разумовского находилась известная гравюра И.О. Ридингера<sup>78</sup> с портретом Елизаветы Петровны на коне в окружении свиты. В каталоге 1907 г. [51, с. 104] указано, что Алексей Григорьевич изображен на групповом портрете справа от государыни. Учитывая, что гравюра традиционно датируется 1744–47 гг., подобное представление Разумовского казалось бы вполне оправданным, но если сравнить этот портрет с аналогичными изображениями высокопоставленных лиц в окружении придворных, созданных гравером, то создается впечатление «стаффажности» этой свиты, которая «делает» короля. В связи с этим идентифицировать фигуру справа от Елизаветы Петровны как А.Г. Разумовского, не только как достоверное изображение, но и как подразумеваемую конкретную личность, в настоящее время не представляется возможным<sup>79</sup>.

### Заключение

Несмотря на то, что нельзя исключать появление новых иконографических данных<sup>80</sup>, создается впечатление, что по сравнению с его младшим братом образы А.Г. Разумовского кажутся значительно менее разнообразными, почти исключая сложными иконографические схемы с различными атрибутами. В отличие от Кирилла Разумовского, Алексей Григорьевич не имел необходимости в создании портретов в качестве официального «главы ведомства», то есть гетмана или президента Академии наук. Уже после оставления этих должностей младший Разумовский благодаря заграничному путешествию получил возможность прямого обращения к прославленному европейскому мастеру (П.Д. Батони), в то время как А.Г. Разумовский не имел такого опыта. При этом в портретах обоих братьев отсутствует акцент на их малороссийском происхождении, как, например, на портрете их матери, изображенной в национальном костюме.

Значительную сложность в изучении портретов фаворита императрицы представляет недоступность на данный момент прижизненных оригинальных изображений. В связи с этим в суждении об их художественных достоинствах приходится ориентироваться на копии, известные в некоторых случаях лишь по старым фотографиям.

Благодаря введению в научный оборот ряда портретов и уточнению сведений о них, проведенное исследование позволило выявить произведения с изображением А.Г. Разумовского и обозначить круг мастеров, которые могли писать графа с натуры: Г.Х. Гроот, Л. Каравак, позже Л. Токе, П.А. Ротари, Д.Г. Левицкий. Создается впечатление, что сам он не проявлял особенно интереса к заказу разнообразных портретов, а инициатива их создания принадлежала Елизавете Петровне и его ближайшему окружению: семье брата, представители которой имели возможность обращаться к прославленным иностранным и русским мастерам, близким к императорскому двору. Его изображения в качестве придворного содержали лишь допустимое для всеобщего обозрения, никак не намекая на его положение фаворита или тайного супруга императрицы. За исключением портрета из собрания Дараганов, атрибуция которого требует уточнения, Разумовский не представляется бравым фельдмаршалом, чином которого был одарен Елизаветой Петровной. Вполне вероятно, что его изображения в фельдмаршальском мундире создавались уже по заказу его брата для возвеличивания статуса рода. В большинстве известных изображений графа художники не пытаются нарочито представить его тем, кем он в действительности не был: ни активным политическим деятелем (как постоянно обращаясь за помощью к Разумовскому канцлер А.П. Бестужев-Рюмин), ни покровителем и любителем искусства и наук (как молодой фаворит И.И. Шувалов). Сам Алексей Григорьевич, как кажется, предпочитал небольшие роскошные предметы декоративно-прикладного искусства, демонстрирующие его статус и особое положение лишь посвященным. Например, он первым

при дворе стал носить бриллиантовые пуговицы и эполеты [10, с. 59]. Составленный современниками и биографами словесный портрет А.Г. Разумовского традиционно представлял его как человека скромного, держащегося в тени своей венценосной супруги, постоянно осаждаемого разного рода просителями, но не вмешивающегося активно в государственные дела. В то же время нередко упоминается о том, что Алексей Григорьевич мог вести себя как типичный барин, забавляющийся охотой, вымещающий гнев на подданных и живущий, наслаждаясь развлечениями блестящего двора императрицы Елизаветы Петровны. И даже после ее кончины Разумовский сохранил свое высокое положение при Екатерине II, которая выказывала ему особое почтение. На протяжении 1740-1760-х гг. он старался оказывать всяческую поддержку своим многочисленным родным, особенно младшему брату [32, с. 391] и матери [38,

с. 488]. Сложность его положения при дворе, связана с тем, что он, с одной стороны, обладал значительным неформальным влиянием, особенно в 1740-е гг., а с другой, не имел официального объема полномочий, даже в сравнении с младшим братом, ставшим гетманом и президентом Академии наук.

Эта вполне свойственная рококо двойственность была показана художниками, изобразившими на своих полотнах деликатного и благородного человека, оказавшегося у вершин власти, не пытающегося привлечь внимание к открывшимся ему возможностям, но имеющего необходимость соответствовать приобретенному статусу. Мастера, имена которых все еще требуют уточнения, сумели представить А.Г. Разумовского именно в образе придворного, воплощающего идеалы искусства середины века, полного «хитросплетений» переломной эпохи [24; 25].

### Примечания:

<sup>1</sup> Портрет из Коллегии Павла Галагана, основанной его отцом, владельцем усадьбы Сокиринцы Г.П. Галаганом, праправнуком В.Г. Дараган, старшей сестры А.Г. Разумовского.

<sup>2</sup> А.А. Васильчиков — внук А.К. Васильчиковой, урожд. Разумовской, родной племянницы А.Г. Разумовского.

<sup>3</sup> Стихи-панегирик гр. А.Г. Разумовскому. 1746 г. Инв. № ГИМ 103436/3 Муз. 4179. Свиток. Шелк, дублировочная хлопчатобумажная ткань, тушь, белила, золотая краска, перо, кисть, растушевка. 178×77,4 см.

<sup>4</sup> В это время уже были созданы портреты матери братьев Разумовских — Натальи Демьяновны (1746 г.) (ГИМ инв. № 70883 ИИ 1754 [17, с. 121], авторское повторение Черниговский художественный музей, Инв. № Ж-43) и ее внука Василия Дарагана (1745 г.) (Черниговский художественный музей, Инв. № Ж-26) немецким художником Г.Г. Хойзером. Отвергая возможное авторство А.П. Антропова при атрибуции портрета В. Дарагана, Э.Н. Адаркина отмечает, что «Вряд ли заказал бы Разумовский в 1745 г., т. е. в пору своего выдвижения и неограниченной власти, портрет своего племянника художнику, который в то время не имел даже звания «живописного подмастерья» [3, с. 109]. В рамках исследования, посвященного И. Вишнякову, изучением портрета В. Дарагана занималась также Т.В. Ильина [23, с. 127–133]. Позже портреты были отнесены Л.А. Маркиной к творчеству Г.Г. Хойзера [34, с. 186–192].

<sup>5</sup> В каталоге выставки «Елизавета Петровна и Москва» панегирик был датирован 1745 г. и представлен как подарок украинской делегации к свадьбе наследника престола [17, с. 122–123].

<sup>6</sup> Портрет графа Алексея Григорьевича Разумовского. Х., м. 146×114 см. Конец XVIII в.(?). Инв. № ГИМ 91836 ИИ 2916 5008702.

<sup>7</sup> Принадлежало правнуку К.Г. Разумовского А.С. Уварову (1825–1884), который унаследовал ее от своей матери Е.А. Уваровой, урожд. Разумовской (1783–1849). К ней поместье перешло от ее дяди Л.К. Разумовского (1757–1818).

<sup>8</sup> Инв. № И I 3461 ГИМ 91868. Х., м. 204×133 см.

<sup>9</sup> Инв. № И I 3380 ГИМ 91855. Х., м. 145×112,5 см.

<sup>10</sup> Хранитель портрета в ГИМе Л.Ю. Руднева предполагает, что большое количество темного фона на портрете старшего брата могло появиться именно по причине уравнивания этой пары в размере.

<sup>11</sup> На выставку пастель поступила как изображение Кирилла Григорьевича, но впоследствии в примечании было указано, что изображен, вероятно, Алексей Григорьевич [30, с. 22; 31, с. 79].

<sup>12</sup> В.С. Кочубей — праправнук К.Г. Разумовского. В фототеке Великого князя Николая Михайловича (ГИМ) сохранился фотоотпечаток К.А. Фишера. На обороте надпись сохранилась карандашная надпись начала XX в. «В.С. Кочубей». ГИМ 95171/6741 И VI 8433.

<sup>13</sup> Именно его Алексей Григорьевич выбрал в качестве наставника и сопровождающего в первом образовательном европейском путешествии, в которое он отправил своего младшего брата Кирилла, после чего Теплов еще долгое время был практически главным его помощником, когда тот был президентом Академии наук и гетманом Малороссии. Своего сына Г.Н. Теплов назвал Алексеем Григорьевичем, а дочь Елизаветой.

<sup>14</sup> Портрет графа Алексея Григорьевича Разумовского. Вторая половина XVIII в. Х., м. 90×69 см. ГИМ 54687/52 ИИ 1565. Аналогичный портрет из Национального музея Украины в Киеве (в 2013–2015 гг. экспонировался в дворце-музее Кирилла Разумовского в Батурине). Датированный XIX в., он также напоминает пастель Теплова.

<sup>15</sup> Неизвестный художник. Портрет А.Г. Разумовского. Кость, акварель. 3×2,5 см. Инв. № Г-3881.

<sup>16</sup> Портрет, вероятно, оказался в семье племянницы Алексея Григорьевича, А.К. Васильчиковой, принявший монашеский постриг еще в 1808 г., затем он перешел к ее потомкам, в частности, к владевшему им в 1870 г. внуку, директору Императорского Эрмитажа, знатоку портрета XVIII в. А.А. Васильчикову, затем его дочери А.А. Милорадович (1860–1927). Однако на рубеже 1910-х–1920-х гг., миниатюра оказывается в руках ее младшего брата Павла Александровича (1865–1941), который и передает его в музей.

<sup>17</sup> Негатив с изображением этого портрета в фототеке А.М. Лушева обнаружить не удалось, при этом крайне маловероятно, что таких портретов существовало несколько, такая интимная вещь кажется именно уникальным артефактом для личного владения и любования, а не тиражным образцом для всего многочисленного семейства.

<sup>18</sup> Указание на то, что волосы в медальоне принадлежали императрице, опубликовано в подписи к фотографии медальона в публикации начала XX в. [14, с. 411]. В собрании Оружейной палаты «Музеев Московского Кремля» сохранился медальон с волосами, которые могли принадлежать Елизавете Петровне (Инв. № 1820). Аналогичный комплект медальонов с волосами представителей рода Романовых хранится в Эрмитаже [17, с. 26].

<sup>19</sup> [42, с. 12]. А.Н. Бенуа в обзоре выставки «Ломоносов и Елизаветинское время» добавляет, что «нефритовый с бриллиантами набалдашник» изображает «Елизавету в виде сфинкса» [8, с. 10, 19]. Предмет был ранее опубликован в альбоме выставки 1904 г. [1, с. 206–209]. Указание на то, что это был подарок Кириллу, а не Алексею, ошибочно, что было исправлено при экспонировании на выставке 1912 г.

<sup>20</sup> П.П. Дурново — супруг М.В. Кочубей, праправнучки К.Г. Разумовского.

<sup>21</sup> Музеи Московского Кремля. Инв. № МР-624/1-2.

<sup>22</sup> Там же. Инв. № МР-689.

<sup>23</sup> Размеры картины в каталоге ок. 77,8×62,3 см [29, с. 71].

<sup>24</sup> Сектор архива изображений Государственного Русского музея (ГРМ). Фотограф А.М. Лушев. Граф А.Г. Разумовский. Стекланный негатив. 1860-е гг. Инв. № А-605.

<sup>25</sup> [27, с. 23].

<sup>26</sup> Неизвестный художник. Портрет А.Г. Разумовского. 1770-е гг. Х., м. 82×65 см. Инв. № ГИМ 72302 ИИ 2110. В каталоге выставки «Елизавета Петровна и Москва» немного отличаются размеры (89×71,7 см) [17, с. 120–121].

<sup>27</sup> В 1931 г. записан в инвентарные книги музея «из прежних поступлений».

<sup>28</sup> Инв. № ГИМ 95171/6742 И VI 8434.

<sup>29</sup> Кроме этого, сохранилась надпись с зачеркнутым словом и «Г.Н. Теплова». Однако упоминание Г.Н. Теплова попало на оборот этой фотографии по ошибке. Так как его имя должно быть указано на фотографии под инв. № ГИМ 95171/6741 И VI 8433, где представлена рассматриваемая выше как пастель Г.Н. Теплова из собрания В.С. Кочубея в Диканьке, экспонируемая на Таврической выставке и первоначально представленная как изображение его брата К.Г. Разумовского (это объясняет также зачеркнутое слово «Кир.» рядом с «Гр. Разумовский» на той же фотографии).

<sup>30</sup> С этой гравюры, видимо, было создано живописное повторение А.Ф. Першаковым, но вместо зеленого вицмундира, очевидно, пользуясь лишь гравюрой, он представил Алексея Григорьевича в красном бархатном кафтани со светло-зелеными отворотами (ГМИ СПб, вторая половина XIX в., х., м., 83×69, инв. № ГМИ СПб 48430 I-A-68 ж).

<sup>31</sup> В 1882 г. в очерке, посвященном Л. Караваку, Н.П. Собко, упоминая рассматриваемое письмо М.Л. Воронцова к гетману, называет портрет А.Г. Разумовского кисти Каравака из «Поречья» А.С. Уварова последней работой художника, что не соответствует действительности, однако во время написания материала считалось, что Каравак умер не в 1754 г., а именно в 1752 г. [41, с. 480].

<sup>32</sup> Из одиннадцати детей только одна дочь (Дарья Кирилловна) умерла в возрасте 10 лет, все остальные дожили до взрослого возраста.

<sup>33</sup> Учитывая, что Г.Х. Гроот умирает еще в 1749 г., то написать портрет Разумовского в вицмундире генерал-фельдмаршала он не мог, но при этом нельзя исключать, что именно портрет Гроота был использован в качестве прототипа для более позднего портрета.

<sup>34</sup> В фототеке ГТГ удалось обнаружить негативы с фотографией этого портрета (х., м. 69×53 см), при этом автором его назван Аргунов, а моделью К.Г. Разумовский (на обороте конверта надпись, сделанная сотрудником музея (?) «Каравак»). Негативы с фотографиями этого портрета были переданы потомками в ГТГ до 1977 г. Научно-справочный отдел фото-кино материалов ГТГ. Аргунов. Гр. Разумовский Кирилл Григорьевич. Диапозитивы № 3, 4. 26 апреля 2009 г. уже как изображение А.Г. Разумовского фотография этого полотна была передана М.А. Разумовской (прапраправнучка К.Г. Разумовского) московскому Иоанно-Предтеченскому монастырю, монахиней которого была предполагаемая дочь императрицы и ее фаворита старица Досифея [47, с. 43]. В коллекции К.Л. Разумовского в Вене находился живописный портрет графа А.Г. Разумовского, экспонировавшийся в 1912 г. на выставке «Ломоносов и Елизаветинское время» (№ 116) [44, с. 55]. Не исключено, это был именно этот портрет.

<sup>35</sup> Портрет А.Г. Разумовского. Ок. 1786. Х., м. 65,5×49 см. ВСМЗ. Инв. № В-3041 Ж-45 [19, с. 80].

<sup>36</sup> Портрет К.Г. Разумовского. 1780-е гг. Х., м. 64×48,2 см. ВСВЗ. Инв. № В-3059 Ж-63 [19, с. 80–81].

<sup>37</sup> Ок. 81,2×62,2 см. Идентифицировать тип портрета из дома на Мойке в данный момент не представляется возможным в связи с отсутствием более подробного описания этого полотна в описи. Но вполне вероятно, что это был тот же вариант фельдмаршальского поясного портрета, который можно было встретить в коллекции А.А. Васильчикова, А.С. Уварова и В.С. Кочубея.

<sup>38</sup> ГИМ. Инв. № ГИМ 70835 ИИ 1661. Конец XVIII в. Х., м. 64×47 см. ГИМ. Инв. № ГИМ 61843/203 ИИ 630.1770-е гг. Конец XVIII в. 62,5×52 см.

<sup>39</sup> Согласно описи в доме на Мойке, портрет хозяина дома его авторства был там представлен (размеры ок. 62,2×51,2 см) [35, с. 286–287].

<sup>40</sup> Рослин А. Портрет А.К. Разумовского из собрания В.С. Кочубея в Диканьке. Национальная галерея Виктории (Мельбурн). Инв. № 1382-5.

<sup>41</sup> Предположение о посмертном написании портрета из экспозиции ГИМа совпадает с мнением хранителя Л.Ю. Рудневой.

<sup>42</sup> Копия с подобных портретов братьев Разумовских была создана не позднее 1844 г. А. Васью (Национальный художественный музей Украины, Инв. № Ж-981, Ж-982) [36, с. 132].

<sup>43</sup> [6, с. 135]. Государственный мемориальный музей им. А.В. Суворова. Инв. № МС КП 4799 Ж-205. Первая половина – середина XIX в. Х., м. 60×48 см.

<sup>44</sup> [6, с. 135]. МЗДК. Инв. № МЗДК. Инв. 2362. В Госкаталоге [40] (ГК 38984896) ошибочно назван изображением Э.И. Бирона.

<sup>45</sup> Из собрания Великого князя Сергея Александровича во дворце Белосельского-Белозерского. Конец XVIII в. Х., м. 76,1×66,1 см. Инв. № ГМИ СПб 162982 I-A-61-ж [20, с. 60].

<sup>46</sup> Вторая половина XVIII в. Х., м. 60×46 см. Инв. № ГДМ КП-14455 ГДМ-564-III.

<sup>47</sup> Инв. № ГИМ 70488/1657 И III 6823. Аналогичная литография М. Тюлева по рисунку П. Иванова был помещена в издании Д.Н. Бантыш-Каменского «Биографии российских генералиссимусов и генерал-фельдмаршалов» [5, с. 268].

<sup>48</sup> Местонахождение неизвестно. [37, № 53]. Фотоотпечатки сохранились в фототеке Великого князя Николая Михайловича в ГИМ. Фотограф К.А. Фишер. 1900-е гг. Инв. № ГИМ 95171/7017 И VI 8708 и инв. № ГИМ 95171/8940И VI 11749 (карандашная надпись на обороте подтверждает принадлежность портрета на снимке Дурново).

<sup>49</sup> Сектор архива изображений ГРМ. Фотограф А.М. Лушев. Граф А.Г. Разумовский. Стекланный негатив. 1860-е гг. Инв. № А-1112, А-1113.

<sup>50</sup> Е.П. Кочубей – жена правнука К.Г. Разумовского В.В. Кочубея, мать М.В. Дурново. Благодаря обнаружению негатива, пронумерованного той же цифрой, стало возможным идентифицировать этот портрет, связав его с соответствующей записью в каталоге.

<sup>51</sup> На Таврической выставке экспонировался портрет с оригинала П.А. Ротари, созданный предположительно И. Аргуновым, представляющий собой портрет младшего брата Разумовского — Кирилла Григорьевича. В начале XX в. он был обозначен под № 433 как изображение «необъявленного супруга императрицы» А.Г. Разумовского [31, с. 20]. Как портрет А.Г. Разумовского также был опубликован в каталоге-реконструкции [26, с. 135]. Копия портрета из имени князей Голицыных считается изображением К.Г. Разумовского, и датируется первой половиной XIX в. (хранится ныне в ГИМ). Инв. № ГИМ 61721 ИИ 1911.

<sup>52</sup> Экспонировалась на выставке «Ломоносов и Елизаветинское время» под № 54 [42, с. 12–13]. В каталоге выставки указано, что отгиск XIX в., когда к легендам о вероятном браке императрицы и малороссийского казака было привлечено большое внимание.

<sup>53</sup> 67×82 см.

<sup>54</sup> Андрей Разумовский (1892–1981) — сын К. Разумовского. Праправнук К.Г. Разумовского.

<sup>55</sup> [52, с. 21]. В каталоге выставки была также помещена черно-белая иллюстрация. В монографии Н.М. Гершензон-Чегодаевой, посвященной Д. Левицкому, портрет был упомянут (без изображения) среди произведений художника, но как портрет племянника А.Г. Разумовского — Алексея Кирилловича Разумовского, хранящийся в Праге у А. Разумовского. Каталог № 161. [12, с. 336].

<sup>56</sup> Вероятнее всего, речь идет об антикваре Жаке (Якоб) Розентале (1854–1937).

<sup>57</sup> Научно-справочный отдел фото-кино материалов ГТГ. Левицкий. Фельдмаршал граф Алексей Григорьевич Разумовский. Диапозитив № 8.

<sup>58</sup> К типу портрета Д. Левицкого близко изображение Алексея Григорьевича на рисунке XIX в. из Эрмитажа (инв. № КППЭ.1948-38/2/200 ЭРР-4174). Помимо ордена Андрея Первозванного, был добавлен знак ордена Александра Невского. Создается впечатление явной стилизованности изображения, как будто бы сделанного с гравюры. Граф на рисунке кажется старше, чем на оригинальном полотне. Кроме этого, в Эрмитаже хранятся схожие рисунки с портретами Кирилла Разумовского (КППЭ.1949-42/1529 ЭРР-367) и его жены (инв. № КППЭ.1949-42/1466 ЭРР-351), можно предположить, что они были сделаны одновременно по копиям, хранившимся у наследников.

<sup>59</sup> ГЭ. Инв. № ГЭ-5636.

<sup>60</sup> Известно, что Левицкий не застал художника в Петербурге, но нельзя исключать, что портрет работы приехавшего из Малороссии художника также мог быть создан по оригиналу французского мастера, написавшего портрет К.Г. Разумовского (ГТГ).

<sup>61</sup> МЗДК. Инв. № МЗДК КП ОФ 327. Происходит из усадьбы «Ольгово» [6, с. 143].

<sup>62</sup> Ветвь семьи Дараганов, которой принадлежала усадьба, не относится к прямым потомкам Разумовских, но связана с ними дальним родством. Родная сестра Разумовских была замужем за Е. Дараганом (их сыновья умерли бездетными, потомство только по линии их дочери Е.Е. Галаган, урожденной Дараган), который был двоюродным братом К. Дарагана, потомки которого в XIX – начале XX вв. были владельцами усадьбы Никольское-Размыслово).

<sup>63</sup> Инв. № ГИМ 83940И VI 18879.

<sup>64</sup> ГТГ. Инв. № Уч.оп.6707 6042.

<sup>65</sup> Когда Петр III назначил К.Г. Разумовского, над которым он неоднократно посмеивался, смотря на его сложности с усвоением военного артикула и участием в строевой подготовке, командующим в готовящемся походе на Данию, то гетман сразу же посоветовал императору «выступить двумя армиями, дабы за армиею, находящеюся под моею командою, постоянно следовала другая, чтобы заставить моих солдат идти вперед, иначе не предвижу, каким образом предприятие Вашего Величества может осуществиться» [10, с. 294].

<sup>66</sup> К.Г. Разумовский, став гетманом, был приравнен к фельдмаршалу по чину, а после упразднения гетманства уже официально получил от Екатерины II генерал-фельдмаршала.

<sup>67</sup> В 1926–1927 гг. он был директором Дубровицкого художественно-бытового музея.

<sup>68</sup> Неизвестный русский художник сер. XVIII в. Портрет генерал-фельдмаршала С.Ф. Апраксина. Х., м. 235×144 см. МЗДК. Инв. 3665.

<sup>69</sup> Подобная путаница с идентификацией изображенного фельдмаршала уже возникла на выставке 1870 г. Так портрет С.Ф. Апраксина (№ 191 в каталоге), принадлежавший Музею Императорского Эрмитажа и взятый из Гатчины, на раме ошибочно был назван изображением Петра Семеновича Салтыкова [29, с. 58], в то же время на фотонегативе, сделанном А.М. Лушевым с тем же номером 191, видна этикетка с подписью «Фельдм. Граф Алексей Григ. Разумовский» (Сектор архива изображений ГРМ. Фотограф А.М. Лушев. Граф А.Г. Разумовский. Стеклопластический негатив. 1860-е гг. Инв. № А-1420) и с той же подписью он вошел в каталог фотографии А.М. Лушева в ГРМ.

<sup>70</sup> Музей А.В. Суворова. Инв. № МС КП 4816 Ж- 222.

<sup>71</sup> Музей А.В. Суворова. Инв. № МС КП 4812 Ж-218.

<sup>72</sup> МЗДК. Инв. № МЗДК. Инв. 2971.

<sup>73</sup> Инв. № ММУО КП-13024 Р-264. Пергамен, акварель, гуашь. 10,8×8,8 см.

<sup>74</sup> ГИМ. Фоторепродукция с изображением Разумовского Алексея Григорьевича с табакерки. 1900-е гг. Инв. № ГИМ 97097/54 И VI 20404. Вероятно, что подобная атрибуция начала XX в. связана с изображением поляка на гербе Разумовских.

<sup>75</sup> Поясной портрет. Новочеркасский музей истории донского казачества. Инв. № НМИДК КП 1030 ж-60. Миниатюрный портрет. ГЭ. Инв. № РР-8689. Портрет в рост. ГЭ. Инв. № КППЭ.1946-40/284 ЭРЖ-47. Новочеркасский музей истории донского казачества. Инв. № НМИДК КП 1058 ж-4. [33, с. 15–16].

<sup>76</sup> Возможно, что автором оригинала мог быть Ф.С. Рокотов (местонахождение неизвестно). Живописная копия конца XVIII в. хранится в ГИМ. Инв. № ГИМ 61843/191 ИИ 603.

<sup>77</sup> Инв. № ГИМ 53031 Кость 863/1,2 [17, с. 122].

<sup>78</sup> Аналогичная гравюра находилась во владении Д. Ровинского, впоследствии она вошла в собрание А.Л. Кусакина, при распродаже коллекции в 2022 г. в описании лота под знаком вопроса было указано, что справа от императрицы выезжает на коне ее тайный супруг, «скромный и верный он держится в тени» [2].

<sup>79</sup> Нельзя также полностью исключать появление обоих братьев на полотне с изображением Елизаветы Петровны и ее приближенных, приписываемого Г.К. Преннеру. По мнению С.А. Экиптуга, Разумовские на полотне не представлены, но в данной атрибуции возможны уточнения [49, с. 40].

<sup>80</sup> Например, на выставке из частных коллекций 1975 г. экспонировался портрет А.Г. Разумовского на картоне из собрания В.А. Макаревича [39, с. 19], однако изображение не было опубликовано (27×21 см).

#### Список литературы:

1. Альбом исторической выставки предметов искусства, устроенной в 1904 году, в Петербурге под августейшим покровительством ее императорского величества государыни императрицы Александры Федоровны в пользу раненых воинов. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1907 (1908). 323 с.
2. Аукцион «Собрание Андрея Леонидовича Кусакина» аукционного дома «Русская эмаль» 17.12.2022. URL: <https://auction-rusenamell.ru/items/portret-imperatricy-elizavety-petrovny-1740-e-gody-johan-elias-riding-riedinger-1698-1797?ysclid=li81zjs-r5g807071139> (дата обращения: 27.01.2023)
3. Ацаркина Э.Н. Портрет работы неизвестного мастера 40-х годов XVIII века // Сообщения Института истории искусств. / Под общ. ред. И. Э. Грабаря. Вып. 13/14. М.: Издательство Академии наук СССР, 1960. С. 104–113.
4. Ашарина Н.А. Русское стекло XVII – начала XX века. М.: Галарт, 1998. 255 с.
5. Бантыш-Каменский Д.Н. Биографии российских генералиссимусов и генерал-фельдмаршалов. С 48 портретами. СПб.: Типография Третьяго Департамента Министерства Государственных Имуществ, 1840. 314 с.
6. Басова И.Г. Особенности художественного заказа и коллекционирования в России XVIII – первой половины XIX века на примере рода Апраксиных. Приложения. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. М., 2018. 158 с.
7. Басова И.Г. Особенности художественного заказа и коллекционирования в России XVIII – первой половины XIX века на примере рода Апраксиных. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. М., 2018. 300 с.
8. Бенца А.Н. Выставка посвященная времени императрицы Елизаветы Петровны // Старые годы. СПб.: Типография «Сириус»,

1912. Май. С. 3–28.

9. *Болотина Н. Ю.* Семейство Разумовских // Елизавета Петровна и Москва. Альбом выставки. М.: Арт-Волхонка, 2010. С. 113–118.
10. *Васильчиков А.А.* Семейство Разумовских. Т. I. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1880. X, 486, XX с.
11. *Врангель Н.Н.* История Императорской Академии художеств за 150 лет. Введение. Искусство при Павле I // Наше наследие. Вып. 69. 2004. С. 72–77.
12. *Гершензон-Чезодаева Н.М.* Дмитрий Григорьевич Левицкий. М.: Искусство, 1964. 458 с.
13. Государственный Русский музей. Живопись XVIII – начала XX века. Каталог. Л.: Аврора, Искусство, 1980. 446 с.
14. *Грушевский М.С.* Иллюстрированная история Украины. Авторизированный перевод со второго украинского издания. СПб.: Книгоиздательское Товарищество «Просвещение», 1913. XVI, 536 с.
15. *Евангулова О.С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. М.: Издательство Московского университета, 1987. 294 с.
16. *Еленев Н.С.* По выставкам // Центральная Европа. Двухмесячник. 1935. № 1–6. С. 167–171.
17. Елизавета Петровна и Москва. Альбом выставки // Отв. ред. Л. И. Иовлева. М.: Арт-Волхонка, 2010. 220 с.
18. *Жданович Я.Н.* Отдел Малороссия на выставке «Ломоносов и Елизаветинское время». Чернигов: тип. Г.М. Веселой, 1915. 43 с.
19. Живописные и миниатюрные портреты XVIII – начала XX века в собрании Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника: каталог. Владимир: ГВСМЗ, 2015. 196 с.
20. Живописный портрет XVIII – начала XX века в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Альбом-каталог. СПб.: Государственный музей истории Санкт-Петербурга, 2005. 172 с.
21. Записки Екатерины II. СПб.: издание А. С. Суворина, 1907. VIII, 743 с.
22. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Т. 1. М.: Искусство, 1990. 447 с.
23. *Ильина Т.В.* Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1979. 207 с.
24. *Ильина Т.В.* На переломе. Русское искусство середины XVIII века. СПб.: Издательский дом Санкт-Петербургского государственного университета, 2010. 236 с.
25. *Ильина Т.В.* Стилистические «хитросплетения» в отечественном искусстве середины XVIII в. // М.В. Ломоносов и елизаветинское время: Сб. науч. статей по материалам конференции «М.В. Ломоносов и елизаветинское время» / Под ред. Т. В. Илиной. Санкт-Петербург, 14–16 апреля 2011 г. СПб.: СПбГУ, 2011. С. 188–201.
26. Историко-художественная выставка русских портретов, устраиваемая в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в боях воинов. Иллюстрированный каталог-реконструкция. Выпуск II. М.: Минувшее, 2016. 157 с.
27. Историческом альбом портретов известных лиц XVI – XVIII вв. Выставки Общества поощрения художников. Фотографированный и изданный А.М. Лушевым. СПб.: тип. Траншеля, 1870. 61 с.
28. *Карев А.А.* Модификации портретного образа в русской художественной культуре XVIII века. М.: «Прометей» МПГУ, 2006. 220 с.
29. Каталог выставки русских портретов известных лиц XVI–XVIII веков, устроенной Обществом поощрения художников. 2-е изд., испр. и дополн. СПб.: тип. А. Траншеля, 1870. 232 с.
30. Каталог состоящей под высочайшим Его Императорского Величества Государя Императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в бою воинов. Вып. II. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1905. 23 с.
31. Каталог состоящей под высочайшим Его Императорского Величества Государя Императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в бою воинов. Вып. VIII. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1905. 115 с.
32. *Киселев М.А., Кочегаров К.А., Лазарев Я.А.* Патроны, слуги и друзья. Русско-украинские неформальные связи и управление Гетманщиной в 1700–1760-х гг. Исследование и источники. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2022. 1244 с.
33. *Комелова Г.Н., Принцева Г.А.* Миниатюры из собрания В. С. Попова // Сообщения Государственного Эрмитажа. LIV. Л.: Искусство, 1990. С. 15–16.
34. *Маркина Л.А.* Портретист Георг Христоф Гроот и немецкие художники в России середины XVIII века. М.: Памятники исторической мысли, 1999. 296 с.
35. *Наумова В.С.* Картинная галерея Кирилла Разумовского в доме на Мойке // Мощно, велико ты было, столетье!: Сб. науч. ст. в серии «Труды исторического факультета». Вып. 20. СПб.: СПбГУ, 2014. С. 285–286.
36. *Рубан В.В.* Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX – нач. XX в. Киев: Наукова думка, 1990. 285 с.
37. Русские портреты XVIII и XIX столетий. Издание Великого князя Николая Михайловича. Т. 2. Вып. 3. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1905. 51–125 л.
38. Русский архив, издаваемый Петром Бартеневым. Год четырнадцатый. Кн. 1. СПб.: Типография Грачева и к., 1876. 489 с.
39. Русский портрет из московских частных собраний. М.: Сов. художник, 1975. 55 с.
40. Госкаталог музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru> (дата обращения 11.07.2023).
41. *Собко Н.П.* Несколько дополнительных сведений о живописце Людовике Караваке // Исторический вестник. Историко-литературный журнал. Год третий. 1882. Май. Т. 9. С. 479–480.
42. Состоящая под Высочайшим его Императорского величества государя императора покровительством выставке «Ломоносов и Елизаветинское время». Отдел I. Зал императрицы Елизаветы Петровны. Отдел II. Искусство. 2-е изд. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1912. 28 с.
43. Состоящая под Высочайшим его Императорского величества государя императора покровительством выставке «Ломоносов и Елизаветинское время». Отдел III. Портреты деятелей. 2-е изд. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1912. 24 с.
44. Состоящая под Высочайшим его Императорского величества государя императора покровительством выставке «Ломоносов и Елизаветинское время». Отдел VIII. Малороссия. 2-е изд. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1912. 77 с.
45. Три века: Россия от смуты до нашего времени: Ист. сб. [В 6-ти т.]. М.: Т-во И. Д. Сытина, 1913. Т. 4. XVIII век. Вторая половина. 292 с.
46. Указатель Порецкаго музеума для посетителей. М.: Типография В. Готье., 1853. 25 с.
47. *Харченко Ф.* Жизнеописание старицы и затворницы Московского Ивановского монастыря монахини Досифеи по литературным источникам и публикациям XIX – XXI века // Старица Московского Ивановского монастыря монахиня Досифея: к 210-летию со дня представления. Материалы научно-практической конференции. 4 февраля 2020 г. / под ред. В. В. Кашириной, Д. Г. Давиденко. М.: Изд. Иоанно-Предтеченского ставропигиального женского монастыря, 2020. С. 31–47.
48. *Щетина М.В.* Семейная реликвия Васильчиковых. Миниатюрный портрет графа Алексея Разумовского // Символы и аллегории в изобразительном искусстве. Сборник материалов Всероссийской научной конференции. СПб.: Эрмитаж, 2020. С. 203–209.

49. Эжтутт С.А. Живописный детектив. Расследования и находки. М.: Кучково поле, 2018. 446 с.
50. Aus alten Zeiten. Graf Kirill Grigoriewitsch Rasumovsky. 1728–1803. Ein Gedenkblatt für den letzten Hetman der Ukraine. Als Manuskriptgedruckt. Halle a. d. S.: Tausch & Grosse, 1913. [8], 71, [3] 24 s.
51. Katalog der Familien-Bibliothek und Familien- Kunst- und Denkwürdigkeiten-Sammlung des Camillo Graf Razumovsky. 1907. 116 S.
52. Katalog retrospektivní výstavy ruského malířství XVIII - XX. stol. Pořádané pod protektorátem hlavního města Prahy. Praha: Slovanský ústav, 1935. 58 s., [32] s.

#### References:

- Atsarkina, E.N. (1960) 'Portrait by an unknown master of the 40s of the XVIII century', in Grabar', I.E. (ed.) *Soobshcheniia Instituta istorii iskusstv [Reports of the Institute of Art History]*, vol. 13/14. Moscow: USSR Academy of Sciences Publ. (in Russian)
- Asharina, N. A. (1998) *Russkoe steklo XVII – nachala XX veka [Russian Glass of the 17th - Early 20th Centuries]*. Moscow: Galart Publ. (in Russian).
- Basova, I.G. (2018) 'Osobnosti khudozhestvennogo zakaza i kollektcionirovaniia v Rossii XVIII – pervoi poloviny XIX veka na primere roda Apraksinykh' [Features of Art Commission and Collecting in Russia of the 18th–First Half of the 19th Centuries on the Example of the Apraksin Family], PhD Thesis. Moscow Lomonosov State University, Moscow. (in Russian)
- Gershenson-Chegodavaeva, N.M. (1964) *Dmitrii Grigor'evich Levitskii [Dmitry Grigoryevich Levitsky]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian).
- Evangulova, O.S. (1987) *Izobrazitel'noe iskusstvo v Rossii pervoi chetverti XVIII veka: Problemy stanovleniia khudozhestvennykh printsipov Novogo vremeni [Fine Arts in Russia in the First Quarter of the 18th Century: Problems of Formation of the Artistic Principles of the Modern Time]*. Moscow: Moscow University Publ. (in Russian)
- Iovleva, L.I. (ed.) (2010) *Elizaveta Petrovna i Moskva. Al'bum vystavki [Empress Elizabeth and Moscow, Exhibition Catalogue ]*. Moscow: Art-Volkhonka Publ. (in Russian)
- Il'ina, T.V. (1979) *I. Ia. Vishniakov. Zhizn' i tvorchestvo [I. Ia. Vishniakov. Life and art]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian).
- Il'ina, T.V. (2010) *Na perelome: russkoe iskusstvo serediny XVIII veka [At the Turn: Russian Art of the mid-18th Century]*. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State University Publ. (in Russian)
- Il'ina, T.V. (2011) *Stilisticheskie «khitrospleteniiia» v otechestvennom iskusstve serediny XVIII v., in Il'ina, T. V. (ed.) M. V. Lomonosov i elizavetinskoe vremia [Lomonosov and the Time of Elisabeth]*. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State University Publ., pp. 188-201. (in Russian)
- Okurenkova, N.V. (ed.) (2016) *Istoriko-khudozhestvennaia vystavka russkikh portretov, ustraivaemaia v Tavrisheskom dvortse, v pol'zu vdov i sirot pavshikh v boiakh voinov. Illiustrirovannyi katalog-rekonstruktsiia. Vypusk II. [Historic and Artistic Exhibition of Russian Portraits, Organized in Tauride Palace to the Good of Widows and Orphans of Fallen Warriors. Illustrated catalogue-reconstruction. Part II]*. Moscow: Minushee Publ. (in Russian)
- Karev, A.A. (2006) *Modifikatsii portretnogo obraza v russkoi khudozhestvennoi kul'ture XVIII veka [The Modification of the Portrait Image in the Russian Artistic Culture of the 18th Century]*. Moscow: Prometei Publ. (in Russian)
- Kiselev, M.A., Kochegarov, K.A., Lazarev, Ia.A. (2022) *Patrony, slugi i druž'ia. Russko-ukrainskiene formal'nye sviazi i upravlenie Getmanshchinoi v 1700–1760-kh gg. Issledovanie i istochniki [Patrons, Servants and Friends. Russian-Ukrainian Informal Ties and the Governance of the Cossack Hetmanate in the 1700–1760s. Studies and Sources: monograph]*. Yekaterinburg: Ural University Publ. (in Russian)
- Komelova, G.N., Printseva, G.A. (1990) 'Miniatiury iz sobraniia V. S. Popova', *Soobshcheniia Gosudarstvennogo Ermitazha [Reports of the State Hermitage Museum]*. Vol. LIV. (in Russian)
- Markina, L.A. (1999) *Portretist Georg Khristof Groot i nemetskie khudozhniki v Rossii serediny XVIII veka [Portrait painter Georg Christoph Groot and German artists in Russia in the middle of the XVIII century]*. Moscow: Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ. (in Russian).
- Naumova, V.S. (2014) 'Kartinnaia galereia Kirilla Razumovskogo v dome na Moike', in: Staniukovich-Denisova, E. Iu (ed.), Mal'tseva, S. V. (ed.) "Moshchno, veliko ty bylo, stolet'e!". *Trudy istoricheskogo fakul'teta ["Powerful and great was the century!"]. Transactions of the Historical Faculty*. Vol. 20. Saint Petersburg: SPBGU Publ. (in Russian)
- Ruban, V.V. (1990) *Zabytyeimena. Rasskazy ob ukr. khudozhnikakh XIX - nach. XX v. [Forgotten Names. Stories about Ukrainian Artists of the 19th - Early 20th Century]*. Kiev: Naukova dumka Publ. (in Russian)
- Kharchenko, F. (2020) 'Zhizneopisanie staritsy i zatvornitsy Moskovskogo Ivanovskogo monastyria monakhini Dosifei po literaturnym istochnikam i publikatsiiam XIX – XXI veka', in Kashirina, V.V. (ed.), Davidenko D.G. (ed.) *Staritsa Moskovskogo Ivanovskogo monastyria monakhinia Dosifeia: k 210-letiiu so dnia predstavleniia. Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii. 4 fevralia 2020 g. [Eldress Dosithea of St. John's Convent in Moscow for the 210th Anniversary of her Repose. Material from the Academic/Practical Conference of February 4, 2020]*. Moscow: Moscow St. John the Forerunner Stauropigia Convent Publ. (in Russian)
- Shchetina, M.V. (2020) 'Semeinaia relikviia Vasil'chikovykh. Miniatiurnyi portret grafa Alekseia Razumovskogo', in Bogdan, V.-I.T. *Simvoly i allegorii v izobrazitel'nom iskusstve. Sbornik materialov Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii [Symbols and allegories in the visual arts. A compilation of materials of the All-Russian Scientific Conference]*. Saint Petersburg: Hermitage Publ., pp. 203-209. (in Russian).
- Ekshut, S.A. (2018) *Zhivopisnyi detektiv: rassledovaniia i nakhodki [Picturesque Detective: Investigations and Findings]*. Moscow: Kuchkovo pole Publ. (in Russian)

**Абрамкин Иван Александрович**, кандидат искусствоведения, доцент. Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6. 125993. ivanabramkin@list.ru. ORCID: 0000-0001-7648-2446

**Abramkin, Ivan Aleksandrovich**, PhD in Art History, associate professor. Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya sq., 125993 Moscow, Russian Federation. ivanabramkin@list.ru. ORCID: 0000-0001-7648-2446

## ИНТИМНЫЙ ПОРТРЕТ: СУДЬБА ТЕРМИНА В ИСТОРИОГРАФИИ РУССКОГО ИСКУССТВА XVIII ВЕКА

### INTIMATE PORTRAIT: FATE OF THE TERM IN THE HISTORIOGRAPHY OF RUSSIAN ART OF 18TH CENTURY

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению феномена «интимный портрет» в отечественной историографии русского искусства XVIII века. Целью исследования является определение характерных черт интимного портрета, которые позволят выявить его специфику по сравнению с камерным вариантом изображения. Изучение советской научной литературы демонстрирует сосуществование четырех различных подходов к определению понятия в ранних трудах (довоенная историография) и сохранение двух противоположных точек зрения в более поздних работах (послевоенная историография). Обращение к современным публикациям по теме свидетельствует о неоднозначном понимании термина, который зачастую довольно отвлеченно применяется к конкретному изобразительному материалу. Прояснение исходного смысла понятия требует внимательного рассмотрения наиболее основательных трудов советского периода, которые дают возможность определить различия ученых в концепциях интимного портрета и сравнить степень их убедительности. Разрешение поставленной проблемы оказывается невозможным без внимания к творчеству Ф.С. Рокотова, которое играет определяющую роль в концептуальных построениях ученых разных периодов. Критический подход к осмыслению историографической традиции позволяет соотнести противоречивый характер искусства Ф.С. Рокотова с общими концепциями советских авторов для выработки более последовательного и целостного представления об интимном портрете. Результатом исследования является определение не только типологических характеристик интимного портрета, но и периода его распространения в русском искусстве. Интимный портрет характеризуется сочетанием следующих черт: принадлежность произведения к искусству графики, близость взаимоотношений художника и модели, небольшой размер, фрагментация изображения, принципиальное отсутствие позирования, живописная незаконченность выражения мимики и состояния модели, преувеличенный характер отдельных черт лица. Появление четкого и однозначного понятия для ограничения области его применения в перспективе повлияет на терминологическую строгость и ясность характеристик при рассмотрении как типологии портретного жанра, так и конкретных произведений.

**Ключевые слова:** русское искусство, XVIII век, портретная живопись, историография, типология портретного жанра, интимный портрет, Ф.С. Рокотов.

**Abstract.** The article is devoted to the phenomenon of “intimate portrait” in the historiography of Russian art of the 18th century. The object of the study is to determine the characteristic features of intimate portrait, which will reveal its specificity in comparison with the informal version of the image. The study of Soviet scientific literature demonstrates the coexistence of four different approaches to the definition of the concept in early works (pre-war historiography) and the preservation of two opposing points of view in later works (post-war historiography). The reference to modern publications on the topic indicates an ambiguous understanding of the term, which is often rather abstractly applied to specific pieces of portraiture. Clarification of the initial meaning of the term requires careful consideration of the most thorough works of the Soviet period, which makes it possible to reveal the differences between the concepts of intimate portrait and compare the degree of their persuasiveness. The solution of the problem turns out to be impossible without attention to the works of F.S. Rokotov, which play a decisive role in the conceptions of scientists from different periods. A critical approach to understanding the historiographic tradition allows us to correlate the contradictory nature of Rokotov’s art with the general ideas of Soviet authors to develop a more consistent and holistic understanding of an intimate portrait. The goal of the article is to determine not only typological characteristics of intimate portrait, but also the period of its dissemination in Russian art. An intimate portrait is characterized by a combination of the following features: belonging of the work to the art of graphics, closeness of the relationship between the artist and the model, small size, fragmentation of the image, the principal absence of posing, pictorial incompleteness of facial expressions and the state of the model, exaggerated nature of certain portrait features. The emergence of a well-defined and unambiguous term to limit the scope of its application in the future will affect the terminological rigor and clarity of characteristics when considering both the typology of the portrait genre and specific pieces of art.

**Keywords:** Russian art, 18th century, portrait painting, historiography, typology of portrait genre, intimate portrait, F.S. Rokotov.

#### Постановка вопроса

Портретная живопись XVIII века является одним из наиболее изученных феноменов в историографии русского искусства, что обусловлено ее значительной ролью в понимании общих вопросов развития культуры указанного периода. В связи с этим представление о принципах развития жанра имеет уже общепринятый характер: в типологическом отношении

традиционно выделяются такие разновидности изображения, как парадный, полупарадный, камерный и интимный портрет. Тем не менее устойчивость общих суждений о классификации портретного жанра, которые восходят к трудам советского периода, не исключает существования научных проблем в отдельных случаях: так, важность четкой классификации черт представляется особенно необходимой при изучении произведений, созданных на рубеже XVIII-XIX веков [1]



**Илл. 1. Венецианов А.Г. Портрет Е.А. Балкашиной. 1820-1821. 28,5 X 21,7. Бумага, пастель. Государственная Третьяковская галерея: Москва, Россия. <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/10487>**

и отличающихся совмещением особенностей, которые свойственны парадному и камерному типам изображения [3]. Эти вопросы рассматривались автором статьи в отдельных исследованиях.

Не менее сложной представляется ситуация, связанная с другой типологической разновидностью жанра – интимным портретом. В научной литературе интимный портрет понимается как важная разновидность камерного изображения и характеризуется «признанием внутренней жизни модели» [34, с. 30]. Подобная размытость понятия во многом демонстрирует недостаточную обособленность интимного портрета от камерного, но не препятствует формированию устойчивого представления о расцвете данного типа изображения в 1760-е–1770-е годы: он связывается в первую очередь с творчеством Ф.С. Рокотова, а также с некоторыми работами Д.Г. Левицкого, М. Шибанова, Г. Сердюкова, Г.С. Островского, И.П. Аргунова и К.Л. Христинека. Иными словами, тщательное изучение проблемы «интимный портрет» является необходимым условием для достижения большей ясности выделяемых типов в классификации жанра, что и определяет актуальность исследования.

В связи с этим статья посвящена рассмотрению отечественной историографии об интимном портрете, что позволит выполнить главную цель исследования – определить особенности интимного портрета, которые обладают ярко выраженной спецификой по сравнению с

камерной разновидностью жанра – и тем самым подтвердить существование данного варианта как типологического феномена. Указанная выше цель требует выполнения нескольких задач, определяющих структуру исследования. Рассмотрение научной литературы начинается с общей истории употребления термина «интимный портрет» в советской историографии, что позволит выявить разнообразие его трактовок, и продолжается анализом современных публикаций по данной теме, отличающихся неоднозначным и отвлеченным его пониманием, что определяет необходимость обращения к основополагающим трудам советского периода по классификации портретного жанра не только для выявления значительных противоречий в подходах разных ученых, но и для переосмысления научной традиции с опорой на современные публикации. Результатом исследования станет определение характерных черт интимного портрета для уточнения области применения данного термина в научном контексте.

#### **Многообразие интерпретаций**

Термин «интимный портрет» в качестве важного элемента для обсуждения развития русского портрета XVIII века активно используется уже в исследованиях первых десятилетий советского периода. Работы этого времени демонстрируют четыре различных подхода к пониманию



**Илл. 2. Кипренский О.А. Портрет неизвестного военного. 1824. 25,4 X 20. Бумага, итальянский карандаш. Государственная Третьяковская галерея: Москва, Россия. <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/21807>**

данного термина.

Первый из них отличается философским отношением к портретному жанру: так, Э.Ф. Голлербах во вступлении к книге ставит своей целью «проникнуть в тайну интимного искусства, запечатлевающего самое одухотворенное, что есть в мире видимом – человеческое лицо» [11, с. 7], а А.Г. Цирес понимает выражение лица как «указание на интенциональную, интимную связь личности с окружающим миром и, может быть, — со зрителем» [38, с. 118]. Второй подход состоит в обращении к представлениям, которые были свойственны развитию европейского портрета XVIII века: А.А. Сидоров отмечает, что именно в этот период распространяется «портрет интимный, “en deshabillé”» [34, с. 7]. Третий подход характеризуется использованием термина для разграничения типологических разновидностей портретного жанра: В.А. Никольский выявляет «противоположность “живого” парадного обстановочного и “правдивого” небольшого интимного портрета» [30, с. 129]. Четвертый подход предлагает использовать понятие «интимный» в качестве характеристики для описания портрета (в данном случае понятие используется в большей степени как оценочная категория для отражения художественного воздействия произведения на зрителя): Г.Е. Лебедев при сопоставлении портретов В.Л. Боровиковского с работами предшествующего времени пишет о большей интимности образов при сохранении некоторой идеализации [27, с. 97].

Советская историография послевоенных лет является более представительной по количеству научных работ разных жанров, но при этом отмечена уменьшением многообразия точек зрения на термин «интимный портрет», которое было присуще довоенному этапу. Так, общеполитическое отношение к портрету, отраженное в трудах Э.Ф. Голлербаха и А.Г. Циреса,

и обращение к европейским традициям, присутствующее в работе А.А. Сидорова, не получают дальнейшего развития. В результате научная традиция послевоенного этапа характеризуется сосуществованием двух интерпретаций термина «интимный портрет», которые принципиально отличаются друг от друга.

Первая из них используется для противопоставления парадного и интимного типа изображения, который соответствует современному определению камерного изображения. Иными словами, трудность «интимного портрета» заключается не только в неопределенности характеристик, но и в изменении смыслов, которые придаются термину для описания типологии портретного жанра в разные периоды отечественной историографии. Четкое разграничение парадного и интимного изображения присутствует в общих трудах: Н.Г. Машковцев при описании культуры эпохи Екатерины II указывает «задачи парадного и особенно интимного портрета» [29, с. 159]; авторы «Истории русского искусства» отмечают рокайльные традиции в произведениях 1760-1770-х годов «не только в парадном, но и в интимном портрете» [18, с. 23]; И.А. Кузнецова при рассмотрении общеевропейских тенденций выявляет «вековой антагонизм между парадным и интимным портретом» [24, с. 142]; В.С. Турчин утверждает, что «романтизм стремился уничтожить противоположность “парадного” и “интимного”» [36, с. 287]. Конечно, проблема взаимодействия парадного и интимного портрета занимает важное место в монографических трудах о творчестве отдельных мастеров второй половины XVIII столетия. А.И. Архангельская, рассматривая портреты В.Л. Боровиковского 1800-х годов, отмечает при общем снижении выразительности парадного портрета определенные достоинства «в области же интимного портрета» [7, с. 51]. Большое количество суждений посвящено творчеству Д.Г. Левицкого, который создает произведения во всех возможных разновидностях портретного жанра. В-первых, Н.М. Гершензон-Чегодаева отмечает, что «в его интимных портретах нашло наиболее полное выражение свойственное ему ощущение жизни [10, с. 171]. Во-вторых, А.Н. Лужецкая доказывает, что Д.Г. Левицкий с помощью техники «подчеркивает разницу между интимным и официальным портретом» [28, с. 47]. В-третьих, А.М. Эфрос демонстрирует невероятный диапазон творчества мастера «от монументально-парадного портрета до интимно-комнатного изображения» [39, с. 104].

Вторая интерпретация «интимного портрета» предполагает употребление термина как средства описания эмоционального или художественного воздействия произведения, что неизбежно обуславливает неоднозначность и субъективность его содержания. Любопытно отметить, что данная трактовка понятия встречается у тех же авторов, которые зачастую используют первый подход для разграничения типологических вариантов портретного жанра. Н.М. Гершензон-Чегодаева отмечает в качестве характерной особенности русских живописцев (на примере «Смолянок» Д.Г. Левицкого) «склонность вносить в парадный репрезентативный портрет нотку интимности» [10, с. 160]. А.Н. Лужецкая при характеристике творчества В.Л. Боровиковского пишет, что ему «присущ более интимный подход к человеку» [28, с. 56]. А.М. Эфрос, описывая художественную манеру В.Л. Боровиковского, указывает, что «меланхолическая интимность образов чудесно отвечает мягчайшей приглушенности живописи» [39, с. 129].

Неопределенность использования характеристики «интимный», обретающей литературно-художественные черты, способствует ослаблению терминологической строгости и смешению различных понятий, что приводит к отвлеченности обсуждения конкретных вопросов. Некоторые исследователи предлагают полное слияние интимного и камерного, что ставит под вопрос необходимость употребления этих понятий: М.М. Ракова и И.В. Рязанцев при описании творчества В.Л. Боровиковского выявляют «особую окраску – утонченно-лирическую, интимно-камерную, тронутую печатью грусти» [19, с. 148], а А.Г. Побединская при рассмотрении русских



Илл. 3. Рокотов Ф.С. Портрет неизвестного в синем кафтане. 1770-е годы. 58,8 X 46,7. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея: Москва, Россия. <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/21394>

портретистов середины XVIII столетия отмечает, что их творчество имеет «более интимный, камерный характер» [31, с. 18].

Подобная противоречивость взглядов в отношении термина «интимный портрет» может быть показана на примере научных трудов Т.В. Алексеевой – ведущего специалиста по русскому портрету и творчеству В.Л. Боровиковского. В ранней работе о художнике исследователь демонстрирует слияние близких понятий при описании его произведений на рубеже XVIII-XIX веков: «интимный, изящно камерный характер многих прежних его портретов теперь не удовлетворял художника» [4, с. 21]. В более обстоятельной монографии 1975 года о В.Л. Боровиковском ученый сочетает две наиболее популярные интерпретации «интимного портрета». С одной стороны, присутствует стремление к разграничению типологических вариантов портретного жанра: «его портреты – лирически интимные и парадные – соотнесены с определенной

пространственной средой» [5, с. 330]. С другой стороны, сохраняется представление о понятии как средстве описания произведения: портреты 1790-х годов показывают «стремление выйти за пределы интимной характеристики» [5, с. 151]. Кроме того, публикации 1970-х годов свидетельствуют о появлении нового употребления термина, которое предполагает его взаимосвязь с категорией жанр: исследователь использует такие выражения, как «поиски новых более интимных жанров портрета» [6, с. 180] и «многие интимно-жанровые мотивы» [5, с. 163].

Таким образом, термин «интимный портрет» обладает выраженной противоречивостью в отечественной историографии. Литература довоенного этапа демонстрирует четыре разных подхода к интерпретации понятия, которое сохраняет в рамках послевоенной научной традиции два принципиально противоположных значения, порой присутствующие даже в трудах одного ученого. Первая

трактовка термина имеет целью типологическое разграничение разновидностей портретного жанра (интимный и парадный), тогда как вторая – служит средством характеристики образа. Ввиду большей неопределенности и субъективности употребления второй вариант приводит к смешению отдельных понятий (интимный и камерный) и усиливает отвлеченный характер обсуждения классификации портретной живописи при рассмотрении конкретных произведений.

### Современная трактовка

Современные ученые, специализирующиеся на исследовании русского искусства XVIII века, чаще всего определяют интимный портрет разновидностью камерного варианта изображения. Так, А.А. Карев при изучении культуры 1760-х годов отмечает, что «именно в это время усугубляется поляризация камерного портрета (особенно его разновидности – интимного портрета) и парадного изображения» [21, с. 112], а Г.В. Вдовин описывает «становление и выделение камерного портрета с перспективой его развития в интимный» [8, с. 40]. При этом следует отметить, что определение характерных черт интимного портрета как типа изображения не становится предметом научного размышления. Более концептуальным в этой связи представляется подход А.И. Иваницкого, который также является автором статей о русском портрете XVIII века. Особый интерес к публикациям данного автора в контексте исследования обусловлен значительным вниманием к проблеме интимного портрета, стремлением к концептуальному рассмотрению вопроса и активным использованием терминов, связанных с типологией портретного жанра. Большое количество публикаций по данному вопросу определяет проблемно-тематический подход к рассмотрению идей автора.

Важным аспектом для понимания концепции является отношение А.И. Иваницкого к терминологическому аппарату. При исследовании творчества Ф.С. Рокотова ученый стремится совместить реализм XVII-XVIII веков с эзотерикой персоны, что приводит его к следующему выводу: «Можно сказать, что реализм стал для Рокотова инструментально-смысловым мостом от эзотерики к романтизму» [17, с. 80]. Кроме того, следует отметить свободное употребление стилистических категорий. Наиболее характерным примером из ранней статьи, написанной в 2000 году, может послужить вывод о Ф.С. Рокотове: «интеллектуальная трагедия барокко и классицизма и катарсис рококо живут в неуловимом и подвижном равновесии» [13, с. 140]. Сентиментализм, обладающий некоторой преемственностью по отношению к рокайльной живописи, обретает для автора невероятный полистилизм на примере В.Л. Боровиковского: он наделяется «чертами ампира, Просвещения, классицизма, бидермайера и даже, порой, почти растворялся в них» [15, с. 91]. Таким образом, достаточно вольное отношение к стилистическим категориям, которые могут легко сочетаться в одной фразе, приводит к неоднозначности их употребления в связи с тем, что термин лишен конкретного содержания.

Подобное понимание стилистических определений, которые отражают специфику искусствоведческих исследований, уже предвещает противоречивость применения понятий, относящихся к типологии портретного жанра – одной из наиболее сложных проблем в изучении русского искусства XVIII века. В самой ранней статье А.И. Иваницкий описывает феномен «интимно-парадного портрета эпохи рококо» [13, с. 135], а в более поздней – приходит к еще более неожиданному выводу: «Ф.С. Рокотов наделил пространство модели камерного портрета рококо сакральными значениями, превратив его, с одной стороны, в парадный, а с другой – в интимный, сделав героя предметом авторского воспоминания или воображения» [14, с. 171]. Возможным выходом из этой парадоксальной ситуации могло бы стать употребление термина «полупарадный портрет», который как раз совмещает отдельные особенности парадного и камерного изображения и рассматривался автором статьи в отдельном исследовании [2].

В недавней публикации ученый обращается к

основополагающей работе Г.Г. Поспелова, комментируя используемую им терминологию и предлагая собственную концепцию: «Поспелов фактически отождествляет камерный и интимный портрет. Хотя камерный жанр логичнее, на наш взгляд, соотносить с приватным, в то время как интимный, в отличие от них, фактически снимает объективно-достоверный характер модели» [14, с. 165]. Иными словами, автор вводит новое понятие «приватный», но демонстрирует некоторую непоследовательность его употребления на примере Ф.С. Рокотова: если в «Портрете Е.В. Новосильцевой» он отмечает «единство их парадности и приватности» [17, с. 80], то в «Портрете Екатерины II» 1786 года «портретные признаки парадного и приватного» дополняются такой характеристикой, как «приватно-камерный облик царицы» [14, с. 165].

Противоречивость используемой А.И. Иваницким терминологии может быть продемонстрирована с нескольких точек зрения. Во-первых, критика Г.Г. Поспелова за отождествление камерного и интимного портрета сочетается с сохранением подобных тезисов у самого ученого при характеристике творчества Ф.С. Рокотова. В одной статье он говорит о «камерно-интимном портрете» [14, с. 168], который предполагает размывание черт модели, «превращающее камерный портрет в интимный» [14, с. 165], а в другой публикации портрет уже определяется камерным, но лицо преобразовывает «камерный диалог в «интимный» (безмолвный)» [17, с. 75]. Во-вторых, соотношение камерного с приватным, заявленное ученым, выполняется далеко не всегда и приводит к сосуществованию обоих терминов. При рассмотрении творчества Д.Г. Левицкого автор сохраняет традиционную пару (камерность и парадность), но дополняет ее такими выражениями, как «приватная жизнь» и «приватность», в итоге выявляя оппозиции «парадного-камерного и приватного-общественного (служебного)» [16, с. 55]. В-третьих, терминология, относящаяся к типологии портретного жанра, порой дополняется стилистическими характеристиками, что создает типологически-стилистическую трактовку определений. Ученый описывает широкий жанровый диапазон в творчестве Д.Г. Левицкого, используя формулировку «от парадного барокко до камерного рококо» [16, с. 53], а в другом месте – направление «приватного рококо» [16, с. 56].

Таким образом, тщательный анализ терминологии, используемой А.И. Иваницким для описания типологии портретного жанра, позволяет сделать вывод о противоречивости ее употребления. Ученый предлагает три принципиально разных подхода, которые удивительным образом соответствуют рассмотрению творчества трех ведущих портретистов второй половины XVIII века: совмещение камерного и интимного в большей степени относится к искусству Ф.С. Рокотова, камерного и приватного – В.Л. Боровиковского, а типологических разновидностей и стилистических категорий – Д.Г. Левицкого. Следует отметить, что видоизменение терминологии с учетом индивидуальных особенностей искусства разных мастеров лишает ее универсального характера, особенно значимого для проблем типологии портретного жанра. Подобное положение дел демонстрирует необходимость обращения к истокам современного представления об интимном портрете для реконструкции конкретного содержания этого термина.

### Истоки концепции

Наиболее значимыми исследованиями об интимном портрете представляются работы Г.Г. Поспелова и Т.В. Яблонской, которые в данном случае играют роль основополагающих источников, необходимых для прояснения первоначального смысла понятия. Г.Г. Поспелов первым подробно рассматривает специфику данного явления в статье «Русский интимный портрет второй половины XVIII-начала XIX века», написанной в 1968 году [32]. При этом необходимо учитывать, что в годы написания работы научная традиция отличается другим пониманием всех важных определений для типологии портретного жанра. Так, эволюция портретной

характеристики в искусствоведении той эпохи предполагает существование трех этапов: интимный портрет (вторая половина XVIII – начало XIX века), камерный портрет (первая половина XIX века) и психологический портрет (вторая половина XIX века) [32, с. 263].

В самом начале статьи Г.Г. Поспелов указывает «противопоставление интимных портретов парадным» [32, с. 237], но также отмечает отсутствие определенности в самой классификации, что отчасти свойственно и его собственным рассуждениям. Во-первых, ученый порой использует оппозицию «парадный-погрудный» [32, с. 248], хотя сам утверждает, что «слова «поясной (погрудный) портрет» и «интимный портрет» в применении к искусству XVIII – первой половины XIX века не могут выступать как синонимы» [32, с. 237]. Во-вторых, он употребляет и другие варианты, которые ослабляют разграничение понятий: «от парадных и от множества непарадных полотен» [32, с. 250], «в интимных и в неинтимных образах» [32, с. 254]. Подобная неопределенность используемой терминологии демонстрирует стремление Г.Г. Поспелова выявить в типологии поясного или погрудного портрета особенную группу произведений, которые отличаются эмоциональной выразительностью и тем самым позволяют обозначить истоки портретной характеристики в искусстве XIX века (интимный – камерный – психологический). Более того, автор осознает отсутствие фундаментальных черт, отличающих интимный портрет от других типов изображения, и предлагает определить «своеобразную смысловую тенденцию» [32, с. 241] в рамках портретного жанра. Таким образом, размышления Г.Г. Поспелова об интимном портрете в указанный период соответствуют современному определению камерного изображения, а поиск определенной эмоциональной характеристики внутри интимного варианта может быть соотнесен с тем содержанием, которое на данный момент придается исследуемому термину.

Ученый связывает зарождение интимной характеристики с некоторыми произведениями Ф.С. Рокотова, созданными за небольшой период (рубеж 1760-х–1770-х годов). Основой для поэтизации модели становится живописная система мастера: ученый определяет «тональный контраст лица и фона» [32, с. 247] главным средством для создания интимной характеристики, которое будет развито художниками следующей эпохи. При рассмотрении творчества Д.Г. Левицкого он называет единичные примеры интимного портрета и при этом признается, что мастер «еще не испытывал интереса к меняющимся настроениям своих персонажей» [32, с. 253].

Новым этапом в развитии интимной характеристики становится портретное искусство 1800-х годов. Изучение творчества А.Г. Венецианова приводит Г.Г. Поспелова к выводу о том, что техника пастели позволяет мастеру создать лучшие примеры интимного портрета, определяя «поэтически смягченную характеристику» [32, с. 257] моделей. Примером, демонстрирующим художественные возможности пастели для создания особого эмоционального эффекта, может служить и произведение, которое было создано позднее (илл. 1). Более пристальное внимание уделяется искусству О.А. Кипренского, который живописными и карандашными портретами воплощает «кульминацию и в то же время заключительный этап в эволюции интимного портрета второй половины XVIII – начала XIX века» [32, с. 242]. Здесь необходимо отметить различие между двумя группами произведений, которое не акцентируется автором. С одной стороны, живописные портреты отличаются некоторой отстраненностью от зрителя: «персонажи... как будто отделены от зрителя приподнятым строем их чувства [32, с. 258], а «запечатленное в их образах высокое чувство никогда не было тем реальным переживанием, которое испытывали позировавшие ему люди» [32, с. 260]. С другой стороны, карандашные портреты выделяются индивидуальностью и конкретностью характеристик, что приводит автора к следующему выводу: «создававшиеся, как правило, в один сеанс, непосредственно и быстро, рисунки становились единственной формой портрета, в которой могли получить отражение неповторяющиеся изменчивые

оттенки человеческого чувства [32, с. 261]. Этот тезис вполне подтверждается лаконичным произведением, которое в полной мере воплощает достоинства графики для создания непосредственного и выразительного портрета (илл. 2).

Таким образом, изучение статьи Г.Г. Поспелова позволяет заключить, что наиболее характерные произведения, обладающие интимной характеристикой в творчестве А.Г. Венецианова и О.А. Кипренского, создавались в графических техниках. Подтверждением этого вывода может послужить тезис В.С. Турчина о развитии романтического пейзажа 1810-х годов, который воплощается «в интимных формах карандашного наброска и акварельной зарисовки» [36, с. 160]. Данная логика рассуждений фактически приводит к мысли о том, что термин «интимный портрет» применим для рассмотрения скорее графики начала XIX века, чем русской живописи предшествующего столетия.

Кандидатская диссертация Т.В. Яблонской [40], посвященная классификации портретного жанра в России, не только развивает идеи, сформулированные Г.Г. Поспеловым, но и предлагает новое понимание всей концепции. Именно этот ученый утверждает терминологию, которая отличается обратным пониманием определений «камерный» и «интимный» (в концепции Г.Г. Поспелова интимный портрет относится к XVIII веку, а камерный – к первой половине XIX века) и является общепринятой в отечественной историографии до настоящего времени: «портрет в рост – всегда парадное изображение, погрудный – всегда камерное» [40, с. 2]. Иными словами, интимный портрет становится разновидностью камерного изображения, что необходимо учитывать при сопоставлении концепций этих двух ученых. По мысли автора, камерный портрет возникает во второй половине 1750-х годов при заметном влиянии искусства П. Ротари [40, с. 88], а интимный – уже во второй половине 1760-х годов [40, с. 96]. Утверждение о столь близком по хронологии развитии вариантов портретного изображения, предполагающем переход к более серьезному осмыслению внутреннего мира модели, основано в большей степени на рассмотрении Ф.С. Рокотова как мастера, опережающего свою эпоху. Т.В. Яблонская сначала отмечает, что «большая часть интимных портретов связана с именем Рокотова» [40, с. 119], но затем предлагает некоторые черты «распространить на весь русский интимный портрет XVIII в.» [37, с. 122], представленный у других мастеров лишь отдельными работами. Описание главных особенностей интимного портрета дополняет и развивает наблюдения, сделанные еще Г.Г. Поспеловым: активная роль освещения для выделения лица и усложнения пространства, построение колорита на основе преобладающего тона, лишенного ярких локальных цветов, значительное внимание к трактовке лица для одухотворения образа [40, с. 119-120].

Таким образом, сопоставление текстов Г.Г. Поспелова и Т.В. Яблонской позволяет выявить не только общность в определении отличительных черт интимного портрета, но и принципиальное различие в осмыслении феномена. Серьезным расхождением выступает не только понимание самого термина (обратная по смыслу трактовка понятий «интимный» и «камерный»), но и представление о его зарождении и развитии в русском искусстве: если Г.Г. Поспелов обосновывает тезис о последовательном усилении эмоциональности портретной характеристики, которая достигает особой выразительности преимущественно в графических произведениях начала XIX века, то Т.В. Яблонская предлагает идею фактически одновременного возникновения камерного и интимного портрета в середине XVIII столетия. Это определяет неоднозначность всей концепции применительно к портретной живописи изучаемого периода: утверждение о появлении интимного портрета на грани рококо и сентиментализма приводит автора к выводу о том, что живопись сентиментализма развивается «как бы “изнутри вовне”, от концепции интимного изображения к камерному с пейзажным фоном» [40, с. 127-128].

При различном понимании терминологии и самого феномена интимного портрета существует вопрос,

который сближает позиции ученых – определение особой роли творчества Ф.С. Рокотова для появления интимной характеристики. Этот тезис является основополагающим и для советских, и для современных концепций интимного портрета, что обуславливает необходимость обстоятельного рассмотрения данного вопроса. С одной стороны, основой концепции интимного портрета выступает живописно-пластическая выразительность произведений Ф.С. Рокотова, который предстает уникальной фигурой для русской портретной живописи XVIII века. Тем не менее следует отметить, что подобный эффект не является распространенным среди мастеров указанного периода: ученые сами признают, что у других художников встречаются только единичные случаи [40, с. 119]. Это позволяет утверждать, что выявленные признаки интимного портрета XVIII столетия (значимость света, цвета, одухотворение образа) оказываются в большей степени личными творческими принципами исключительного художника: уже было отмечено, что ослабление субъективного подхода к модели приводит к ее более сдержанной характеристике, которая определяет близость к камерному типу [40, с. 125-126]. Иными словами, представление об интимном портрете является превращением живописно-пластических черт индивидуальной творческой манеры в объективные особенности определенного типа изображения.

С другой стороны, вторая важная составляющая интимного портрета – открытость внутреннего состояния модели – не соответствует художественным особенностям, определяющим одухотворение образа (илл. 3). Многие исследователи разных эпох подмечают эту сущностную противоречивость искусства Ф.С. Рокотова. Так, еще Н.П. Лапшина указывает, что произведения мастера соединяют «сלוноность и интимность» [25, с. 62], а Н.Н. Коваленская пишет про «черты аристократической сдержанности, даже чопорности» [22, с. 166]. Особой тонкостью обладает наблюдение А.М. Эфроса: «у него одного портретный интимизм, обычно служащий художникам для создания более тесного, простого общения между моделью и зрителем, стал способом их разъединения» [39, с. 94]. Эти тезисы о присутствии дистанции между моделью и зрителем приводят современных исследователей к более осторожному использованию термина «интимный портрет» применительно к творчеству Ф.С. Рокотова: О.С. Евангулова использует кавычки, придающие определению условный характер («в лучших “интимных” портретах» [12, с. 128]), а И.Г. Романычева высказывает мысль о бессодержательности этого понятия для русского искусства XVIII века [33, с. 16].

Иными словами, психологизм как важнейшая характеристика интимного портрета в действительности отсутствует в произведениях мастера, о чем пишет, например А.В. Лебедев [26, с. 88], несмотря на все выразительные художественные средства одухотворения модели. В связи с этим представляется любопытным сопоставление точек зрения на психологизм в русском искусстве XVIII столетия в трудах рассматриваемых в данной статье советских авторов для понимания проблем типологии жанра: если Г.Г. Поспелов отмечает, что «специфические признаки психологического портрета, которые русскому искусству XVIII и начала XIX в., а особенно творчеству Рокотова, были совершенно несвойственны» [32, с. 264], то Т.В. Яблонская утверждает, что «психологизм русского камерного портрета, наиболее отчетливо проявившийся в концепции интимного изображения, носит внеличностный характер специфической эстетизированной этической оценки модели» [40, с. 130]. Позиция Г.Г. Поспелова в данном случае (с учетом проведенного ранее анализа основных его идей) представляется более последовательной, конкретной и аргументированной: психологизм, понимаемый как особый интерес к выражению внутренней жизни человека [40, с. 26], не является типичной чертой русской станковой портретной живописи XVIII столетия.

Таким образом, интимная природа искусства Ф.С. Рокотова, будучи основой всей концепции интимного портрета в искусстве XVIII века, вызывает справедливые сомнения в силу несоответствия между живописно-пластической

выразительностью в трактовке фигуры и закрытостью модели от зрителя, предполагающей целостную неизменность внутреннего мира. Этот вывод заставляет обратиться к уже рассмотренным тезисам Г.Г. Поспелова с новой точки зрения для разрешения противоречий, связанных с трактовкой интимного портрета, и для выработки определения в соответствии с возможностями современной науки.

### Главные характеристики

Идеи Г.Г. Поспелова о творчестве Ф.С. Рокотова и интимной характеристике в произведениях начала XIX века могут быть не только приведены в согласие ввиду последовательной логики автора, но и использованы для разрешения этой терминологической проблемы, актуальной до сих пор. Внимательное отношение к описаниям произведений мастера, предлагаемым автором, позволяет выделить три художественные особенности, влияющую на особую поэтизацию модели. Во-первых, активность света создает глубину пространства, построенного на резком контрасте переднего плана с выхваченным светом лицом и заднего плана, поглощенного тьмой. Во-вторых, подвижность мазка определяет некоторую неопределенность образа, придающую облику модели индивидуальный характер. В-третьих, использование теплых цветов для написания основы обеспечивает тональный эффект колорита, который усиливает звучность красок и эмоциональность внутреннего состояния изображенного, как бы воплощая интенсивность душевной жизни. Развивая эту идею Г.Г. Поспелова, Т.В. Яблонская даже говорит о монохромном характере колорита, что «допускает возможность насыщенности тона в разработке одного, преобладающего цвета [40, с. 120].

Все эти черты вполне соответствуют художественным средствам, которые наиболее активно используются в графике. Косвенным подтверждением «графической» тенденции в живописных портретах Ф.С. Рокотова является утверждение Г.Г. Поспелова о его творчестве 1780-х годов, отличающемся ослаблением интимной характеристики: «живопись становится более сглаженной, а красочная гамма – холодной и локальной» [32, с. 248]. Иными словами, именно внутреннее сходство живописи Ф.С. Рокотова с искусством графики позволяет как объяснить взаимосвязь, существующую между его портретами и произведениями А.Г. Венецианова и О.А. Кипренского в логике Г.Г. Поспелова, так и подтвердить убедительность всей концепции автора. Этот тезис доказывается фактами, относящимися и к русскому, и к европейскому художественному контексту. Во-первых, само зарождение интимного портрета связано с французским карандашным рисунком первой половины XVII века, который отражал непосредственное впечатление от модели для дальнейшего создания станкового портрета в мастерской [37, с. 6]. Во-вторых, в русском искусстве конца XVIII века замена масляной живописи на акварель позволяла добиться снижения избыточной представительности образа и превращения парадного произведения в полупарадное [9, с. 264].

Все вышесказанное дает возможность заключить, что интимный портрет достигает наибольшей выразительности или в графике, или в живописи, заимствующей отдельные художественные приемы и эффекты из графических техник. Здесь уместно сказать о том, что современная зарубежная историография развивает подход, демонстрирующий близость к научным взглядам Г.Г. Поспелова. Так, авторы английского каталога «Интимный портрет: рисунки, миниатюры и пастели от Рэмзи до Лоуренса» [42] стремятся включить эти разновидности произведений в контекст развития английского масляного портрета, а французский исследователь [41] рассматривает данный тип изображения с учетом всего разнообразия используемых техник, в том числе графических. Иными словами, иностранная научная традиция характеризуется использованием термина «интимный портрет» для описания графических работ или искусства миниатюры, что демонстрирует определенную зависимость его употребления от техники исполнения и размера произведения.

Если связь интимного портрета с графикой теперь предстает достаточно обоснованной, то еще одной важной его особенностью является особый характер отношений между художником и моделью. Необходимым условием для создания интимного изображения является взаимное ощущение нравственного и сословного равенства, но в большинстве случаев объектом портретирования становятся близкие друзья или родственники мастера, что в наибольшей степени соответствует изначальному смыслу слова «интимный»: оно происходит от латинского *intimus*, которое является превосходной степенью от *interior* (внутренний, искренний), и тем самым обозначает «глубоко личный», «задушевный», свидетельствуя о духовной или родственной связи. Являясь символом близости между людьми, произведение может сопровождать владельца в поездке, напоминая ему о родных и друзьях и скрашивая разлуку с ними, что было крайне распространенным явлением в культуре XVIII века [35, с. 439]. Столь личный характер произведения обуславливает другую важную особенность интимного портрета – его небольшой размер, который усиливает интимность образа даже в разновидностях жанра, не предполагающих особой эмоциональности портретной характеристики. Так, маленькие исполненные маслом произведения В.Л. Боровиковского, представляющие Скобееву и Темкину в виде Дианы, демонстрируют неожиданную смелость в интерпретации мифологического персонажа, которая проявляется в откровенности наряда, являющего красоту обнаженного тела модели [20, с.134].

Таким образом, единство техники исполнения, размера и социального контекста создания произведения является основой для выделения интимного портрета как особого варианта изображения в типологии жанра. Безусловно, каждая черта, взятая по отдельности, не может служить бесспорным атрибутом интимного портрета. Во-первых, графические работы зачастую вполне соответствуют принципам парадного или камерного изображения. Во-вторых, миниатюрное произведение далеко не всегда является интимным. В-третьих, представление близкого человека не гарантирует особой эмоциональности в трактовке образа. Именно совокупность этих черт позволяет говорить о большей вероятности соответствия конкретного произведения интимному портрету.

Дополнительными признаками, развивающими концепцию интимного портрета, могут выступать определенные художественные особенности. Во-первых, своеобразным акцентом, усиливающим эффект небольшого размера, является фрагментация изображения, которая предполагает представление фигуры/лица не в полном объеме или демонстрацию отдельной части тела/лица. В искусстве XVIII века глаз, например, становится популярным мотивом для создания «крошечной» живописи, которая представляет собой увеличенную деталь миниатюры [41, р. 149]. Кроме того, средством максимального приближения к интимной характеристике может быть изображение губ, руки или кистей рук, которое выполняет функцию напоминания о семейной, дружеской или любовной привязанности. Во-вторых, важной чертой интимного портрета становится принципиальное отсутствие позирования. В таком случае эволюция портретной характеристики (парадный – камерный – интимный) обретает внутреннюю последовательность и логику в одном из ключевых аспектов для понимания жанра (нарочитость позы – естественность позы – отсутствие позы). В-третьих, выразительным приемом может выступать живописная незаконченность выражения мимики [40, с. 122], которая демонстрирует открытость модели и мимолетность ее настроения или состояния. В-четвертых, средством усиления эмоциональности образа является преувеличение отдельных черт лица (глаза, нос, губы).

### Итоги

Таким образом, рассмотрение традиции применения термина «интимный портрет» в историографии русского искусства XVIII века позволяет не только констатировать

его содержательную неоднозначность, но и выявить причины подобного положения дел в научной традиции: во-первых, двусмысленное употребление понятия как для типологического разграничения вариантов изображения, так и для описания образного строя произведения; во-вторых, выделение отличительных черт интимного портрета преимущественно на основании творчества Ф.С. Рокотова, которое оказывается исключительным явлением в русском искусстве XVIII столетия, но не обладает необходимым качеством для данного изображения – психологизмом; в-третьих, распространение идей Г.Г. Пospelова, связанных в первую очередь с графическими произведениями начала XIX века, на всю станковую портретную живопись XVIII века в связи с недооценкой вопросов техники для типологии жанра.

Пристальное внимание к технике исполнения помогает приблизиться к пониманию специфики интимного портрета, который отличается художественными особенностями, присущими искусству графики: создание световоздушной среды для глубинного построения пространства, монохромность цветového решения, тонкость и мягкость в трактовке лица. Понимание роли технических аспектов позволяет теперь четко разграничить близкие понятия в типологии портретного жанра. Интимный портрет отличается от камерного тем, что стремится отразить мимолетное настроение человека (вместо фиксации устойчивых черт индивидуальности) или его полную погруженность в собственный внутренний мир (вместо сохранения позирования). Обе ситуации предполагают доверительные отношения между художником и моделью и тем самым определяют ее эмоциональную открытость к зрителю, что и соответствует сущности интимного портрета. Отдельные суждения, встречающиеся в научной литературе, вполне соответствуют подобной интерпретации понятия, предлагаемой в данной статье. Во-первых, Г.Н. Комелова объясняет популярность миниатюры на кости или бумаге быстротой создания портрета при непосредственном общении художника с моделью, что придает образу «особую естественность, простоту и эмоциональную окраску» [23, с. 51]. Во-вторых, Т.В. Алексеева указывает, что противоречивость осмысления жизни у некоторых декабристов, увлекавшихся графикой, проявляется в «интимных поэтических произведениях, не предназначенных для печати» [5, с. 230]. Иными словами, включенность интимного портрета в частный мир человека, независимый от публичного пространства, во многом определяет эмоциональную выразительность данного типа изображения и его принципиальное отличие от парадной и камерной разновидностей жанра.

Именно подробное рассмотрение основополагающей для данной темы работы Г.Г. Пospelова позволило как продемонстрировать логическую последовательность и содержательную убедительность его подхода по сравнению с общепринятой впоследствии концепцией, отраженной в исследовании Т.В. Яблонской, так и разрешить серьезные противоречия, связанные с термином «интимный портрет». Особое внимание к вопросам техники исполнения, присутствующее в исследовании Г.Г. Пospelова и современной зарубежной литературе, дало возможность автору статьи не только определить совокупность базовых характеристик интимного портрета, по отдельности упоминаемых в публикациях прошлых лет, но и дополнить их определенными художественными особенностями, свойственными этой разновидности портретного жанра. В связи с этим интимный портрет может быть определен как тип изображения, обладающий следующими отличительными чертами:

1) принадлежность произведения к искусству графики или использование приемов, свойственных графическим техникам (данный аспект подробно обсуждается в статье Г.Г. Пospelова [32, с. 261], но не выделяется однозначно в качестве определяющей характеристики для понимания интимного портрета);

2) близость взаимоотношений художника и модели (если Г.Г. Пospelов говорит о том, что часто моделями интимного портрета выступают «внутренне близкие художнику люди» [32, с. 240], то Т.В. Яблонская делает

этот тезис более универсальным, отмечая, что «модель и художник оказываются людьми одного уровня, культурного и нравственного» [40, с. 124]);

3) небольшой размер произведения (подход Г.Г. Поспелова, который, правда, не столь заметно акцентирует уменьшение размеров в пастельных портретах А.Г. Венецианова начала XIX века [32, с. 257], в большей степени соответствует позиции автора статьи, чем подход Т.В. Яблонской, которая в данном случае имеет в виду более компактную версию станкового портрета, обладающего размерами 60 X 50 см [40, с. 119]);

4) фрагментация изображения (популярность произведений, представляющих, например, глаз и демонстрирующих особую эмоциональную связь, описывается иностранными учеными [41, р. 149]);

5) принципиальное отсутствие позирования (изображение модели в естественной ситуации, лишенной определенной позы);

6) живописная незаконченность выражения мимики и состояния модели (эта особенность была отмечена в исследовании Т.В. Яблонской [40, с. 122]);

7) преувеличенный характер отдельных черт лица.

После определения главных характеристик необходимо

еще раз подчеркнуть важность их совместного присутствия для причисления работы к интимному портрету: чем больше указанных черт удастся обнаружить в произведении, тем выше вероятность его соответствия данному типу изображения. Выявление типологических характеристик позволяет не только определить сущность интимного портрета, но и уточнить важные принципы для применения данного термина. Во-первых, это понятие подходит в большей степени для графических работ, малоформатных произведений и искусства миниатюры, чем для портретной живописи XVIII столетия, которая лишена необходимого в данном случае качества – психологизма в характеристике модели. Во-вторых, период возникновения данного явления в русском искусстве может быть определен рубежом XVIII-XIX веков, что обусловлено распространением более интимных разновидностей изображения, обладающих заметной спецификой по сравнению со станковым портретом. Итак, появление однозначного и определенного представления об отличительных особенностях интимного портрета в перспективе повлияет как на терминологическую строгость при рассмотрении классификации портретного жанра, так и на ясность высказываемых характеристик при описании конкретных произведений.

### Список литературы:

1. *Абрамкин И.А.* Метаморфозы портретного жанра в русском искусстве на рубеже XVIII–XIX веков // *Художественная культура*. 2021. № 4. С. 216–231: <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-216-231>.
2. *Абрамкин И.А.* Роль полупарадного портрета в русском искусстве XVIII века // *Декоративное искусство и предметно-пространственная среда*. Вестник МГХПА. 2020. № 4, ч. 1. С. 153–162.
3. *Абрамкин И.А.* Типологические характеристики парадного и камерного изображения в русской портретной живописи XVIII века // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2020. № 4. С. 112–127.
4. *Алексеева Т.В.* Боровиковский. М.: Искусство, 1960. 42 с.
5. *Алексеева Т.В.* Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII-XIX веков. М.: Искусство, 1975. 421 с.
6. *Алексеева Т.В.* Русский портрет на рубеже XVIII-XIX веков // *Проблемы портрета*. Материалы научной конференции. М.: Советский художник, 1973. С. 179-198.
7. *Архангельская А.И.* Боровиковский. М.: ГТГ, 1946. 60 с.
8. *Вдовин Г.В.* От «личного» к «личному». К проблеме эволюции психологической проблематики русской портретности XVIII – начала XIX века // *Вопросы искусствознания*. 1993. Вып. 4. С. 5-49.
9. *Вдовин Г.В.* «Писано имяремком...». Рождение автора в русской портретности XVIII века // *Вопросы искусствознания*. 1995. Вып. 1-2. С. 249-273.
10. *Гершензон-Чегодаева Н.М.* Дмитрий Григорьевич Левицкий. М.: Искусство, 1964. 458 с.
11. *Голлербах Э.Ф.* Портретная живопись в России. XVIII век. М.-Пг.: Гос. изд-во, 1923. 139 с.
12. *Евангулова О.С.* Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. М.: Памятники ист. мысли, 2007. 285 с.
13. *Иваницкий А.И.* Интимный портрет рококо: к вопросу об онтологической необходимости «большого стиля» // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М.: Пинакотека, 2000. С. 132-142.
14. *Иваницкий А.И.* Лирическая поэзия и портретная живопись Екатерининской эпохи: логика встречного движения // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. 2018. Т. 4, № 4. С. 160-179.
15. *Иваницкий А.И.* О значениях пейзажа в камерных портретах В.Л. Боровиковского. «Внутренняя рама» как обозначаемое и обозначающее // *Центр и периферия*. 2019. № 1. С. 91-98.
16. *Иваницкий А.И.* Портреты Д.Г. Левицкого: роль аллегории и театральности // *Центр и периферия*. 2020. № 2. С. 53-59.
17. *Иваницкий А.И.* Ф.С. Рокотов и портрет-«персона» XVIII в.: истоки и метаморфозы // *Центр и периферия*. 2020. № 3. С. 75-80.
18. *История русского искусства в 13 т. / Под общ. ред. И. Э. Грабаря. Т. VI. Искусство второй половины XVIII в. Архитектура. Скульптура.* М.: Изд-во АН СССР, 1961. 494 с.
19. *История русского искусства в 2 т. / Под ред. М.М. Раковой и И.В. Рязанцева. Т. 1: Искусство X – первой половины XIX века.* М.: Изобразительное искусство, 1979. 319 с.
20. *Карев А.А.* О взаимодействии слова и изображения в культурном пространстве кружка Державина-Львова. Н.А. Львов и В.Л. Боровиковский // *Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. статей. Выпуск 11.* М., 2008. С. 125-137.
21. *Карев А.А.* Портретный образ в контексте русской художественной культуры XVIII века: Межвидовые проблемы портрета на рубеже барокко и классицизма: дис. докт. иск. 07.00.12. Москва, 2000. 318 с.
22. *Коваленская Н.Н.* Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика. М.: Искусство, 1964. 703 с.
23. *Комелова Г.Н.* Русская светская миниатюра на эмали 18 – начала 19 века (Специфика и основные направления) // *Труды Государственного ордена Ленина Эрмитажа. XXIII. Л.: Изд-во ГЭ, 1983. С. 42-53.*
24. *Кузнецова И.А.* Барочные традиции и просветительские идеалы в европейском портрете XVIII века // *Проблемы портрета. Материалы научной конференции (1972).* М.: Советский художник, 1973. С. 135-156.
25. *Лапшина Н.П.* Федор Степанович Рокотов. М.: Искусство, 1959. 247 с.
26. *Лебедев А.В.* Русский портрет второй половины XVIII века и проблема стиля // *Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Сб. статей.* М.: Изобр. искусство, 1994. С. 85-92.
27. *Лебедев Г.Е.* Русские художники XVIII века. И. Никитин, И. Аргунов, Д. Г. Левицкий, В. Л. Боровиковский. М.-Л.: Искусство, 1937. 101 с.
28. *Лужецкая А.Н.* Техника масляной живописи русских мастеров. М.: Искусство, 1965. 290 с.

29. *Машковцев Н.Г.* История русского искусства. М.: АХ СССР, 1957. 479 с.
30. *Никольский В.А.* История русского искусства. Берлин: Гос. Изд-во, 1923. 252 с.
31. *Побединская А.Г.* Об изучении барокко в искусстве России (в связи с материалами выставки «Русское искусство эпохи барокко») // Русское искусство эпохи барокко. Новые материалы и исследования. Сб. статей. СПб.: ГЭ, 1998. С. 9-20.
32. *Поспелов Г.Г.* Русский интимный портрет второй половины XVIII-начала XIX века // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М.: Искусство, 1968. С. 237-266.
33. *Романычева И.Г.* Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. СПб.: ЭГО, 2008. 349 с.
34. *Сидоров А.А.* Русские портретисты XVIII века. М.-Пг.: Гос. изд-во, 1923. 40 с.
35. *Турчин В.С.* Александр I и неоклассицизм в России. М.: Жираф, 2001. 511 с.
36. *Турчин В.С.* Эпоха романтизма в России: К истории русского искусства первой трети XIX века. М.: Искусство, 1981. 550 с.
37. Французские карандашные портреты XVI-XVII веков / вступ. ст. Е.Г. Нотграфт. Л.: Изд-во ЛОССХ, 1936. 31 с.
38. *Цирес А.Г.* Язык портретного изображения // Искусство портрета. Сб. статей. М.: ГАХН, 1928. С. 86-158.
39. *Эфрос А.М.* Два века русского искусства. М.: Искусство, 1969. 302 с.
40. *Яблонская Т.В.* Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме национальной специфики): дисс. канд. иск. 17.00.04. Москва, 1978. 205 с.
41. *Pasquier J. du.* La miniature, portrait de l'intimité. Paris: Editions Norma, 2010. 255 p.
42. *The Intimate Portrait: Drawings, Miniatures and Pastels from Ramsay to Lawrence / K. Sloan, S. Lloyd (eds.).* Edinburgh: National Galleries Of Scotland, 2009. 272 p.

## References:

- Abramkin, I. (2021) 'Metamorphoses of Portrait Genre in Russian Art at the Turn of 18th–19th Centuries', *Khudozhestvennaia kul'tura [Art & Culture Studies]*. 4, pp. 216-231: <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-216-231>. (in Russian)
- Abramkin, I. (2020) 'Role of a Semi-ceremonial Portrait in Russian Art of 18th Century', *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda. Vestnik MGKHPA [Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA]*. 4, part 1, pp. 153-162. (in Russian)
- Abramkin, I. (2020) 'Typological Characteristics of Ceremonial and Chamber Image in Russian Portrait Painting of 18th Century', *Vestnik RGGU. Seriya «Filosofia. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie» [RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series]*. 4, pp. 112-127. (in Russian)
- Alekseeva, T. (1960) *Borovikovskii [Borovikovsky]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Alekseeva, T. (1973) 'Russian Portrait at the Turn of the 18th–19th Centuries', in *Problemy portreta: Materialy nauchnoj konferencii [Problems of Portrait: Materials of the Scientific Conference]*. Moscow: Sovetskii hudozhnik Publ., pp. 179–198. (in Russian)
- Alekseeva, T. (1975) *Vladimir Lukich Borovikovskii i russkaia kul'tura na rubezhe XVIII–XIX vekov [Vladimir Lukich Borovikovsky and the Russian Culture at the Turn of the 18th–19th Centuries]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Arkhangel'skaia, A. (1946) *Borovikovskii [Borovikovsky]*. Moscow: State Tretyakov gallery Publ. (in Russian)
- Efros, A. (1969) *Dva veka russkogo iskusstva [Two Centuries of Russian art]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Evangelova, O. (2007) *Russkoe hudozhestvennoe soznanie XVIII veka i iskusstvo zapadnoevropejskikh shkol [Russian Artistic Mentality of the 18th Century and Art of West-European Schools]*. Moscow: Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ. (in Russian)
- Gershenson-Chegodavaeva, N. (1964) *Dmitrii Grigor'evich Levitskii [D.G. Levitzky]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Gollerbah, E. (1923) *Portretnaia zhivopis' v Rossii. XVIII vek [Portrait Painting in Russia. 18th Century]*. Moscow-Petrograd: Gos. izd-vo Publ. (in Russian)
- Grabar', I. (1961). *Istoriia russkogo iskusstva v 13 t. VI: Iskusstvo vtoroi poloviny XVIII v. Arkhitektura. Skul'ptura [History of Russian Art in 13 vol. Vol. 6: Russian Art of the Second Half of the 18th Century. Architecture. Sculpture]*. Moscow: Academy of Science of USSR Publ. (in Russian)
- Iablonskaia, T. (1978) *Klassifikatsiia portretnogo zhanra v Rossii 18 veka (k probleme natsional'noi spetsifikii) [Classification of Portrait Genre in Russia in 18th Century (on a Problem of the National Specifics)]*, PhD Thesis, Moscow Lomonosov State University, Moscow. (in Russian)
- Ivanitskii, A. (2000) 'Intimate portrait of rococo: to the question of ontological necessity of «Big style»', in Evsina, N. (ed.) *XVIII vek: Assemblia iskusstv. Vzaïmodeistvie iskusstv v russkoi kul'ture XVIII veka [18th Century: Assembly of arts. Cooperation of arts in Russian culture of 18th Century]*. Moscow: Pinakoteka Publ., pp. 132-142. (in Russian)
- Ivanitskii, A. (2018) 'Lyric Poetry and Portrait Painting of the Era of Catherine The Great: logic of the oncoming traffic', *Vestnik Tiumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniia [Vestnik of Tyumen University. Humanities studies]*. Vol. 4, 4, pp. 160-179. (in Russian)
- Ivanitskii, A. (2019) 'About Meanings of Landscapes in Chamber Portraits of V.L. Borovikovsky: «Inner frame» as denoted and denoting', *Tsentr i periferiia [Center and Periphery]*. 1, pp. 91-98. (in Russian)
- Ivanitskii, A. (2020) 'F.S. Rokotov and Portrait-«Person» of 18th Century: Origins and Matamorphoses', *Tsentr i periferiia [Center and Periphery]*. 3, pp. 75-80. (in Russian)
- Ivanitskii, A. (2020) 'Portraits of D.G. Levitzky: the Role of Allegory and Theatricality', *Tsentr i periferiia [Center and Periphery]*. 2, pp. 53-59. (in Russian)
- Karev, A. (2000) *Portretnyi obraz v kontekste russkoi khudozhestvennoi kul'tury XVIII veka: Mezhdovidnye problem portreta na rubezhe barokko i klassitsizma [Portrait Image in the Context of Russian Art Culture of the 18th Century: Interspecific Problems of Portrait at the Turn of Baroque and Classicism]*, DA Thesis, Moscow Lomonosov State University, Moscow. (in Russian)
- Karev, A. (2008) 'On the Interaction of Word and Image in Cultural space of Derzhavin-L'vov's Circle. N.A. L'vov and V.L. Borovikovsky', in Riazantsev, I. (ed) *Russkoe iskusstvo Novogo vremeni: Issledovaniia i materialy [Russian Art of the New Time: Researches and Materials]*. Moscow: NII teorii i istorii izobrazitel'nogo iskusstva Publ., pp. 125–137. (in Russian)
- Komelova, G. (1983) 'Russian Secular Miniature on Enamel of 18th – Beginning of 19th Century', in *Trudy Ermitazha [Proceedings of the Hermitage]*, XXIII. Leningrad: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., pp. 42-53. (in Russian)
- Kovalenskaia, N. (1964) *Russkii klassitsizm. Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika [Russian classicism. Painting. Sculpture. Graphics]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Kuznetsova, I. (1973) 'Baroque Traditions and Enlightenment Ideals in European Portrait of the 18th Century', in *Problemy portreta: Materialy nauchnoi konferencii [Problems of Portrait: Materials of the Scientific Conference]*. Moscow: Sovetskii hudozhnik Publ., pp. 135-156. (in Russian)
- Lapshina, N. (1959) *Fedor Stepanovich Rokotov [F.S. Rokotov]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Lebedev, A. (1994) 'Russian Portrait of Second Half of 18th Century and the Problem of Style', in Pospelov, G. (ed.) *Russkii klassitsizm vtoroi poloviny XVIII – nachala XIX veka [Russian classicism of second half of 18th Century – beginning of 19th Century]*. Moscow:

Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., pp. 85-92. (in Russian)

Lebedev, G. (1937) *Russkie khudozhniki XVIII veka. I. Nikitin, I. Argunov, D. G. Levitskii, V. L. Borovikovskii* [Russian Painters of the 18th Century. I. Nikitin, I. Argunov, D.G. Levitzky, V.L. Borovikovskiy]. Moscow-Leningrad: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Luzhetskaia, A. (1965) *Tekhnika maslianoi zhivopisi russkikh masterov* [Oil Painting Technique of Russian Masters]. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Mashkovtsev, N. (1957) *Istoriia russkogo iskusstva* [History of Russian art]. Moscow: Akademiia Khudozhestv SSSR Publ. (in Russian)

Nikol'skii, V. (1923) *Istoriia russkogo iskusstva* [History of Russian Art]. Berlin: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Publ. (in Russian)

Notgaft, E. (ed.) (1936) *Frantsuzskie karandashnye portrety XVI-XVII vekov* [French Pencil Portraits of 16th-17th Centuries]. Leningrad: Izdatel'stvo LOSSKh Publ. (in Russian)

Pasquier, J. du (2010) *La miniature, portrait de l'intimité*. Paris: Editions Norma. (in French)

Pobedinskaia, A. (1998) 'About the Study of Baroque in Russian Art', in *Russkoe iskusstvo epokhi barokko. Novye materialy i issledovaniia* [Russian Art of Baroque Era. New Materials and Researches]. Saint-Petersburg: Ermitazh Publ., pp. 9-20. (in Russian)

Pospelov, G. (1968) 'Russian Intimate Portrait of the Second Half of the 18th – Beginning of the 19th Centuries', in Alekseeva, T. (ed.) *Russkoe iskusstvo XVIII veka. Materialy i issledovaniia* [Russian Art of the 18th Century. Materials and Researches]. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 237-266. (in Russian)

Rakova, M. (1979). *Istoriia russkogo iskusstva v 2 t. T. 1: Iskusstvo X – pervoi poloviny XIX v.* [History of Russian Art in 2 vol. Vol. 1: Art of 10th - the First Half of the 19th Century]. Moscow: Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ. (in Russian)

Romanycheva, I. (2008) *Fedor Stepanovich Rokotov. Zhizn' i tvorchestvo* [F.S. Rokotov. Life and Art]. Saint-Petersburg: EGO Publ. (in Russian)

Sidorov, A. (1923) *Russkie portretisty XVIII veka* [Russian Portrait Painters of the 18th Century]. Moscow-Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ. (in Russian)

Sloan, K., Lloyd, S. (eds.) (2009) *The Intimate Portrait: Drawings, Miniatures and Pastels from Ramsay to Lawrence*. Edinburgh: National Galleries of Scotland.

Tsires, A. (1928) 'Language of portrait representation', in Gabrichevskii, A. (ed.) *Iskusstvo portreta* [Art of portraiture]. Moscow: GAKhN Publ., pp. 86-158. (in Russian)

Turchin, V. (1981) *Epoha romantizma v Rossii: K istorii russkogo iskusstva pervoi treti XIX veka* [Romantic Age in Russia: On History of Russian Art in the First Third of the 19th Century]. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Turchin, V. (2001) *Aleksandr I i neoklassitsizm v Rossii: Stil' imperii ili imperiia kak stil'* [Alexander I and Neoclassicism in Russia: Empire Style or Empire as a Style]. Moscow: Zhiraf Publ. (in Russian)

Vdovin, G. (1993) 'From Lichnoe to Personal: To the Problem of Evolution of Psychological Issues in Russian Portrait Painting of the 18th – Beginning of 19th Century', *Voprosy iskusstvoznaniia* [Questions of Art History], 4, pp. 5-49. (in Russian)

Vdovin, G. (1995) '«Written by so-and-so». The Birth of Author in Russian Portraiture of the 18th Century', *Voprosy iskusstvoznaniia* [Questions of Art History], 1-2, pp. 249-273. (in Russian)

**Карев Андрей Александрович**, доктор искусствоведения, профессор. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия, Москва, Ленинские горы, 1. 119991; главный научный сотрудник. Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (НИИ РАХ), Россия, Москва, Пречистенка, 21. 119034. ankarev@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-5067-7288

**Karev, Andrey Aleksandrovich**, full doctor, professor. Lomonosov Moscow State University, 1 Leninskie Gory, 119991 Moscow, Russian Federation; principal research associate. Research Institute of Theory and History of Fine Arts RAH, 21 Prechistenka, 119034 Moscow, Russian Federation. ankarev@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-5067-7288

## О КОНЦЕПЦИИ ПРОСТРАНСТВА И ЕГО СИМВОЛИКЕ В РУССКОЙ ЛАНДШАФТНОЙ ЖИВОПИСИ XVIII ВЕКА

## ON THE CONCEPT OF SPACE AND ITS SYMBOLISM IN RUSSIAN LANDSCAPE PAINTING OF THE 18TH CENTURY

**Аннотация.** Работа посвящена исследованию взаимосвязи пространственных построений и символической сферы в русской ландшафтной живописи второй половины XVIII столетия. Образцовый вариант пейзажа и некоторые грани его архетипа можно выявить уже в программах Императорской Академии художеств. Показательно, что в них преобладают пасторально окрашенные сюжеты, предполагающие также и эдемическую тематику. В художественной практике наиболее ярко черты идеального ландшафта нашли отражение в итальянском пейзаже, в котором архитектоника построения пространства как фактор его театрализации в духе античного искусства сочетается с энциклопедическим набором мотивов, каждый из которых представляет устойчивую традицию символического прочтения. Отдельное внимание уделяется образам дерева, скал, водопадов, рассмотренным сквозь аллегорическую призму. Такой же подход применяется при анализе двух разных типов пейзажа: идиллического, связанного с сентименталистскими тенденциями, и разыгрывающего тему спасения «бурного», обозначающего в конце столетия романтические наклонности.

В русле идиллической традиции с соответствующими коннотациями развивался воспроизводящий пейзажные усадебные и резиденциальные парки живописный ландшафт Семена Щедрина и его последователей. Здесь внимания заслуживает тема удвоения, которая реализуется в образе рукотворной природы, выступающей в роли природы естественной, что в известной мере резонирует в соединении возможностей идеального героического пейзажа с потенциалом его «прочтения» в интересах сентиментального человека как «сельского» вида. В противовес известной замкнутости усадебного ландшафта, содержащего в себе память о Вертограде, принципиальной тягой к пространственности характеризуются произведения «странствующих художников», главным объектом внимания которых были виды окраин Российской империи. Именно здесь формируется устойчивая, характерная уже для эпохи романтизма схема взаимодействия переднего и дальнего планов как символа согласования двух миров: зрительского и природного, микро и макрокосма.

**Ключевые слова:** русская живопись 18 века, ландшафт, итальянский пейзаж, пейзажный парк, символика, сентиментализм, романтизм.

**Abstract.** The work is devoted to the study of the relationship between spatial constructions and the symbolic sphere in Russian landscape painting of the second half of the 18th century. An exemplary version of the landscape and some facets of its archetype can already be identified in the programs of the Imperial Academy of Arts. It is significant that pastoral plots predominate in them, suggesting also Edemic themes. In artistic practice, the features of the ideal landscape are most clearly reflected in the Italian landscape, in which the architectonics of constructing space as a factor in its theatricalization in the spirit of ancient art is combined with an encyclopedic set of motifs, each of which represents a stable tradition of symbolic reading. Special attention is paid to the images of trees, rocks and waterfalls, viewed through an allegorical prism. The same approach is used in the analysis of two different types of landscape: an idyllic one, associated with sentimentalist tendencies and reminiscences of the theme of Arcadia, and “stormy” one playing the theme of salvation and denoting romantic inclinations at the end of the century.

In line with the idyllic tradition with appropriate connotations, the picturesque landscape of Semyon Shchedrin and his followers developed, reproducing landscape estate gardens and parks. The theme of “doubling” deserves attention here, which is realized in the image of man-made nature, acting as “natural” nature, which to a certain extent resonates in combining the possibilities of an ideal heroic landscape with the potential for its “reading” in the interests of a sentimental person as a “rural” paysage. In contrast to the well-known isolation of the estate view, which contains the memory of Vertograd, a fundamental craving for spatiality is characteristic for the works of “itinerant artists” the main object of attention for whom were the views of the outskirts of the Russian Empire. It is here that a stable scheme of interaction between foreground and distant plans, already characteristic of the era of romanticism, is formed as a symbol of the coordination of two worlds: the spectator and the natural, the microcosm and the macrocosm.

**Keywords:** Russian painting of the 18th century, landscape, Italian landscape, Landscape Park, symbolics, sentimentalism, romanticism.

В отечественном искусствознании вопросы взаимодействия пространственной концепции русского ландшафтного полотна XVIII века и его символики, так или иначе, затрагивались [библиографию см.: 24, с. 231–235]. Однако специального обращения к этой проблематике до сих пор не было. Если иметь в виду миметические функции живописи, то «род» ландшафта в сознании человека эпохи Просвещения

в России предполагал самый непосредственный интерес к теме Природы, даже если ее натуральность подвергалась основательной коррекции со стороны человека. Но и в таком варианте не терялась актуальность характерного для требований классицизма отбора главного из «сняемого» вида. Например, в «Кратком руководстве к познанию рисования и живописи исторического рода» И.Ф. Урванова пейзажисту рекомендовалось помнить, что «ландшафтного рода искусство состоит в умении совокуплять в один вид несколько предметов какого-нибудь места, и правильно начертывать их, чтобы доставить зрению удовольствие, и чтоб смотрящие на таковой вид воображали будто бы его в натуре они видят. Включать же во оный должно немногие но *отборные предметы* (курсив мой — А.К.), помещая их так к глазу, чтобы составляли единую связь, то есть, чтобы один предмет хотя несколько другой закрывал собою. Излишество же предметов только отягощает зрение и делает их недовольно ощутительными» [23, с. 42–43]. То есть, с одной стороны, зрителя необходимо было убедить, что он имеет дело с достоверным изображением конкретного места, своего рода портретом местности. Вместе с тем в неповторимых чертах ландшафта обязательно должен проступать образ идеального пейзажа, очищенного от случайностей повседневности, согласно выражению П.А. Флоренского по другому поводу: от «следов земных случайностей» [26, с. 112]. Критерием отбора должен быть «большой вкус», понимание функции которого у И.Ф. Урванова было близким Рейнольдсу [16, с. 130]. Воспроизведенное пространство строилось по характерному для классицизма принципу трехчастности, который тоже можно назвать идеальным, поскольку в его основе лежала симметрия. Деление на первый, средний и дальний планы коррелировалось с оформлением театральной сцены. Сходство подчеркивал и мотив кулис, к которому довольно часто обращались ландшафтные живописцы. Сложившаяся классическая трехцветка одновременно содействовала иллюзорному воспроизведению глубины пространства и в то же время обозначала его структуру, в том числе и в иерархическом отношении. Средний или второй план считался главным, что подчеркивалось цветом и светом. Затемненный и затененный передний план мог прочитываться вместе с «кулисами» как часть обрамления главного мотива. В проекции на плоскость выстраивалась композиция, сходственная с фасадом архитектурного здания, в которой передний план исполнял роль цокольного этажа, второй план — бельэтажа, а третий — жилых помещений. Эта классическая трехуровневая схема, близкая регистрам сценической декорации [4, с. 117] сочетала в себе визуально уловимую геометрию, родственную городской «перспективе», и уровни смыслового характера. Суммируя перечисленные общепринятости в европейском пейзаже Нового времени и имея в виду те, которые не названы, но обсуждаются в существующей литературе, в настоящей статье хотелось бы остановиться на таких сторонах архетипа пейзажа, которые имеют отношение к символике пространственных построений. По мнению Хуана Эдуарда Керлота, автора «Словаря символов», «для более точного понимания символической сути пейзажа, необходимо провести различие между элементами доминирующими и просто случайными, а также между характером целого и характером составляющих его элементов». Любопытно, что господствующий элемент назван «космическим» [11, с. 387].

Чаще всего об идеальном пейзаже в европейской традиции говорится в связи с творческим наследием Пуссена и Лоррена, что, как правило, подразумевает привязанность этих мастеров к правилам изображения сельского вида, сложившимся со времен Аннибале Караччи и отражающим определенную художественную идею [20, с. 268]. В нашем случае важно, что эти правила, как и сама идея в ее основе, не потеряли актуальности для русского живописного ландшафта второй половины XVIII столетия.

Чуткий к потребностям отечественной академической художественной культуры эпохи классицизма И.Ф. Урванов адресовал начинающим живописцам в качестве ориентира следующее описание совершенного пейзажного полотна: «Картина ландшафтного художника должна представлять

лучшее летнее время. Воздух должен быть всех вещей земных легче, облака должны иметь хорошее образование, деревья стоять в красивом положении и местами по несколько совокупно, воды делать согласно с ветром, окружающая острова с разными предметами, землю украшать каскадами и камышками, около которых бы вода играя протекала, а горы должно представлять так, чтобы оне, составляя цепь, в даль простирались и терялись от зрения» [23, с. 43]. Одно из ключевых слов здесь «красота», которая, с одной стороны, предполагает восхищение зрителя, как, например, во фразе из «Московского журнала» 1790-х годов: «Дневное солнце, возсияв во всем блеске своем, являет восхищенному оку страны, исполненные красот безконечных!» [19, с. 243]. С другой стороны, не стоит забывать, что в основе красоты лежит порядок. Как писали в это время: «Алея, состоящая из кедровых дерев, которых вершины перспективным порядком сходятся с сею надписью: „Порядок творит красоту“» [19, с. 243]. Думается, что для выявления «символической сути» ландшафта кроме указанного Керлотом различения нужно иметь в виду и взаимодействие «восхищения» взора зрителя, что характерно больше для барокко и отчасти рококо, с ощущением «порядка», то есть некой заложенной в живописи «ордерной системы», за что в большей степени отвечает классицизм.

Существующие в искусстве эпохи Просвещения особенности согласованности изображения и слова заставляют обратить внимание на академические программы, которые в это время ставили перед авторами того или иного «рода живописи» специфические задачи. Показательно, что в заданиях для учеников ландшафтного класса сложился устойчивый образ идиллической пасторали, имевшей устоявшуюся традицию в литературе [18, с. 3–5], и предполагавшей изображение мирно пасущихся стад то «при речке на лугах» (цит. по: 14, 161), то «на поле» близ деревянной избы, то рядом с «протекающим источником». Порой предлагалось «представить с гор между камнями вниз падающий ручей, над оным падением сделать старинной каменной мост, по которому при захождении солнца пастухи прогоняют стадо скотины в деревню, вдали на горе лежащую». А иногда необходимо было изобразить «близ рощи Руину старинного замка, на пригорке стоящего, которой окружают нивы и поля, украшенные кустарниками, где небольшая речка извиается между оным замком и полями» [цит. по: 14, с. 162].

Требуемое разнообразие природных мотивов, включающих равнину и горы, застывшие и бегущие воды, обширные открытые пространства и купы деревьев, древние руины и современный занятый повседневностью стаффаж, становится необходимым условием для достижения равновесия в идеальной композиции ландшафтной картины. Среди красноречивых примеров решения подобного рода задачи можно назвать выполненное на звание академика полотно Семена Щедрина «Полдень. Вид в окрестностях озера Неми» (1778?, ГРМ). Достижение слаженности ландшафта посредством искусной компоновки множества его компонентов удостоверяло о существовании когда-то на земле гармоничного мира, может быть, утраченного в своей первозданной целостности, но сохранившего какие-то существенные черты, способствующие его узнаваемости. Формульность классицистического мышления направляла кисть художника на воспроизведение топоса, который принято характеризовать как образ Рая в виде его «уголка» [18, с. 70], который каждый раз воссоздавался на основе реального вида. Правда и этот вид, как правило, избирался художником в соответствии с апробированными и опробованными идеалами и образцами, среди которых почетное место занимали произведения Клода Лоррена и Никола Пуссена [24, с. 177].

Среди необходимых характеристик идеального пейзажа не последнее место отводится трактовке поверхности земли в духе логики разнообразия. Поэтом обязательно равнинная поверхность чередуется по мере развития пространства в глубину с возвышенностями, холмами, оврагами и овражками и завершается, как правило, цепью гор. Визуальной выразительности подобного разнообразия соответствует и то, что можно назвать архетипическим пейзажем, в

котором, например, открытая равнина обозначает процессы разрушения и апокалипсический конец, а горы намекают на благоприятную ситуацию [11, с. 385, 388]. О месте гор в архетипическом ландшафте можно получить информацию и в одном из эмблематических девизов: «Без сомнения, государи подобны горам, потому что они выше и ближе к небу, чем любые иные творения природы...» [30, с. 284, N 123], прочитав его по методу инверсии: «Горы государям подобны». С идеей уровней связан и образ озера. Его поверхность уподоблялась зеркалу, олицетворяя «самосозерцание, размышление и откровение» [11, с. 355–356]. В то же время озеро обозначало «прозрачность» и связь между глубоким и поверхностным, внешним и внутренним. Причем озерные глубины отождествлялись с тем, что считается «низким» в духовности, а символ воды уподоблялся символу бездны.

К теме взаимодействия «верха» и «низа» имеет отношение и образ дерева, столь ясно обозначенный в картине «Полдень». Уходя корнями в землю, дерево ветвями прорастает в небо и тем самым символизирует движение вверх и связь «трех миров», как лестница и гора [11, с. 171]. В то же самое время, расположенное на оси композиции, оно обозначает центр мира. Думается, что этим объясняется и востребованность мотива дерева («древа») или нескольких деревьев с пышными кронами в качестве композиционной доминанты в пейзаже эпохи классицизма в целом. Об этом свидетельствуют, например, работы немецкого живописца Якоба Филиппа Хаккерта (1737–1807), ценимые в России как коллекционерами, так и художниками. Значимость подобного ландшафтного мотива вполне сопоставима с высокой миссией главных героев исторического полотна. Сюжетно это может быть связано с темой античной священной рощи. В «Полдне» Щедрина о возможности такого хода размышлений могут свидетельствовать находящиеся рядом с купой деревьев античная статуя и руины храма. Тему центра подчеркивает и пластика почвы. Ее трактовка подчиняется мотиву данной в перспективе окружности, ритмически захватывающей как передний, так и дальний планы. Тяготеющее к трехчастной системе пространство своей стабильностью [подробнее см.: 9] напоминает о претендующем на устойчивость аркадском счастье и покое. Это не мешает отсылать зрителя, как и положено в сюжете «Аркадские пастухи», к теме бренности бытия, о чем свидетельствуют не только упомянутые руинированные остатки некогда процветающей цивилизации, но и расположенная в зоне «просцениума» на переднем плане речка, обозначающая необратимое течение времени. Символически созвучна этому мотиву отмеченная А.А. Федоровым-Давыдовым орнаментация изогнутых веток деревьев [25, с. 102], которая, представляя собой «символ космической активности», означала также развитие в пространстве и «пути выхода из хаоса» [11, с. 366].

Кстати, эта тенденция характерна для целого ряда итальянских видов, созданных русскими мастерами на рубеже столетий, таких, например, как «Пейзаж с водопадом» (1800, ГТГ) В.П. Петрова, «Вид на острове Капри» (1801, ГТГ) В.П. Причётникова, «Вид в Тиволи близ Рима» (1794, ГТГ) и «Пейзаж с фигурами в античных одеждах» (1799?, ГРМ) Ф.М. Матвеева.

Изображение деревьев используется часто либо в качестве кулис, либо в функции разделения единого пейзажа на относительно самостоятельные мотивы. При таком подходе центральное место может занимать столь любимый Ф. Матвеевым «прозор» в глубину со своими значениями в образах залива, гор и других мотивах, расположенных, как правило, на дальнем плане.

Кроме того дерево, как и вся растительность, имеет прямое отношение к процессам зарождения и возрождения и потому стало символом плодородия земли. Об этом свидетельствует и миф об Адонисе, рожденном из ствола дерева [28, с. 203]. Между тем концентрацию растительной энергии обозначает лес, нередко изображаемый в итальянских ландшафтах. В отличие от обрабатываемой земли, не говоря уже о поселениях и городе, лес — недружественная и опасная для обычного человека территория, место обитания демонов и врагов [11, с. 289]. Здесь бушуют разрушающие и

неуправляемые страсти, что в изданной в России книге эмблем подчеркивается аналогией Сатира и Лешего [30 с. 78, N26].

Опасность для человека дикой природы многократно усиливается при непогоде, о чем свидетельствует полотно Ф.И. Яненко «Путешественники, застигнутые бурей» (1796, ГРМ), за которую, как предполагается, он получил звание академика [3, с. 184]. В целом же внимание к бурному пейзажу обостряется к рубежу столетий, что отразилось и в характере программ. Так, в 1806 году ученикам пейзажного класса было предложено «изобразить действие сильного ветра и небольшое стадо рогатого скота, укрывающегося от него» [цит. по: 4, с. 165].

С одной стороны, эти тенденции, предвещавшие появление романтических пейзажей «драмы» и «катастрофы» [22, с. 422], продолжают готическую традицию, проявившуюся у Дидро в высокой оценке бурных пейзажей К.-Ж. Верне: «Великолепие прекрасно лишь в беспорядке» [6, с. 88]. Вместе с тем нужно иметь в виду, что «буря... изначально понималась как великий ореол божества, воплощающий ее космическое всевластие» [21, с. 111]. В мотиве спасения от бури, таким образом, априорно заложен более широкий смысл, в чем был уверен и Г.Р. Державин:

*Судно, по морю носимо,  
Реет между чёрных волн;  
Белы горы идут мимо,  
В шуме их — надежд я полн.*

*Кто из туч бегущий пламень  
Гасит над моей головой?  
Чья рука за твёрдый камень  
Малый чёлн заводит мой?*

*Ты, Творец, Господь всемогущий,  
Без Которого и влас  
Не погибнет мой единый,  
Ты меня от смерти спас!*

*Ты мне жизнь мою пробавил,  
Весь мой дух Тебе открыт;  
В сонм вельмож меня поставил, —  
Будь средь них мой вождь и щит  
(«Буря», 1793) [5, с. 388–389]*

Среди романтических предпочтений были также образы скал и валунов. Представляя дикую грубую природу, они одновременно являются символом постоянства, твердости и цельности [11, с. 472]. Одна из самых известных и востребованных в XVIII веке эмблема «Каменная гора, морем окруженная» имеет следующие варианты девизов: «Неподвижно смотрю на свирепеющие волны», «И в самом движении опочиваю. На бури и ненастья спокойнозираю» [30, N462, с. 186; N806, с. 272].

В то же время скальные водопады были одним из самых любимых мотивов итальянского пейзажа — предпочтительного типа ландшафта в эпоху классицизма. В водопадах ценилась грандиозность вида, который давал повод внести в статичную композицию ощущение динамики [24, с. 184]. Водопады не случайно славились как объекты протяженного созерцания. Кроме прочего, они символизировали неизбежную «коловоротность» природы. Эмблема «Гора и воды, по ней текущие» обозначала: «И данное отдает. И воспринятое снова возвращает» [30 N 693, с. 244]. И очевидно, одной из важнейших задач живописцев, обнаруживающих традиционную привязанность к таким мотивам, как водопады в Тиволи<sup>1</sup>, было передать встречу стихий чуть ли не в самых крайних своих проявлениях. Т.е. уподобленную необратимому временному потоку стремительную текучесть одной и вековой стабильности другой. Скалы помнят не только людей, поставивших на них храмы, но и богов, которые жили до появления храмов. В кавказском предании, например, говорится: «В начале мир был покрыт водой. Великий Бог-творец обитал в скале» [цит. по: 11, с. 472]. В соответствии с этим увлекала и довольно сложная живописная задача, показать быстротечный и

не имеющий целостной поверхности водный поток на фоне фактурно выразительной телесности скал.

В целом же образ водопада в культурном пространстве эпохи Просвещения был чреват комплексом коннотаций, связанных не только с ощущением быстротекущего времени, но с такими топосами, как жизнь человека, слава, честь, что в красноречивом стихотворном «потоке» «Водопада» (1793) выразил Г.Р. Державин словами своего героя:

*«Не жизнь ли человеков нам  
Сей водопад изображает? —  
Он так же блеском струй своих  
Поит надменных, кротких, злых.  
Не так ли с неба время льется,  
Кипит стремление страстей,  
Честь блещет, слава раздаётся,  
Мелькает счастье наших дней,  
Которых красоту и радость  
Мрачат печали, скорби, старость?  
Не зрим ли всякой день эротов,  
Седин дряхлеющей вселенной?  
Не слышим ли в бою часов  
Глас смерти, двери скрип подземной?  
Не упадет ли в сей вез  
С престола царь и друг царев?...  
О слава, слава в свете сильных!  
Ты точно есть сей водопад. [5, с. 319–320, 323]*

Будучи своеобразным стихотворным памятником Г.А. Потемкину, «Водопад» демонстрирует не только один из вариантов иносказательного портрета, но и пример микро-макрокосмических соотношений.

Во взаимодействии горизонталей и вертикалей в ландшафте, так или иначе, проступают формулы, отработанные в сфере идеального пейзажа, отражающие явную и подспудную тягу к архитектонике в композиционных построениях. Европейское творческое наследие в этом отношении имело богатый опыт. Так, согласно мнению К. Кларка, важной особенностью композиции героических пейзажей Пуссена является пересечение вертикалей и горизонталей под прямым углом [31, р. 66]. Как в свое время заметил П. Флоренский, после преобладания вертикали в средневековом искусстве в эпоху Возрождения наблюдается тенденция «вернуться к эллиническому уравновешенности вертикали и горизонтали» [27, с. 191]. Несмотря на помехи, которые происходят из-за пристрастия к изображению глубины пространства, это свидетельствует об известном равновесии интересов к Небесному и Земному. Таким образом, и в визуально выраженной геометрии, и в символическом ее прочтении отражается тяга к полноте воспроизведения универсума.

Опосредованность восприятия и воспроизведения природы способствовала устойчивости типа итальянского пейзажа как особого примера идеального мира, наделенного мифологизированной и историзированной символикой. Важную роль в мифологизации пространства этой разновидности ландшафта у русских мастеров играли образы древних руин, но их значение не столь определяющее, как у Г. Робера или Я. Ф. Хаккерта. Отечественные ландшафтные полотна — это увиденная с точки зрения строгого, античного вкуса природа. Поскольку натура очищена от случайностей, то предстает в своей первозданной красе. Величие же ее вполне созвучно тем грандиозным делам, которые происходили на этой земле. При необходимости запечатления соответствующих сцен из мифологической, античной или христианской истории идеальный пейзаж вполне мог бы служить для них декорацией. Иными словами, на этих картинах лежит печать исторического рода живописи, чьему соответствует и их известная «декоративная тектоника», которая «соответствует статичному, тектоничному и ясному членению стены в декоре классицизма» [25, с. 183]. Смысловой размах находит отражение в подчинении мельчайших, словно сотканых на поверхности холста, деталей крупному ритму четко выявленных тональных пятен. При всей пространственной глубине ландшафтов Ф. Матвеева огромную

роль играет фактура картины. Тщательно отделанная в духе предметности живописи середины XVIII столетия, она в сжатом виде воспроизводит «наслоение» планов. Этот культ плоскости, наряду с другими уже отмеченными качествами станкового полотна, помогает отослать зрительское воображение к античным фрескам, о существовании которых было уже достаточно хорошо известно хотя бы по раскопкам Помпей и Геркуланума. В любом случае автор в духе своего времени «подражая» природе так, как подражали ей древние, вступает с ними в напряженное, но почетное соревнование.

Авторитет итальянского пейзажа был настолько силен, что его власть распространялась и на образы родных ландшафтов, тем более, если ландшафты были представлены пейзажными парками. Именно так и произошло с творчеством Сем. Ф. Щедрина, когда он вернулся в 1776 году в Россию из пенсионерской поездки. Кстати, современниками английский парк воспринимался не как искусственный ландшафт, а как воплощение аркадских идеалов [25, с. 106]. В то же время привлекала живописность этих парков, заложенная в программе и методике их создания. Так, в России во второй половине столетия по нарастающей развивался интерес к английской литературе и, особенно, к поэзии, которая немало содействовала становлению и развитию «пейзажного стиля» [29, с. 132]. Формирование нового, живого чувства природы [25, с. 90–92] происходило в условиях формирования сентиментального вкуса, важным симптомом которого была открытость сердца на красоту Натуры, воспетая в русской стихотворной анакреонтике. Этому содействовало и обожествление «нежной матери Природы», в объятиях которой человек становился «все совершеннее» [12, с. 215]. Соответствующим духом были наполнены даже деловые, порой достаточно конкретные советы и рекомендации по заведению и обустройству садов и парков [29, с. 149–185]. Ко времени созревания в России ландшафтной школы традиция воспроизведения паркового пространства в европейском изобразительном искусстве имела широкое распространение, в том числе и благодаря повсеместной потребности в информации о достижениях в области пейзажного парка. Так, Екатерина II с середины 1760-х гг. стала активно интересоваться книгами, чертежами и изображениями английских парков, что нашло отражение в росписях заказанного Дж. Веджвуду сервиза «Зеленая лягушка» (1769–1774) [подробнее см.: 29, с. 215–225].

Таким образом, «портретирование» пейзажных парков Семеном Щедриным, его учениками и последователями предполагало обращение к природе, преображенной в духе самой природы. То есть сам характер заказа предусматривал эффект удвоения, столь характерный для новоевропейского художественного метода, основанием которого было аллегорическое мышление. Концептуально сложившийся образ экстракта вселенной на десятине, воспетый в свое время И.М. Долгоруковым [7, с. 153], обретал новую жизнь на плоском прямоугольнике бумаги или холста. При этом запускался механизм, родственному отношению устройств парка к естественной, «дикий» природе, что поощряло развитие специфического воображения, включавшего «утопическую иллюзию присутствия далеких обетованных стран внутри одного паркового пространства» и развивавшего «в художниках свободное чувство ассоциаций, открывающих возможность движения как внутреннего, так и внешнего» [4, с. 102].

К бинарности натурального и воссозданного добавляется и другая дихотомия, получившая выражение в работе А.А. Писарева 1808 г. «Начертание художеств», согласно которой пейзаж делится на «героический» и «сельский» в соответствии с избранным «словом». Особой удачей считалось счастливое соединение этих двух «слов» [15, с. 21]. Впрочем, такое совмещение не должно удивлять в условиях сложившейся во второй половине столетия стилевой ситуации, когда идеалы сентиментализма вызревают в лоне эпохи классицизма, неся в себе родовые черты большого стиля.

Сосуществование двух «слов», кстати, заложенное в авторитетной лорреновской традиции, проявлялась и в общей

концепции пространства. Обязательная архитектуроничная схема распределения всех компонентов по законам гармонии и порядка не исключала воспроизведения мотивов трепетной чувствительности, с которой художник взирает на Природу. Это сказывается, в том числе, и в сочетании ритма фронтально ориентированных плавных очертаний ландшафта с уходящими вглубь криволинейными берегами усадебных водоемов и вольным серпантинном дорожек парка. Не дать взору заскучать в восприятии пространства позволяют прихотливые по большей части темные силуэты листвы кустарников и крон деревьев, выступающие в роли обрамления «прозоров», глубина которых может простираться до горизонта, лишённого, впрочем, ясности. В этом отношении «затуманенность» границ земли и неба как признак нарастающей живописности, и интереса к воздушной перспективе содержит также и свойство многозначности. Следя за хитросплетениями этих ритмических связей, зритель уподобляется посетителю парка, легко ассоциируя себя с фигурками стаффажа [подробнее см.: 10]. Время, затраченное на освоение воспроизведенного на полотне пространства, коррелируясь с периодом путешествия посетителя по парку, позволяет представить живописный ландшафт как уменьшенную модель усадьбы, которой можно пользоваться одновременно как путеводителем, так и объектом воспоминаний во время прогулок по «вселенной» парка. Сам же взгляд, следуя изображенным на картине линиям уходящей вглубь дороги или извилистой тропе, вполне может отправиться в путешествие по видимым достопримечательностям усадьбы, подобное тому, которое в реальном пространстве парка совершает гость, имея своим гидом хозяина.

Несмотря на порой довольно решительные прозоры, которых на полотне может быть несколько, как, например, в щедринском «Виде на Гатчинский дворец с Длинного острова» (1796, ГТГ), в целом пространство воспринимается как замкнутое, огражденное, содержащее в себе память о Вертограде как садово-пейзажно-усадебном архетипе и его модуляциях [4, с. 44–45]. «Петляющий» в соответствии с характером планировки пейзажного парка взгляд художника, содействуя созданию глубины вида [24, с. 31], столь же прихотливым образом возвращается обратно. Это особенно наглядно артикулировано в видах Сивориц Семена Щедрина. Переживание недокучливых «объятий» Природы делало ее близкой, дружественной и соответствующей кодексу поведения сентиментального человека, пантенистические идеи которого «приобретали одновременно этический смысл» [12, с. 215]. Нельзя не учитывать и того обстоятельства, что щедринский тип пейзажа создавался в контексте идей, тесно связанных с образом ландшафта «моих воображений» [25, с. 91]. Индивидуализация топоса «чувство природы» предрасполагала появление романтических тенденций внутри сентиментализма [4, с. 29, 115]. В то же время, восходящее к культуре рококо почитание нюанса и привязанность к тонкой чувствительности находились в известной оппозиции к масштабности романтических бурь и интересов к их последствиям.

Соразмерность посетителя парка окружающему ландшафту подчеркивается стаффажем, являющимся одновременно своеобразным комментарием к структуре пространства, обозначением не только оптимальных точек обзора, но и границ той или иной зоны, каждая из которых была окрашена в свои эмоциональные тона. А в своей совокупности стаффаж как наглядный пример разбитого на периоды сентиментального путешествия по усадьбе мог выступать в функции призыва к единению с Naturой. Настройка на чувствительное прочтение ландшафта художником вносило в трактовку вида черты индивидуального переживания красот парка, как синтетической картины, суммирующей характер восприятия пейзажа каждым из изображенных посетителей.

Иные акценты выявляются в сельском ландшафте, который в живописи России XVIII века, в основном, известен как «деревенские праздники». Наиболее характерен в этом отношении пример творчества И.М. Танкова (1740/41? – 1799). У него сочетание слога героического со слогом сельским наглядно воплощается в интриге взаимодействия

классического идеального пейзажа, обладающего неистребимыми, хотя и поколебленными здесь качествами гармоничного пространства, с изобразительно-смысловым слоем «костюма» [подробнее см.: 2, 194–220]. Их известное противостояние в сельских видах по-своему примиряет мотив Фортуны, воплощенный в образе мельницы [подробнее см.: 17, с. 118–119].

Особое место в российском ландшафте занимают произведения «странствующих художников», решающих также задачи, близкие к топографическим [24, с. 127–149]. Соответствующим их непоседливому образу творческой жизни был и выбор техники, в основном — акварели на бумаге.

География применения сил этих мастеров довольно обширна: от юга империи, где необходимо было запечатлеть вновь приобретенные земли с их специфическим ландшафтом, до Севера и Сибири. Самым известным среди «странствующих» был М.М. Иванов (1748–1823), который обучался в Академии художеств у И.-Ф. Гроота в классе «живописи птиц, зверей, цветов и плодов» и в качестве пенсионера в Париже — у Ж.-Б. Лепренса [3, с. 91]. Как штатный художник наместника южных губерний Г.А. Потемкина он оставил множество видов Украины, Крыма, Армении и Грузии.

Очень показательна для этого мастера композиция картины «Вид Эчмиадзина в Армении» (не ранее 1783, ГРМ), написанной по одной из собственных акварельных работ. М. Иванов более, чем Ф. Алексеев, словно припоминая гравюру петровского времени, тяготеет к панорамности вида, совмещая приемы, характерные для перспективной живописи с интересами ландшафтного рода. Архитектурный мотив попадает в контекст обширного пространства, не теряется в нем, но и не обладает такой, как у Алексеева, пластической весомостью и властью над окружением. Явно ошущим интерес к первозданной природе, черты которой не заслоняются архитектурными мотивами. Достаточное распространение в творчестве М. Иванова получили дальевые виды городов и крепостей как южных («Вид Ясса», 1793), так и северных («Вид древностей в Старой Ладобе при реке Волхове», 1784–1785). Здесь правила перспективы, планетарность «героического» ландшафта, фиксационные задания в духе экспедиций от Академии наук, военно-разведывательная топография, смешиваясь, накладываются на память о культуре ландшафта, то есть знака пространства, которое находящемуся на земле зрителю невозможно охватить единым взглядом. Довольно часто в этих работах преобладает точка зрения сверху, как своего рода шаг в сторону возможностей топографии. Но порой в серии рисунков воспроизводится с разных сторон один и тот же мотив [24, с. 132], что, видимо, было полезно в качестве военно-топографического материала. При этом созданные акварели с добавлением работы пером ландшафты неизменно содержали в себе и собственно художественную информацию. Мало того, предчувствовавший наступление романтических вкусов художник при помощи некоторых композиционных приемов словно бы подсказывал зрителю, что данное изображение имеет эстетическую ценность. Пространство откровенно делилось на два плана: передний, напоминающий просцениум и дальний, увиденный в духе западноевропейской барочной пейзажной или батальной гравюры как бы в результате своеобразного «скачка» взгляда в довольно протяженном пространстве. На переднем плане стаффаж напоминает зрителей, стоящих перед прекрасной картиной, изображающей «Вид крепости в Бендерах» (1790, ГТГ), «Вид крепости Аккерман от Днестровского лимана» (вторая половина 1790-х, ГРМ) или «Вид Константинополя» (ГРМ). Некоторые из числа стаффажных персонажей действительно любуются видом, некоторые заняты общением между собой, другие собрались вокруг костра. Наличие этой площадки «здесь», в ничем не отгороженном от зрителя пространстве создает типичное для романтизма «ощущение, что художник и зритель, становящийся на его точку зрения, как бы находится в непосредственной близости к этим людям». [22, с. 443]. При этом значительно повышается эстетический статус вида «там», на дальнем плане. Во всяком случае, в этом приеме заложена не лишняя эстетическая театральность увлекающая зрителя

интрига. Сделать же основным вид привлекательным было уже делом техники, в данном случае техники акварели, которой М.М. Иванов прекрасно владел.

Этим же приемом пользуется и военный топограф Г.С. Сергеев при изображении видов Константинополя (бумага, акварель гуашь, ГРМ, Угличский историко-архитектурный и художественный музей). По мнению С.В. Усачевой, здесь Сергеев демонстрирует метод «палубного пленэра», размеща фигури «наблюдателей» в турецких одеждах на авансцене, роль которой выполняет первый план изображения [24, с. 134]. Правда, в отличие от М. Иванова Г. Сергеев склонен к более откровенному украшению своей «картины», подчиня общий линейный ритм разномасштабной орнаментации, что особенно ощутимо в рисунке крон деревьев на переднем плане. Создается своего рода подобие декоративной рамы для дальнего вида. Впрочем, в общем характере этой орнаментации уловимы интонации экзотического варианта рококо. Имея в виду сюжет, можно говорить о параллельной шинуазри линии, получившей в свое время название тюркери [8, с. 164]. В контексте сведений о разведывательном характере этих рисунков, подобное, как кажется, предумышленное украшение можно оценить и как необходимую маскировку. Экзотически пряным воспринимается и колорит, в котором важную партию ведет сочетание зеленого и золотисто-розового, что опять же выдает пристрастие к рокайльному вкусу.

Вместе с тем в работах «путешествующих» выкристаллизовывается еще одна типичная черта романтизма – поиски «местного колорита» [22, с. 424] как часть реализации

провозглашенной К.Н. Батюшковым плодотворной мысли о том, что «Пейзаж должен быть портрет» [1, с. 323]. Расширение же у этих мастеров числа запечатленных мотивов по-своему воздействовало на концепцию пространства, которое все больше соответствовало задачам панорамности и, порой, напрямую отражало процесс активного приращения территории Российской империи с соответствующим комплексом смыслов и символов, теснейшим образом связанных с политическими обстоятельствами, в том числе с поездкой Екатерины II на юг империи и с так называемым «греческим проектом» императрицы [о нем см.: 13].

Согласно Керлоту, «Даже самый прямолинейный символический анализ, построенный на простом перечислении качественных значений объекта, иногда, при исследовании “модуса существования”, способен приоткрыть неожиданный просвет, высветляющий его значение посредством ассоциации идей» [11, с. 65]. Не все еще понятно в феномене обозначенных здесь «просветов» в область смыслов ландшафтной картины. К тому же каждый из них достоин отдельного самостоятельного внимания. Между тем, на этом пути становится яснее значимость изучения в пейзаже ситуации двомирия, благодаря чему сквозь визуальную достоверную картину итальянского пейзажа или английского парка можно уловить очертания Эдема, проникнуться «ландшафтом воображений» чувствительного человека или ощутить себя, подобно героям ландшафта, в центре вселенной. Конкретика узнаваемых природных мотивов и деталей не мешает высвечиванию нравственных понятий и жизненных принципов.

#### Примечания:

<sup>1</sup> См. работы Х.В.Э. Дитриха (1755, ГЭ), Я.Я. Филимонова с Дитриха (последняя четверть XVIII в., ГРМ), Ф.М. Матвеева (1800-е, Пермская ГХГ, 1804, Вятский ХМ) а также его «Водопад» (1800-е), «Вид Италии» (1805, обе — Рыбинский ГИАХМЗ), «Каскады близ Рима» (1806, Новгородский ГОМЗ).

#### Список литературы:

1. *Батюшков К.Н.* Прогулка в Академию Художеств / Батюшков К. Н. Сочинения / Ред., ст. и комментарии Д.Д. Благого. М.; Л: Academia, 1934. С. 320–340.
2. *Брук Я.В.* У истоков русского жанра. XVIII век. М.: Искусство, 1990. 266 с.
3. Государственный Русский музей. Живопись. Т. 1. XVIII век / Научн. ред. тома Г.Н. Голдовский. СПб.: PalaceEditions, 1998. 206 с.
4. *Давыдова О.С.* Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. М.: БуксМАрт, 2014. 512 с.
5. *Державин Г.Р.* Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. В 7 томах. 2-е академическое издание. Т. 1. СПб.: типография Императорской Академии наук, 1868. 542 с.
6. *Дидро Д.* Салон 1767 года // Дидро Д. Салоны. В 2-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1989. С. 15–190.
7. *Долгоруков И.М.* Прогулка в Савинском // Бытие сердца моего, или стихотворения Ивана Михайловича Долгорукаго. В 4-х частях. Часть 1. М.: Университетская типография, 1817. С. 149–153.
8. *Евангулова О.С.* «Турецкая серия» живописца И. Маттарнови // Русское искусство первой четверти XVIII века. Материалы и исследования / Под ред. Т.В. Алексеевой. М.: Наука, 1974. С. 158–167.
9. *Карев А.А.* Структура пространства в русской исторической картине XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. статей. Вып. 13. / Ред.-сост. И.В. Рязанцев. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 62–78.
10. *Карев А. А.* Функции и символика стаффажа в пространстве ландшафтного полотна в России второй половины XVIII века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 13. / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — МГУ им. М.В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2023. С. 616–627.
11. *Керлот Х.Э.* Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.
12. *Кочеткова Н.Д.* Литература русского сентиментализма. (Эстетические и художественные искания). СПб.: Наука, 1994. 282 с.
13. *Лупанова М.Е.* «Греческий проект» Екатерины Великой // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. №65. С. 198–207.
14. *Моисеева С.В.* «...К лучшим успехам и славе Академии»: Живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII — первой половины XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2014. 216 с.
15. *Писарев А.А.* Начертание художеств, или Правила в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре с присовокуплением разных отрывков касательно до художеств, выбранных из лучших сочинителей. СПб.: Изд. В. Антоновым, тип. В. Плавильщикова, 1808. 214 с.
16. *Пожарова М.А.* Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. Очерки. М.: БуксМАрт, 2022. 240 с.
17. Русское искусство. Идея. Образ. Текст / Ответственные редакторы В.В. Седов, А.П. Салиенко, Д.А. Андреев. СПб.: Алетейя, 2019. (Труды исторического факультета МГУ. Вып. 98. Сер. II: Исторические исследования, 52). 374 с.
18. *Саськова Т.В.* Пастораль в русской поэзии XVIII века. М.: Московский государственный открытый педагогический университет, 1999. 166 с.
19. Словарь русского языка XVIII века. Вып. 10 / Гл. ред. Ю.С. Сорокин. СПб.: Наука, 1998. 256 с.
20. *Соколов М.Н.* Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 704 с.
21. *Соколов М.Н.* Сад. Буря. Тьма. О символике природы в искусстве Нового времени. М.: РИП-холдинг, 2019. 528 с.

22. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. М.: Искусство, 1981. 552 с.
23. [Урванов И. Ф.] Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся И.У. СПб.: Тип. Морского шляхетского кадетского корпуса, 1793. 145 с.
24. Усачева С.В. В поисках природы: Очерки истории русской пейзажной живописи эпохи классицизма. М.: Российская академия художеств, НИИ РАХ, 2021. 240 с.
25. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX века. М.: Искусство, 1953. 581 с.
26. Флоренский П.А. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. 366 с.
27. Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях //Флоренский П. А. Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / Сост. игумена Андроника (А. С. Трубачева). М.: Мысль, 2000. 446 с.
28. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Перевод с англ. А. Майкапара. М.: КРОН-ПРЕСС, 1999. 656 с.
29. Чекарчев В.М. Русско-английские связи в садово-парковом искусстве. В 2-х т. Т. 1. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. 541 с.
30. Эмблемы и символы = Emblemata et symbola / Вступ. ст. и коммент. А. Е. Махова. М.: ИНТРАДА, 2000. 368 с.
31. Clark K. Landscape into Art. Boston: Beacon Press, 1961. 147 p.

#### References:

- Batyushkov, K. N. (1934) 'Walk to the Academy of Arts', in Batyushkov K. N. Sochineniya [Batyushkov K.N. Compositions]. Moscow; Leningrad: Academia Publ., pp. 320–340. (in Russian)
- Bruk, Ya. V. (1990) *U istokov russko gozhanra. XVIII vek [At the origins of the Russian genre. 18th century]*. Moscow, Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Chekmarev, V. M. (2012) *Russko-anglijskie svyazi v sadovo-parkovom iskusstve [Russian-English connections in garden and park art]*. In 2 volumes. Vol.1. Moscow:Knizhnyi dom «LIBROKOM» Publ. (in Russian)
- Clark, K. (1961) *Landscape into Art*. Boston, Beacon Press.
- Davydova, O. S. (2014) *Ikonografiya moderna. Obrazy sadov i parkov v tvorchestve khudozhnikov russkogo simvolizma [Modern iconography. Images of gardens and parks in the works of artists of Russian symbolism]*. Moscow: BuksMArt Publ. (in Russian)
- Derzhavin, G. R. (1868) *Sochineniya Derzhavina [Derzhavin's works]*. In 2 volumes. Vol. 1. Saint Petersburg: tipografiya Imperatorskoi Akademiinauk Publ.(in Russian)
- Diderot, D. (1989) 'Salon de 1767', in *Diderot D. Salons*. In 2 vols. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 15–190. (in Russian)
- Dolgorukov, I. M. (1817) 'Walk in Savinsky', in *Bytie serdca moego, ili stihotvoreniya Ivana Mikhajlovicha Dolgorukago [Being of my heart, or poems by Ivan Mikhailovich Dolgoruky]*. In 4 volumes. Vol. 1. Moscow: Universitetskaya tipografiya Publ., pp. 149–153. (in Russian)
- Evangulova, O. S. (1974) "'Turkish series" by the painter I. Mattarnovi', in Alekseeva, T.V. (ed) *Russkoe iskusstvo pervoj chetverti XVIII veka. Materialy i issledovaniya [Russian art of the first quarter of the 18th century. Materials and research]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 158–167. (in Russian)
- Fedorov-Davydov, A. A. (1953) *Russkii pejzazh XVIII – nachala XIX veka [Russian landscape of the 18th – early 19th century]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Florenskii, P. A. (1993) *Ikonostas: Izbrannye trudy pomiskusstvu [Iconostasis: Selected Works on Art]*. Saint Petersburg: Mifril, Russkaya kniga Publ.(in Russian)
- Florenskij, P. A.(2000) 'Analysis of spatiality (and time) in artistic and visual works', in Florenskii, P. A. *Sobranie sochinenij. Statii i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arheologii [Collected works. Articles and studies on the history and philosophy of art and archeology]*. Moscow: Mysl Publ., pp. 81–258.(in Russian)
- Goldovskij, G. N. (ed.) (1998) *Gosudarstvennyi Russkii muzei. Zhivopis` [State Russian Museum. Painting]*. Vol. 1.18th – early 19th century. Saint Petersburg: Palace Editions Publ. (in Russian)
- Holl, D. (1999) *Dictionary of subjects and symbols in art*. Moscow, KRON-PRESS Publ. (in Russian)
- Karev, A. A. (2010) 'The structure of space in Russian historical painting of the 18th century', in Ryazancev I. V. (ed). *Russkoe iskusstvo Novogo vremeni. Issledovaniya i materialy` [Russian art of modern times. Research and materials]*. Vol. 13. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli. Publ., pp. 62–78. (in Russian)
- Karev, A. A. (2023) 'Functions and symbolism of staffage in the landscape canvas space in Russia in the second half of the 18th century', *Aktualnye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual Problems of Theory and History of Art]*, Vol. 13. Saint Petersburg: NP-Print Publ., pp. 616-627 (in Russian)
- Kerlot, H. E. (1994) *Dictionary of symbols*. Moscow, REFL-book Publ. (in Russian)
- Kochetkova, N. D. (1994) *Literatura russkogo sentimentalizma. Esteticheskie i khudozhestvennye iskaniya [Literature of Russian sentimentalism. Aesthetic and artistic searches]*. Saint Petersburg: Nauka Publ. (in Russian)
- Lupanova, M. E. (2008) "'The Greek project" of Catherine the Great', *Izvestia rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. Gercena [Newsletter of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen]*, no 65, pp. 198–207. (in Russian)
- Makhov, A. E. (ed.) (2000) *Emblemata et symbola [Emblems and Symbols]*. Moscow: Intrada Publ. (in Russian)
- Moiseeva, S. V. (2014) "...K luchshim uspekham i slave Akademii": *Zhivopisnye klassy Sankt-Peterburgskoi Akademii khudozhestv XVIII – pervoi poloviny XIX veka [ "... To the Best of Success and Glory of the Academy": Painting Classes at the St. Petersburg Academy of Arts of the 18th – the First Half of the 19th Century]*. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ. (in Russian)
- Pisarev, A. A. (1808) *Nachertanie hudozhestv, ili Pravila v zhivopisi, skulpture, gravirovanii i arhitekture s prisovokupleniem raznykh otrypkov kasatel'no do hudozhestv, vybrannykh iz luchshih sochinitelej [The Inscription of Arts, or Rules in Painting, Sculpture, Engraving and Architecture, with the addition of various passages concerning arts, selected from the best writers]*. St. Petersburg: V. Antonov Publ. (in Russian)
- Pozharova, M. A. (2022) *Evropejskie kontsepcii iskusstva v russkoi kulture XVIII veka. Ocherki [European concepts of art in Russian culture of the 18th century. Essays]*. Moscow: BuksMArt Publ. (in Russian)
- Sedov, V.V., Salienco, A.P., Andreev, D.A. (ed.) (2019). *Russkoe iskusstvo. Ideya. Obraz. Tekst [Russian art. Idea. Image. Text]*. St. Petersburg: Aletejya Publ. (in Russian)
- Sas'kova, T. V. (1999) *Pastoral' v russkoi poezii XVIII veka [Pastoral in Russian poetry of the 18th century]*. Moscow: Moscow State Open Pedagogical University Publ. (in Russian)
- Sokolov, M. N. (2011) *Princip raya. Glavy ob ikonologii sada, parka i prekrasnogo vida [Paradise principle. Chapters on the Iconology of the Garden, the Park, and the Beautiful View]*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ. (in Russian)

- Sokolov, M. N. (2019) *Sad. Burya. T`ma. O simbolike prirody v iskusstve Novogo vremeni [Garden. Storm. Dark. On the symbolism of nature in the art of modern times]*. Moscow: RIP-holding Publ. (in Russian)
- Sorokin, Yu. S (ed.) (1998) *Slovar ` russkogo yazyka XVIII veka [Dictionary of the Russian language of the 18th century]*. Vol. 10. St. Petersburg: Nauka Publ.
- Turchin, V. S. (1981) *Epoha romantizma v Rossii. K istorii russkogo iskusstva pervoj treti XIX stoletiya. Ocherki [The era of romanticism in Russia. On the history of Russian art in the first third of the 19th century. Essays]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian).
- [Urvanov I. F.] (1793) *Kratkoe rukovodstvo k poznaniyu risovaniya i zhivopisi istoricheskago roda, osnovannoe na umozrenii i opytah. [A brief guide to the knowledge of drawing and painting of a historical kind, based on speculation and experiments]*. St. Petersburg: Morskoy shlyahetskiy kadetskiy korpus Publ. (in Russian)
- Usacheva, S. V. (2021) *V poiskah natury: Ocherki istorii russkoj pejzazhnoj zhivopisi epohi klassicizma [In search of nature: Essays on the history of Russian landscape painting of the era of classicism]*. Moscow: Russian Academy of Arts, Research Institute of the Russian Academy of Arts Publ. (in Russian)

**Скворцова Екатерина Александровна**, кандидат искусствоведения, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9, 199034 e.skvortsova@spbu.ru. ORCID: 0000-0003-4867-5915

**Skvortcova, Ekaterina Aleksandrovna**, Ph. D., associate professor. Saint-Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. e.skvortsova@spbu.ru. ORCID 0000-0003-4867-5915

## ВОЕННЫЕ ГЕРОИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ КАК EXEMPLA VIRTUTIS В РУССКОМ ИСКУССТВЕ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ КОНТЕКСТ

## MILITARY HISTORICAL FIGURES AS EXEMPLA VIRTUTIS IN RUSSIAN ART OF THE EPOCH OF CLASSICISM AND WESTERN EUROPEAN CONTEXT

*Исследование выполнено за счёт гранта Российского научного фонда № 21-78-00067, URL: <https://rscf.ru/project/21-78-00067/>*

**Аннотация.** В искусстве России, Франции и Британии второй половины XVIII — начала XIX века есть ряд похожих исторических сюжетов. Близость одних обусловлена сходством отдельных событий истории разных стран, важных для государственной идеологии, других — подобием образа поведения действующих лиц, которые представлены как exempla virtutis. Настоящая статья фокусируется на последних, а именно на таком частном случае, как полководцы, в том числе венценосные. Выявлены произведения русского и западноевропейского искусства, а также программы, не воплощенные в жизнь, в которых военные герои истории России, Франции и Британии, средневековые и современные, действуют, подобно великим античным: «Прощание воина с женой» («Прощание Гектора с Андромахой»), «Великодушные полководца» («Великодушные Александра Македонского/Сципиона Африканского»), «Полководец отказывается утолить жажду» («Александр Македонский отказывается испить воду, ибо ее не достаточно для всех воинов»). Сопоставление репрезентации событий в произведениях русского искусства со сведениями из доступных их создателям источников и исторических трудов позволило определить, в чем именно проявляется связь с античными прообразами (в отборе из разнообразного материала тех сюжетов или того варианта описания событий, что напоминают античные, в обращении к литературным сюжетам на темы истории, сочиненным как калька с античных). Рассмотрены визуальные способы акцентировать уподобление (рядоположение античных и отечественных сюжетов в одном пространстве или в одном заказе, заимствование иконографических мотивов).

**Ключевые слова:** exempla virtutis, исторический жанр, классицизм, искусство второй половины XVIII — начала XIX века, историзм, живопись, скульптура, русское искусство, британское искусство, французское искусство.

**Abstract.** There are similar subjects from the history of different countries in Russian, French and British art. Similarity of some of them rests on likeness of events of the history of different countries important to state ideology. Similarity of other subjects is predestined by likeness of the way of behavior of heroes who are presented as exempla virtutis. The paper focuses on the latter and on such a case as military heroes in particular. It reveals Russian and European artworks and unrealized programs for artworks in which military heroes of Russia, France and Britain, medieval and contemporary, behave like the great ancient ones: “Warrior’s Farewell to his Wife” (“Hector’s Farewell to Andromache”), “Military Commander’s Continenence” (“Alexander the Great’s/Scipio’s Continenence”), “Military Commander Rejects to Quench his Thirst” (“Alexander Refuses to Drink Any Water until It Was Available for Everyone”). Comparison of representation of events in Russian 18<sup>th</sup>-century art works with the information from sources and books on history available to the artists revealed how exactly they were connected to their ancient counterparts (the choice of particular subjects or particular variant of account of events resembling ancient ones from rich material, the choice of subjects on historical themes from fiction invented as calques from ancient ones). The paper also examines visual ways to accentuate collation of ancient and modern (juxtaposition of ancient subjects and subjects from national history in one space or in one commission, borrowing of iconographic motives).

**Keywords:** exempla virtutis, history genre, classicism, art of the 2nd half of the 18<sup>th</sup> — early 19<sup>th</sup> centuries, historicism, painting, sculpture, Russian art, British art, French art.

Сходство развития действия или, по крайней мере, звеньев повествования во многих произведениях литературы делает соблазнительной идею свести все разнообразие сюжетов к нескольким универсальным. Такие попытки на разном материале и в разной степени разработанные предпринимали как исследователи (Ж. Польти [61], В.Я. Пропп [24], Ф. Нортроп [60]), так и литераторы (писатель Х.Л. Борхес [48], журналист К. Букер [47]). Этот подход — не бесспорный, если использовать его как всеобъемлющий, — однако, дает интересные плоды, будучи примененным к изобразительному искусству, а именно к изучению исторического жанра второй половины XVIII — начала XIX века.

В русском искусстве эпохи классицизма можно выделить целый ряд сюжетов из древнерусской истории и отечественной истории XVII века, которые напоминают сюжеты из античной истории и истории других стран, прежде всего Франции и Англии, также востребованные в изобразительном искусстве второй половины XVIII — начала XIX века. В этом ракурсе целесообразно рассматривать как произведения живописи, скульптуры и гравюры, так и программы для них, свидетельствующие о том, что сюжеты воспринимались как достойные того, чтобы быть запечатленными. Можно выделить две группы универсальных сюжетов. Близость одних обусловлена сходством некоторых событий истории разных



Илл. 1. Угрюмов Г.И. Испытание силы Яна Усмяря. 1796 (1797?). Холст, масло. ©Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

стран и восприятием их как важных для государственной идеологии (например, сцены, связанные с принятием христианства и с основанием новой династии). Второй тип — это сцены, близость которых обусловлена не только похожестью происходящих событий, но скорее подобием образа поведения главных героев. Я остановлюсь на последних, а именно на тех из них, что прославляют деяния военных героев, в том числе венценосных.

Например, Н.М. Карамзин в сочинении «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» предлагает изобразить князя Святослава, который обращается к своей дружине, приунывшей, увидев численное превосходство противника: «*Ляжем zde костьми; мертвые бо срама не имут*», — и обнажает меч. Эту речь Карамзин называет «*достойной спартамца или славянина*» [13], уподобляя героя древнерусской истории героям античным.

К такому стилю мышления располагали два обстоятельства. Во-первых — понимание истории как прославления дел «великих людей, дабы тем вперить в нас добродетели их» [37, с. 40] и приверженность *exempla virtutis* — многовековой традиции восприятия легендарных и исторических личностей как образцов поведения, достойных подражания, своего рода ролевых моделей. Возникшая в Древнем Риме, она сохранилась до Нового времени. Менялись лишь образцы. У раннехристианских авторов место мифологических персонажей и языческих мужей заняли святые, в Позднее Средневековье — «*Les Neuf Preux*» («Девять героев» — античные, ветхозаветные и христианские герои, ставшие воплощением рыцарского идеала) и «*Uomini illustri*» («Прославленные мужи» — топоним, существовавший параллельно в итальянской традиции и воплощавший гражданские и

политические идеалы) [49, с. 372–373; 4, 5]. Мыслители эпохи Просвещения оценили дидактический потенциал *exempla virtutis*, при этом новшеством стало расширение круга «великих мужей», среди которых теперь были и люди искусства и науки [8]. Основательно к феномену на материале изобразительного искусства этого периода, преимущественно французском, обращается Р. Розенблюм в монографии «*Transformations in Late Eighteenth-Century Art*» [63], рассматривая его в контексте морализирующего направления, начало которого он относит к середине XVIII века. Проблему поднимает в своей диссертации также Э.Д.С. Смит, внимание которого простирается и на английское искусство [66, с. 51]. На материале русского искусства этот аспект проблемы был намечен Е.Б. Мозговой. Она характеризовала восприятие древнерусских сюжетов, которые задавались в качестве академических программ, как «национальную античность» [18, с. 53, 54].

С другой стороны, стремлению к уподоблениям способствовал «спор о древних и новых». Сопоставление нравов и достижений нынешнего и минувших веков также имеет истоки в римской культуре, оно сохранилось в Средние века, обрело особую актуальность в эпоху Возрождения со всплеском интереса к Античности и разгорелось с новой силой во Французской академии на рубеже XVII–XVIII веков. Р. Блэк отмечает, что при всей яростности спора, не следует забывать о его риторической сущности, позволявшей иным участникам поддерживать то одну, то другую сторону. Эта кажущаяся непоследовательность объясняется традициями риторики, требовавшими от виртуозного оратора находить аргументы *pro et contra* [46, с. 29]. Такой подход позволял выстраивать сравнения не только от настоящего к прошлому, но и наоборот. Так, Н.М. Карамзин в адресованном художникам сочинении называет князя Святослава «*сей древний Суворов России*» [13].

В изобразительном искусстве созданию при помощи *exempla virtutis* исторических параллелей способствовали традиции эмблематики. Само обращение в иконологических лексиконах к античным сюжетам кодифицировало их как универсальные. Порой сопоставление древнего и нового было явлено в тексте (*inscription* и *subscription*). Так, в сборнике «*Nieuwen ieuht spiegel*» (1617) [59] (илл. 2) на одной из эмблем представлен мужчина, который, очевидно отправляясь на войну, прощается с супругой и маленьким сыном, все они одеты в современные костюмы, — в *inscription* он сравнивается с Гектором.

В настоящей статье выявлены востребованные в русском искусстве второй половины XVIII — начала XIX века сюжеты, в которых фигурируют военные герои отечественной истории и которые в той или иной мере обязаны своим появлением античным прообразам. Они сопоставлены со сведениями из летописей и исторических трудов, опубликованных к тому времени, с целью установить, основаны ли они на источниках или были сочинены по образу и подобию античных. На материале литературы основополагающий труд, в котором были проанализированы трансформации сюжетов древнерусской литературы в исторических работах и художественных сочинениях XVIII века, — монография Г.Н. Моисеевой [19]. И.В. Рязанцев в своей фундаментальной монографии о русской скульптуре [30, с. 457–462] этого периода провел сравнение текстов академических программ на древнерусские сюжеты 1766–1773 года с трудами по русской истории и выявил их источники. Я использую этот же принцип анализа, но на другом материале.

А. Писарев в «Предметах для художников» (1807) — антологии программ из русской истории, составленной им как подспорье для мастеров изобразительного искусства, — предлагает тему «*Бой славного в наших летописях Яна Богатыря с Печенежским борцем*». Он излагает событийную канву: печенеги предлагают князю Владимиру решить брань поединком, находится богатырь Ян, который просит испытать его силу, он вступает в бой с печенежским воином и одолевает его. И выбирает следующий сюжет: «*Охотники до древних римских зрелищ, на которых испытанные силачи боролись со зверями, могут это и у нас видеть — на картине. — Представьте богатыря Яна, когда он в присутствии Владимира и его Двора, желая доказать силу свою, идет против разъяренного вола и его преодолевает*» [22, с. 37]. Сюжет был востребован в русском искусстве и ранее — в проектах медалей Екатерины II 1783–1784 гг. <sup>1</sup>, в программе, данной Г.И. Угрюмову на звание академика («Испытание силы Яна Усмаря», 1796 (1797?), ГРМ, (илл. 1)). Он основан на историческом источнике — «Повести временных лет», изложен в «Синописе» И. Гизеля, впервые опубликованном в 1674 г. и многократно переиздававшемся в XVIII веке [6, с. 39–41], в трудах по истории России князя М. Щербатова [43, с. 277–278], В.Н. Татищева [34, с. 79–81], И.Ф. Богдановича [3, с. 96–100], в изданной в 1793 г. «Русской летописи с Воскресенского списка» [29, с. 155–156] и в изданной в 1795 г. «Российской летописи по списку Софейскому Великого Новаграда» [26, с. 82–83] (илл. 2). Сам Писарев ссылается на «Записки касательно российской истории» Екатерины II [10, с. 133–134] и «Историю Российского государства» И.М. Стриттера [32, с. 84] (хотя у Стриттера именно эпизода с быком нет). Но эффектное сопоставление с гладиаторскими боями не встречается ни в одном из этих текстов. Этот комментарий — идея Писарева, он свидетельствует о стремлении уподобить русского героя героям древности.

Еще один предложенный А. Писаревым сюжет, который вызывает в памяти античные образы, — драматическое прощание великого князя Дмитрия Ивановича с его супругой Евдокией перед Куликовской битвой: «*Художник, во первых, изобразит разлуку Великого Князя Дмитрия с супругою своею Евдокиєю, храмом истиннаго Бога, в котором Великий Князь молился, да получить помощь против врагов своих. — Чувствительная супруга желает в объятиях своих, хотя на минуту удержат обожяемого Князя, которому подводят уже богатырского коня его. Димитрий с умилением смотрит*



Илл. 2. *Ne doleas, ne te excrucies*. Эмблема из книги: *Nieuwen ieuht spiegel*. 1617. Источник: Emblem Project Utrecht. Dutch Love Emblems of the Seventeenth Century. <https://emblems.hum.uu.nl/nj1617.html>

на Княгиню и показывая рукой на небо, кажется, говорит ей: там мой защитник — успокойся! ... В числе предстоящих примечают Киприяна Митрополита. Поодаль в стороне видим на конях Бояр Князя Московского; они нетерпеливо ждут своего Героя, да летит с ними к полкам своим, готовым ко брани» [22, с. 62–63].

А. Писарев ссылается на «*Никоновскую летопись, Синопис, Татищева Российскую историю*» [22, с. 62–63] (ссылка относится не только к этому эпизоду, но ко всему циклу сцен, связанных со сражением). В Никоновской летописи описание прощания с супругой отсутствует. Летописец упоминает только, как «*на Москве у митрополита и у великие княгини Евдокии ... начаша скорбети и сетовати вси, глаголюще со слезами*», что «*от воинства его мнози падением падут бедным*» [28, с. 103–104]. Так же событие описано и в «*Древняго летописца части второй*», опубликованной в 1775 г. [7, с. 31], близко — в «*Российской летописи по списку Софейскому Великого Новаграда*» [26, с. 301–302]. В.Н. Татищев и вовсе лишь констатирует, что великий князь Дмитрий Иоаннович «*на Москве у великия княгини своей Евдокии и у сынов своих Василия и Юрия, воеводу своего остави Феодора Андреевича Кобылина*» [34, с. 273]. В «Синописе» нет сцены расставания, но рассказывается о молитвах Евдокии за князя и его дружину: «*а княгиня великая Евдокия и с снохою своею и с прочими княгинями изыде в златоверхий свой терем набережный смотрети на князя, и пригнувши руцы свои к персем, нача молитися к Богу, прося помощи на поганых Татар, и дабы два сыны великого князя Димитрия, Василий и Юрий, сироты не остались*» [6, с. 102]. Трактовка сцены прощания у Писарева в действительности ближе всего той, что находим у М. Щербатова (на которого он не ссылается в данном случае, хотя этот труд был ему известен, так как он неоднократно упоминает его в связи с другими событиями): князь Дмитрий «*вышел из церкви, дабы сесть на коня своего и ити противу врагов. Тут супруга его Великая Княгиня Евдокия, надеясь может стать его в последний раз видеть и при одном несчастье лишиться его, все злоключения, которыя ей со смертию его могут последовать уже забывала, хотя прежде уже наставленная Великим Князем скорбь свою скрывать, но в сем случае не могла от слез и вопля удержаться. Великое сердце Князя Димитрия, не меньше было тронуту, видя горесть свояя супруги и прощаясь с чадами своими; при разлучении сем представлялись ему все злоключения, каковыя погибель его навести может; но властелин в себе страшася слезами своими народ и воинов своих в ужесть привести, движения сердца своего скрыл, от слез удержался и дав ей прилично утешение надеяться на помощь Божию, сел на коня своего и отправился в поход с другими князьями*»



Илл. 3. Дюрамо Л.Ж.-Ж. Воздержанность Баярда. 1775. Музей живописи и скульптуры, Гренобль. Ville de Grenoble / Musée de Grenoble-J.L. Lacroix. Источник: <https://www.museedegrenoble.fr/oeuvre/230/1922-la-contenance-de-bayard.htm>

[45, с. 140]. В том же духе сцену описывает и И. Стриттер [33, с. 449–450]. Упоминание о трогательном прощании князя с женой есть и в опубликованной в 1798 г. «Подробной летописи от начала России до Полтавской Баталии», хотя и гораздо более краткое: «Князь же Великий мало удержася от слез не дая себе плакати народа ради, сердцем же горько слезяци, глаголя к своей Княгине утешая ю: жено не плачи, аще Бог по нас, кто на ны» [23, с. 143].

Поиск летописных свидетельств, которые легли в основу трудов по истории XVIII века, и особенности их интерпретации в этих трудах — дело историков. Я сосредоточусь на том, каким известным в это время по опубликованным источникам и трудам вариантам изложения событий отдается предпочтение при выборе сюжета для произведения изобразительного искусства. Подробно описанная сцена молитвы княгини и других женщин за русское войско из «Синописа» вполне могла

бы составить сюжет для картины. Однако Писарев выбирает вариант князя Щербатова. Не исключено, что определенную роль сыграла его близость сюжету «Прощание Гектора с Андромахой», известному в России не только по текстам, но и по одноименной картине А.П. Лосенко (1773, ГТГ). Повторяется не только фабула, но и некоторые детали. И на картине Лосенко, и в описаниях Щербатова и Писарева, есть ожидающие героя конные воины. Но главное, и у Писарева, и у Лосенко есть жест простертой к небу руки полководца. Показательно, что Писарев переосмысляет его в духе православия, подчеркивая и сходство, и различие с античным прообразом.

Одной из высоких добродетелей, ставших основой замысла многих произведений исторического жанра второй половины XVIII — начала XIX века, было великодушие победителя. В качестве образцов для подражания выдвигались Сципион Африканский, Александр Македонский, реже



Илл. 4. Джонс Дж. (Jones J.) по оригиналу Картера Г. (Carter G.). Смерть сэра Филиппа Сидни в битве при Зютфене: он передает флягу с водой солдату. 1782. Меццо-тинто. Creative Commons: Attribution <https://www.jstor.org/stable/community.24830439>



Илл. 5. Воронихин А.И. Иоанн Грозный напояя воины. 1811. Малая библиотека, Строгановский дворец. ГРМ. Фото Е.А. Скворцовой.

Павел Эмилий. Так, Ф.И. Шубин создал для Орловского зала Мраморного дворца барельефы, «из коих представляют великодушные действия к свободе военнопленных первые два графа Алексея Григорьевича Орлова-Чесменского во время командования его в архипелаге флотом, третьей и четвертой Сципиона африкана и Павла емелья» (Сципиона Африканского и Павла Эмилия. — Е.С.). Историю их создания и образцы изучил А.Е. Ухналев [38]. Подобие сюжетов усилено рядом положением произведений.

Пример использования такого приема в Британии — Кеддлстон-холл, Дербишир, оформленный для семьи Керзонов Р. Адамом (1760 или 1761). В Мраморном зале на стенах помещены барельефы с изображениями гомеровских сцен, в Салоне — барельефы со сценами из британской истории, включающими таких персонажей, как Черный принц, королева Элеонора и леди Джейн Грей [56, с. 224]. Композиции на античные и средневековые британские темы разнесены по залам, но все же находятся в пространстве одного дворца, выполнены в одной технике, близки по размерам и занимают одинаковое положение.

Самый известный пример прямого сопоставления английской и античной истории (правда, оно дано в форме портретов, а не сцен) — храмы в усадьбе Стоу, Бакингемшир, программа оформления которой была прекрасно известна в России (в личной библиотеке Екатерины II имелись три издания путеводителя по ней [41, с. 155]). Здесь программа усложнена раздвоением отечественной темы на два русла. Храму Древних добродетелей со статуями Сократа, Гомера, Ликурга и Эпаминонда (1730-е гг., У. Кент, П. Шимэйкерс (Sheemakers)) [68; см. также: 42, с. 84–85] иронически противопоставлен Храм Новых (Современных) добродетелей — руина, намекающая на прискорбное состояние нравов правящих английских политиков во главе с Р. Уолполом. А Храм Британских доблестей (ок. 1735, У. Кент, М. Райсбрак, П. Шимэйкерс) с бюстами правителей, воинов, деятелей науки и литературы, от средневековых до современных, демонстрирует идеалы оппозиции [69]. Ансамбль, заказанный виконтом Кобэмом, послужил источником для близкого проекта — горы Парнас в Кью Гарденс Фредерика, принца Уэльского [62, с. 30–31].

Н.Н. Мутья указала на другой случай создания в русском искусстве сюжета как кальки с «Великодуший» героев древности — картину Г.И. Угрюмова на тему взятия Казани Иваном Грозным для Воскресенского зала Михайловского замка (1799 — не позднее 18 августа 1800, ГРМ). Художник изобразил татарского хана Едигера и знатных жен с детьми коленапреклоненными перед восседающим на коне царем. Ивану передают Казанскую шапку. Он обращает к пленникам милостивый жест [21, с. 28]. В том же ключе, но без указания на античный прототип интерпретирует картину З.Т. Зонова [11, с. 38].

В Никоновской летописи говорится лишь о том, что Иван Грозный татар «одоле до конца, и царя Казанского Едигермахмета изыма», «полон же повел царь имати жены и дети малые, а ратных людей за их измены избити всех» [28, с. 179–180]. М. Щербатов повторяет эти сведения. Едигера он представляет малодушным человеком, изъявившим желание принять христианство лишь для того, чтоб избежать кары. Иван же, не ведая этого, «милостиво прозбу его принял» и «отослал его под такую стражу, которая бы имела к сану его преждему уважение». У него есть и упоминание передачи князем Воротынским «царского венца царя Казанского и прочих клейнодов» [43, с. 414–416]. В этих эпизодах сделан акцент на победе в кровопролитной войне, необходимости и справедливости которой обоснована в предшествующем тексте. Мотив милости царя подчеркивается в «Казанской истории», написанной современником и существовавшей во многих списках, особенно в том варианте, в каком она была издана в 1791 г.: «пленни же свободу уллучиша, со всяцем учреждением восвоися отпущени быша». Царь Иван, «видев толикое множество падение Татар и жен и детей», прослезился;

Едигер, «видев светлый образ и кроткий нрав православного Царя», молит его о милости, и Иван ему «не токмо опалы отдал, но и от души прощение дарова, помяная во Евангелии реченная: любите враги ваши» [12, с. 243–246]. Еще явственнее этот мотив звучит в изданном ранее литературном произведении — «Россиаде» М.М. Хераскова: в сцене, когда Едигер раскаивается,

*Со умилением Герой (царь Иван — Е.С.) сей речи внемлет,  
И пленного Царя, как друга он объёмлет* [40, с. 285].

Обстоятельная программа работы Угрюмова, если она существовала, не известна (документы об утверждении сюжетов были введены в научный оборот Н.Ю. Бахарева [2] <sup>2</sup>), но, насколько можно судить по самой картине, трактовка событий объединяет сведения из разных источников. Мотив преподнесения царской шапки, очевидно, почерпнут из Щербатова. Мотив милосердия восходит к «Казанской истории» как к историческому источнику, но своим появлением мог быть обязан и популярности поэмы «Россиада». Упоминания жен и детей, склонившихся перед царем, нет ни в одном из текстов. Этот мотив мог быть введен как намеренная отсылка к «Великодушью Александра Македонского» П. Миньяра (1689, собрание Г.А. Потемкина, затем Екатерины II, ГЭ) [1, с. 166]. С другой стороны, в картине, предназначенной для дворцового интерьера государственного значения, акцентируется и мотив военного триумфа. С целью подчеркнуть высокий статус покоренной территории Едигер представлен в роскошных одеяниях, а не «в рубище раздранном» [40, с. 285], как у Хераскова. Слева на первом плане показана фигура пленника со скowanными руками, царь Иван не обнимает Едигера, как в «Россиаде», и не протягивает руку коленапреклоненной матери Дария, как Александр у Миньяра. Он милостиво обращается к пленникам, но возвышаясь над ними на коне.

Сюжет о великодушии победителя, включающий мотив целомудренного отказа от пленницы, находим у А. Писарева. Героем на этот раз представлен не Иван Грозный, а Ермак Тимофеевич: «Ермак, по взятии престольного города, пошел с дружиною своею в верх по Иртышу, чтобы привести в подданство России прочия страны Сибирския. Подходя к городу Тебнде был встречен самым князем страны Елигаем, который добровольно покорившись Ермаку, представил ему вместе со многими дарами и прекраснейшую дочь свою. Герой с благодарностию принял дары, но принять дочери его отказался, обнадежив их в своем покровительстве» [22, с. 105]. Писарев приводит ссылку на «Сибирскую историю с самага открытия Сибири до завоевания сей земли российским оружием», составленную И.Э. Фишером по материалам Г.Ф. Миллера [39, с. 155]. Сведения почерпнуты из исторического источника. Но то, что Писарев из обилия исторического материала выбрал наравне с тремя другими и рекомендовал художникам именно этот эпизод, было, вероятно, по крайней мере, отчасти обусловлено популярностью античных сюжетов о великих полководцах.

Близкий сюжет встречается и в западноевропейском искусстве. На парижском Салоне 1777 года демонстрировалась картина Л.Ж.-Ж. Дюрамо «Воздержанность Баярда» (Музей живописи и скульптуры, Гренобль). На ней представлен эпизод из жизни французского полководца эпохи Итальянских войн Пьера Террайля де Баярда, которому слуга предоставил для развлечения юную девушку, но он внял ее мольбам и возвратил матери нетронутой и с удвоенным приданым [66, с. 206]. Наравне со смертью Бертрана дю Геклена, представленной Н.Г. Брене в нескольких версиях картины в 1777 и 1778 годах, это был один из двух сюжетов из французской истории, которые Ш.-К. Флао де ла Билларди, граф д'Аживийе (comte d'Angiviller), министру Королевский строений (Director général des Bâtiments du Roi), избрал для первых «Travaux d'encouragement» — регулярных королевских заказов художникам и скульпторам на исторические темы, которые давались с 1774 по 1790 год. Из 8 остальных 6 были назидательными сценами из античной истории, а 2 — мифологическими. Сочетание тем

из античной истории и мифологии и из национальной истории было характерно для этих заказов и впоследствии [57].

В картине Дюрамо нет мотива военного триумфа, акцент смещен на отказ от насильственно преподнесенной невинной девы. Галантности сюжета соответствует трактовка, которую Э.Д.С. Смит определяет как «рокайльно-сентиментальную»: элегантные жесты героев напоминают танцевальные па, а в орнаментах деревянной отделки со стрелчатыми арками соседствуют цветочные гирлянды. Смит противопоставляет эту картину «Воздержанности Сципиона» Н.-Г. Брене (1788, Музей изящных искусств, Страсбург) с ее суровым пафосом (я бы добавила: все же смягченным пестротой колорита и обилием антуража) и делает предположение, что «мобильность» сюжетов, которые можно переносить из эпохи в эпоху, привлекала художников не в последнюю очередь как возможность раскрыть их разный колорит [66]. В данном случае с этим трудно согласиться, так как атмосфера картины Дюрамо, созданной в привычной для художника манере, едва ли соответствует XVI веку.

Как и в России, в Европе воплощение этой добродетели находили и в примерах из истории Средневековья, и в современных. Так, не только идея, но и композиция картины Ф. Хэймана «Взятие Монреала генералом Амхерстом, 1760» (Канадский музей войны, Оттава; галерея Бивербрук, Фредериктон, Новый Брунсуик [54]), воспроизводят «Семейство Дария перед Александром Великим» Ш. Лебрена (1660–1661, Версаль). Л. Тюрко интерпретирует эту заказанную для публичного пространства Воксхолл-Гарденз работу в контексте современных ей публикаций как попытку широко транслировать идею, что Британия — «единственная европейская сила, способная управлять колониями при помощи всеобщего и типично британского принципа великодушия» [77, с. 91]. Причем носителем этого качества выступает не только герой, но и государство в целом: это подчеркивает такая деталь, как составленные главным героем «Предписания», которые он держит в руке [77, с. 106, 130].

Еще одна добродетель, раскрытая в близких сюжетах из истории разных стран, — отказ полководца от привилегий, способность пожертвовать своими интересами ради рядового. В 1811 г. Академия художеств задала воспитанникам программу, восходящую к «Предметам для художников» А. Писарева: «Представить поход под Казань Царя Ивана Васильевича, где Российские войска на безводных степях, изнуренные жаждою и зноем претерпевают ужасные бедствия. Два воина нашедши воду принесли оную в шлемах своих Царю: но Иоанн отдает ее наиболее изнемогшему воину и сам напоевает его» [22, с. 55]. Известны созданные по программе 1811 года рельефы: первый — И.Т. Тимофеева (НИМ РАХ, ГРМ) [31, с. 140, по. 1156], за который он получил высшую награду, А.И. Вороникина [15, с. 236-238; 16, с. 192–194], оцененный второй золотой медалью и использованный в оформлении Малой библиотеки Строгановского дворца (ГРМ), и второй — А.Е. Есакова (НИМ РАХ), выпускника медальерного класса прошлого года, выполнившего его ранее, очевидно, по собственной инициативе.

В искусствоведческой литературе было отмечено, что сюжет восходит к «Россияде» М.М. Хераскова [40, с. 145; 15, с. 236–237]. Литературовед П.Х. Тирген указывает, что в «Россияде», «являющей собой избыточный склад сюжетных, мотивных, образных, композиционных и тематических параллелей с поэмами предшествующих поэтов-эпиков» [36, с. 61], этот мотив восходит к «Фарсалии» Марка Аннея Лукана. Поход русской рати изображен как марш Катона по ливийской пустыне с сохранением всех элементов рассказа. Катон выливает принесенную ему воду на землю с той же мотивировкой, что и царь Иван («Я могу переносить жажду так же, как и остальные») [76, с. 9]. А.И. Любжин добавляет, что эпизод восходит к повествованиям об Александре Македонском Плутарха и Арриана [17, с. 447]. Замечу, что Херасков обогащает эту сцену мотивом милосердия: Иван не просто отказывается от воды, демонстрируя свою стойкость, но отдает ее «воинам скорбящим».

Это единственный из рассмотренных случаев, когда

мотив полностью лишен опоры на летописные источники и исторические труды, опубликованные к началу XIX века, и почерпнут из литературного сочинения, в котором в свою очередь возникает как калька с античного эпоса. Античный сюжет в свою очередь был востребован в искусстве, в том числе и в русском. Е.Б. Мозговая отметила, что академическая программа 1811 года созвучна программе 1793 года, героем которой был Александр Македонский: «Александр, чувствуя великую жажду, отказывается однако пить воду, принесенную ему в каске, сказав, что недоволен воды для всех его солдат, претерпевающих равную с ним жажду» (цит. по: [15 с. 236], [18, с. 53; 19, с. 55]). Очевидно, обращение именно к этому сюжету из истории царствования Ивана Грозного, известному по «Россияде», в рамках академических программ было предпринято с целью эффектно подчеркнуть эту параллель.

Аналогию этому сюжету находим в английском искусстве. В 1779 году в Королевской академии художеств была выставлена работа под названием «The Death of Sir P. Sidney; a design for a picture; a sketch» Дж.Г. Моргимера [67, р. 74]. Филип Сидни (1554–1586), блестящий аристократ элизаветинской эпохи, генерал кавалерии и поэт, погибший, будучи немногим более 30 лет от роду, в битве при Зютфене в Нидерландах, в которой протестантский англо-голландский союз потерпел поражение от Испании. Композиция известна по наброску карандашом (Национальные галереи Шотландии, Эдинбург), слишком беглому, чтобы быть экспонировавшейся в Академии работой, а также по гравюрам С. Айрленда (Samuel Ireland) (1785, офорт) [73] и Ф. Бартолоцци (1788, резец) [74]. Обе гравюры сопровождают подписи с обстоятельным описанием сюжета. Они различаются незначительно, приведу здесь чуть более подробный и выразительный рассказ, помещенный на гравюре Айрленда: «Сэр Филип Сидни, получив смертельную рану в сражении при Зютфене 22 сентября 1586 года, возвращался в свою палатку со своим дядей графом Лестерским, и изнемогая от жажды, вызванной обильным кровотечением, попросил воды, но уже собираясь испить ее, он увидел несчастного солдата, жестоко израненного и отчаянным взглядом провожающего флягу, которую сэр Филип тут же отнял от собственных уст и передал страдальцу со словами: „Твоя жажда сильнее моей“»<sup>3</sup>. Благородный поступок сэра Сидни — тот же, что совершили Александр Македонский и царь Иоанн, но еще более драматический оттенок ему придает ранение героя и трагический исход — его смерть.

Сюжет отражен уже в первой биографии Ф. Сидни, составленной его другом Ф. Гревиллем [55, с. 145]. Во второй половине XVIII века он обретает большую популярность, которой обязан и росту интереса Британии к героическому прошлому своей страны, и по крайней мере отчасти — распространенности в искусстве сюжета об Александре Македонском. В 1782 г. в Лондоне была создана гравюра Дж. Джонса с оригинала Джорджа Картера (меццотинто) [72] — как и гравюра Джонса, многофигурная композиция большого размера (первая — 39.7×48.1 см, вторая — 40.3×59.1 см). В 1796 г. была опубликована миниатюрная гравюра Джеймса Стоу по оригиналу Ригго (резец, 22×14.1 см) [70]. В 1819 г. Д. Уилки написал небольшую картину на этот сюжет по заказу С. Добри (Samuel Dobree, Esq.), сочинявшего тогда «Thoughts on Death, Sickness, and the Loss of Friends» [58, с. 60; 51, с. 526]<sup>4</sup>. Гравюру с нее выполнил У. Гритбах (William Greatbach; резец) [75]. Наименее драматический характер имеет работа Мортимера, на которой Ф. Сидни представлен на коне, уверенным жестом дающим распоряжение отдать воду раненому, которого несут вслед за ним. На остальных гравюрах герой изображен обессиленным, на руках у соратников.

Стиль мышления риторической культуры, который стремится возводить поступки исторических личностей к идеалу добродетели, заставляет невольно заподозрить долю преувеличения, если не вымысел. Л. Брандон в статье о картине Ф. Хэймана «Великодушие генерала Амхерста» называет ее «примером империалистической пропаганды», а об изображенных событиях утверждает, что они никогда не имели места [50, с. 112]. Не будучи экспертом по теме

Семилетней войны, я не рискну ставить мнение исследователя под сомнение. Однако хотелось бы обратить внимание на то, что в статье нет ни указаний на не увенчавшийся успехом поиск свидетельств о событии в источниках, ни попыток показать, что общий контекст категорически исключает возможность такого события. Замечу, что А. Писарев, в начале XIX века, составляя «Предметы для художников», хотя и наивно, с точки зрения человека XXI века, приравнивает исторические сочинения к литературным, но все же стремится давать ссылки на источники. Тем более это следует делать сегодня. Задачей историка искусства остается прояснение, к каким именно источникам обращался художник или автор программы (тогда как прояснение, правдивы ли эти источники, обычно остается прерогативой историков). Образцовым представляется подход А.Е. Ухналева, который в статье о рельефах «Великодушные действия» для Мраморного дворца, приводит и внимательный анализ текстовых свидетельств об обращении графа А.Г. Орлова с военнопленными, который свидетельствует о том, что сцены соответствуют духу событий, как они отражены в источниках (скорее всего правдивых, ибо они сходятся в «показаниях»), а художественный вымысел касается лишь деталей. Такой анализ должен быть проведен в каждом случае, чтобы показать соотношение панегирического топоса и сведений из источников, и по возможности быть дополнен критическим анализом самих источников.

Сцены, в которых проявляются добродетели полководцев, — частный случай особого типа сюжетов, которые складываются в пары «античный сюжет — сюжет из русской средневековой истории» или цепочки «античный — западноевропейский средневековый — русский средневековый» или «античный — западноевропейский средневековый — русский средневековый — современный (русский или западноевропейский)». Такой параллелизм античных, средневековых и современных сюжетов Р. Розенблюм описывает как “historical mobility” («историческая мобильность») [63, с. 78, 80], или “new flexibility provided by Historicism” [63, с. 50], или “the new mobility of Historicism” [63, с. 40]. По его мнению, это продукт стремления к назидательности и нарождающегося в середине XVIII века нового подхода к истории, связанного с развитием археологии и придающего большое значение достоверности обстановки, костюмов, деталей, который он считает возможным уже применительно к этому периоду назвать «историзмом» [63, с. 34, 50]. Возникает вкус к тому, чтобы переносить традиционные для риторической культуры примеры добродетелей в другие эпохи и другие пределы (порой и экзотические). Иногда интерес к историческому колориту может преобладать над политической актуализацией сюжетов и стремлением приравнять историю своей страны к великой античной. Такие примеры можно найти, в частности, в Англии, где интерес к средневековью был особенно велик и где были востребованы сюжеты не только из собственной истории [63, с. 34–35, 58; 66, с. 253]. Однако в русском искусстве в XVIII – начале XIX века исторический жанр еще не вышел на такой простор и ограничивался сценами

из библейской или античной истории или мифологии и из отечественной истории. С другой стороны, не все сюжеты, имеющие аналоги, могли читаться современниками в контексте *exempla virtutis*. Приведу пример, выходящий за рамки темы этой статьи. Программа «Отмщение древлянам княгиней Ольгою», заданная Академией художеств в 1768 г., хотя и предлагала вариацию образа добродетельной вдовы, весьма популярного в западноевропейской живописи, едва ли может интерпретироваться в таком ракурсе, поскольку в России он распространен не был. Вероятно, сюжет был вызван к жизни другими обстоятельствами.

Разумеется, создание программ для произведений изобразительного искусства отнюдь не было всецело подчинено стремлению уподобить сюжеты античным. Это лишь один из способов подчеркнуть значимость событий российской истории. В эпоху классицизма, когда на уровне формы антиклизация была способом «художественного обобщения» [18, с. 53, 54], он имел особое значение. Сходство с европейскими средневековыми сюжетами объясняется восхождением и тех и других к античным примерам.

Уподобления выстраивались разными способами. В особой политической и культурной атмосфере само обращение к *exempla virtutis* из древней истории в искусстве могло, не нуждаясь в пояснениях, отсылать к особе короля, как это было во время расцвета абсолютной монархии во Франции [64, с. 401, 409], или же к славе Британии, как это было в первой половине XVIII века в Англии, где виги развивали идею о том, что ни одна нация не напоминает греков и римлян столь близко, как британцы [52, с. 116–117]. Как показал анализ отечественного материала, стремление уподобить деяния героев отечественной истории древним проявлялось в отборе из богатого материала именно тех сюжетов или именно того варианта описания событий, что напоминают античные. Единственный пример сюжета, отсутствующего в источниках, в отечественном изобразительном искусстве — «Иван Грозный напояй воины». Но он не был придуман автором программы, а имеет литературную основу — восходит к «Россияде», был сочинен ее создателем Херасковым по образцу античного.

Подчеркивать притязание на равенство с древними могло включение сюжетов из античной истории и национальной истории, пусть и не имеющих буквальных переключек, в один заказ, как это было с *Travaux d'encouragement* во Франции, или обращение к рифмующимся сюжетам из отечественной и античной истории в практике одного учреждения на обозримом хронологическом отрезке, как это было с академическими программами в России. Усиливало этот акцент прямое сопоставление в одном пространстве античного и национального сюжета, как в Орловском зале Мраморного дворца в России, или в Кеддлстон-холле и Стоу в Британии. Другим способом форсировать эту идею были иконографические цитаты из прославленных произведений на древний сюжет, близкий представленному, как в случае с «Взятием Казани Иваном Грозным» Г. Угрюмова «Великодушием генерала Амхерста» Ф. Хэймана.

#### Примечания:

<sup>1</sup> «№137. В 993 году борец Владимиров поборол Печенега, от чего Владимир одержал поверхность над Печенеги. Надпись: Усердие прибавляет могущество. В низу: Победа Владимирова над Печенеги борцом Иоанном Усовичем в 993». Сочинения императрицы Екатерины II на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями академика А.Н. Пыпина. Т. 9. [9, с. 348].

<sup>2</sup> Благодарю Н.Ю. Бахарева за предоставленные выписки из архивного документа.

<sup>3</sup> «Sir PHILIP SYDNEY receiving a mortal wound at the battle of Zutphen on the 22d. of Sept.r 1586 returned with his Uncle the EARL of Leicester to his Tent, and thirsty / with excess of bleeding called for Drink , which as he was going to receive, he saw a poor soldier carried along desperately wounded & ghastrlily casting up his eyes at the bottle, / which Sir PHILIP perceiving, took it from his own head and delivered it to the unfortunate Man, with these words. — “Thy necessity is yet greater than mine”».

<sup>4</sup> Эта картина (эскиз к ней?) фигурировала на Сотби в октябре 2021 года [65].

#### Список литературы:

1. *Бахарева Н.Ю. и др.* «Это сам Потемкин!» К 280-летию светлейшего князя Г.А. Потемкина-Таврического: каталог выставки [Гос. Эрмитаж, 7 декабря 2019 г. – 29 марта 2020 г.]: [в 2 т.]. Т. 2. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020. 312 с.

2. Бахарева Н.Ю. Произведения Джона Августа Аткинсона для Михайловского замка // Страницы истории отечественного искусства. XII — первая половина XIX века. Вып. XVIII. СПб.: [Б.и.], 2002. С. 239–247.
3. Богданович И.Ф. Историческое изображение России. СПб.: Императорская Академия наук, 1777. 118 с.
4. Ворошень В.А. «Девять героев» (Neuf Preux) в европейском изобразительном искусстве XIV–XVI вв. // Вестник Московского университета. Серия. 8. История. 2011. № 3. С. 117–128.
5. Ворошень В.А. «Девять доблестных мужей» и «Девять доблестных жен» в западноевропейском изобразительном искусстве XIV–XVI веков: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2014. 334 с.
6. Гизель И. Киевский синопис, или Краткое собрание от различных летописцев о начале Славяно-русского народа и первоначальных князях богоспасаемого града Киева... Киев: Типография Киево-Печерской лавры, 1823. 106 с.
7. Древняго летописца часть вторая, содержащая в себе повесть происшествий, бывших в России с 6887/1379 по 6932/1424: то есть последние лета княжения великаго князя Дмитрия Ивановича Донскаго и владение великаго князя Василья Дмитриевича. СПб.: Императорская Академия наук, 1775. 456 с.
8. Евангулова О.С., Карев А.А. Свое чужое. Особенности цитирования в русском изобразительном искусстве XVIII века // Academia. 2021. № 1. С. 11–22. DOI: 10.37953-2079-0341-2021-1-11-22
9. Екатерина II. Сочинения императрицы Екатерины II на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями академика А.Н. Пыпина. Т. 9 (Труды исторические. Записки касательно Российской истории. Ч. III–IV). СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1901. 486 с.
10. Записки касательно Российской истории. СПб.: Императорская типография, 1787. 416 с.
11. Зонова З.Т. Григорий Иванович Угрюмов. 1764–1823. М.: Искусство, 1966.
12. История о Казанском царстве неизвестнаго сочинителя XVI столетия по двум старинным спискам. СПб.: Императорская Академия наук, 1791 года. 263 с.
13. Карамзин Н.М. О случаях и характерах в Российской Истории, которые могут быть предметом Художеств // Вестник Европы. 1802. Ч. VI. № 24. С. 289–308.
14. Карев А.А. О воспитании исторического живописца в России XVIII века // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию со дня основания. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 125–133.
15. Карпова Е.В. Скульптурное убранство Строгановского дворца (барельефы Старой передней, Малой библиотеки и Малой гостиной) // Дворцы Русского музея: Сб. ст. / Гос. Рус. Музей. СПб.: Palace Editions, 1999. С. 233–247.
16. Кузнецов С.О. Строгоновский дворец: архитектурная история. СПб.: Коло, 2015. 316 с.
17. Любжин А.И. «Россиада» М.М. Хераскова и античная эпическая традиция // Acta Linguistica Petropolitana. Труды института лингвистических исследований. СПб.: Наука, 2008. С. 415–452.
18. Мозговая Е.Б. Некоторые аспекты методики изучения академических рельефов второй половины XVIII–начала XIX века // Русский скульптурный портрет второй половины XVIII–первой половины XIX века. Сборник научных трудов. Л.: [б.и.], 1989. С. 50–57.
19. Моисеева Г.Н. Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980. 261 с.
20. Моисеева С.В. «...К лучшим успехам и славе Академии»: живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2014. 296 с.
21. Мутья Н.Н. Иван Грозный: историзм и личность правителя в отечественном искусстве XIX–XX вв. СПб.: Алетейя: Историческая книга, 2010. 490 с.
22. Писарев А. Предметы для художников: избранные из Российской истории, Славенскаго баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе. [Ч. 1]. СПб.: Типография Шнора, 1807. 264 с.
23. Подробная летопись от начала России до Полтавской баталии. Ч. 1. СПб.: I.K. Шнор, 1798. 233 с.
24. Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. 149 с.
25. Российская летопись по списку Софийскому Великаго Новаграда в продолжение издаваемых манускриптов Библиотеки Академии наук по ея повелению. Ч. 1. СПб.: Императорская Академия наук, 1795. 372 с.
26. Русская летопись по Никонову списку, изданная под смотрением Императорской Академии наук. Ч. I. СПб.: Императорская Академия наук, 1767. 220 с.
27. Русская летопись по Никонову списку, изданная под смотрением Императорской Академии Наук. Ч. IV. СПб.: Императорская Академия наук, 1788. 318 с.
28. Русская летопись по Никонову списку. Ч. VII. В СПб.: Императорская Академия наук, 1791. 359 с.
29. Русская летопись с Воскресенскаго списка подареннаго в оной Воскресенской монастырь патриархом Никоном в 1658 году Ч. 1. СПб.: Императорская Академия наук, 1793. 305 с.
30. Рязанцев И.В. Скульптура в России. XVIII–начало XIX века. Очерки. М.: Жираф, 2003. 542 с.
31. Скульптура, XVIII – нач. XX в: Каталог / Гос. Рус. музей. Л.: Искусство, 1988. 318 с.
32. Стриттер И.М. История Российскаго государства, Сочиненная статским советником и кавалером Иваном Стриттером. Ч. 1. СПб.: Содержатель типографии Комиссии об учреждении школ Федор Брунков, 1800. 635 с.
33. Стриттер И.М. История Российскаго государства, сочиненная статским советником и кавалером Иваном Стриттером Ч.2. СПб.: Императорская Академия наук, 1801. 530 с.
34. Татищев В.Н. История Российская с самых древнейших времен... Кн. 2. [М.]: Императорский Московский университет, 1773. 536 с.
35. Татищев В.Н. История Российская с самых древнейших времен... Кн. 4. СПб.: Типография Вейтбрехта, 1784. 595 с.
36. Тирген П.Х. Стихотворная эпопея М.М. Хераскова «Россиада» — «русская Энеида» или баггард псевдоклассицизма // Тирген П.Х. Amor Legendi, или Чудо русской литературы. Сборник научных трудов по истории русской литературы. Сост. и пер. с немецкого О.Б. Лебедева, науч. ред. Е.Н. Пенская. С. 51–70.
37. Урванов И. Краткое руководство к познанию рисования и живописи историческаго рода, основанное на умозрении и опытах. СПб.: Типография Морского шляхетнаго кадетскаго корпуса, 1793. 133 с.
38. Ухналев А.Е. Рельефы Ф. Шубина «Великодушные действия» для Мраморнаго дворца. Обстоятельства создания и прототипы // Страницы истории отечественного искусства. XII — первая половина XIX века. Вып. 8 / ГРМ. СПб.: Palace Editions, 2002. С. 208–228.
39. Фишер И.Е. Сибирская история с самого открытия Сибири до завоевания сей земли российским оружием... СПб.: Императорская Академия наук, 1774. 631 с.
40. Херасков М.М. Россиада: ироическая поэма / [Михайла Херасков]. [М.]: Императорский Московский университет, 1779. 288 с.
41. Швидковский Д.О. Культура раннего английского пейзажного парка // Пространство и время. 2012. № 2(8). С. 147–162.

42. Швидковский Д.О. Чарльз Камерон и архитектура императорских резиденций. М.: Улей, 2008. 320 с.
43. Щербатов М. История Российская от древнейших времен... Т. 5. Ч. 1. СПб.: Императорская Академия наук, 1786. 329 с.
44. Щербатов М. История российская от древнейших времен... Т. 1. СПб.: Императорская Академия наук, 1770. 354 с.
45. Щербатов М. История российская от древнейших времен... Т. 4. СПб.: Императорская Академия наук, 1781. 598 с.
46. Black R. Ancients and Moderns in the Renaissance: Rhetoric and History in Accolti's Dialogue on the Preeminence of Men of his Own Time // *Journal of the History of Ideas*. 1982. Vol. 43. № 1. P. 3–32.
47. Booker Ch. Seven Basic Plots: Why we tell stories. London: Continuum, 2004. 738 p.
48. Borges J.L. Los cuatro ciclos // El oro de los tigres. Buenos Aires: Emecé, 1972. 168 p.
49. Bouwers E.G. Not so parallel lives: the Exempla Virtutis in the German and Italian tradition // *Journal of Modern Italian Studies*. 2020. № 4. Vol. 25. P. 372–386.
50. Brandon L. 'The Surrender of Montreal to General Amherst, 1760' by Francis Hayman // *Canadian Military History*. 1994. Vol. 3. № 2. P. 111–112.
51. Cunningham A. The Life of Sir David Wilkie; With His Journals, Tours, and Critical Remarks On Works Of Art; And A Selection From His Correspondence. Vol. III. London: John Murray, Albemarle Street, 1843. 532 p.
52. Curzi V. Moral Subjects and Exempla Virtutis at the Start of the Eighteenth-Century: Art and Politics in England, Rome and Venice // *The Art Market in Rome in the Eighteenth Century. A Study in the Social History of Art*. Leiden, Boston: Brill, 2019. P. 115–130.
53. Francesco Bartolozzi RA, 1728–1815, Italian, active in Britain (1764–99), The Death of Sir Philip Sydney, 1788 // Yale Center for British Art. URL: <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:31671> (Accessed 20.07.2023)
54. Francis Hayman. The Humanity of General Amherst. 1760 // Beaverbrook Art Gallery. URL: [https://beaverbrookartgallery.collection.veevartapp.com/artists/francis-hayman/artworks/the-humanity-of-general-amherst\\_1](https://beaverbrookartgallery.collection.veevartapp.com/artists/francis-hayman/artworks/the-humanity-of-general-amherst_1) (дата обращения: 08.02.2024)
55. Greville F. The Life of the Renowned Sr. Philip Sidney. London: Printed for Henry Seile over against St Dunstons Church in Fleet-street, 1652. 247 p.
56. Jackson-Stops G. A British Parnassus: Mythology and the Country House // *Studies in the History of Art*. 1989. Vol. 25. [Symposium Papers X: The Fashioning and Functioning of the British Country House (1989)]. P. 217–238.
57. Jobert B., Wrigley R. The "Travaux d'encouragement": An Aspect of Official Arts Policy in France under Louis XVI // *Oxford Art Journal*. 1987. Vol. 10. №1. P. 3–14.
58. Mollett J.W. Sir David Wilkie. London: Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington Ltd., 1892. 112 p.
59. Ne doleas, ne te excrucies // Emblem Project Utrecht. Dutch Love Emblems of the Seventeenth Century. URL: <https://emblems.hum.uu.nl/nj1617.html> (дата обращения: 27.08.2023).
60. Northrop F. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957. 383 p.
61. Polti G. Les 36 situations dramatiques. Paris: Mercure de France, 1895. 206 p.
62. Rorschach K. Frederick, Prince of Wales (1707–51), as Collector and Patron // *The Volume of the Walpole Society*. 1989/1990. Vol. 55. P. 1–76.
63. Rosenblum R. Transformations in Late Eighteenth-Century Art. Princeton: Princeton University Press, 1967. 344 p.
64. Schmitter A.M. Representation and the Body of Power in French Academic Painting // *Journal of the History of Ideas*. 2002. Vol. 63. No. 3. P. 399–424.
65. Sir David Wilkie, R.A. The Death of Sir Philip Sidney // Art.Salon. URL: [https://www.art.salon/artwork/sir-david-wilkie-r-a\\_the-death-of-sir-philip-sidney\\_AID487212](https://www.art.salon/artwork/sir-david-wilkie-r-a_the-death-of-sir-philip-sidney_AID487212) (Accessed 20.07.2023)
66. Smith A.D.S. Patriotism and Neo-Classicism: The "Historical Revival" in French and English Painting and Sculpture. 1746–1800. PhD dissertation. University College, London. 1987. [Unpublished]. 591 p.
67. Sunderland J. John Hamilton Mortimer. His Life and Works // *The Volume of the Walpole Society*. 1986. Vol. 52. P. 1–270.
68. Temple of Ancient Virtue, Stowe Landscape Gardens, Stowe // National Trust, UK. URL: <https://heritagerecords.nationaltrust.org.uk/HBSMR/MonRecord.aspx?uid=MNA129821> (Accessed 28.09.2023)
69. Temple of British Worthies, Stowe Landscape Gardens, Stowe // National Trust, UK. URL: <https://heritagerecords.nationaltrust.org.uk/HBSMR/MonRecord.aspx?uid=MNA129802> (Accessed 28.09.2023)
70. The death of Sir Philip Sidney at the battle of Zutphen. Line engraving by J. Stow, 1796, after J.B. Rigaud // Artstor. URL: <https://www.jstor.org/stable/community.24840043> (Accessed 20.07.2023)
71. The death of Sir Philip Sidney at the battle of Zutphen. Line engraving // Artstor. URL: <https://www.jstor.org/stable/community.24840042> (Accessed 20.07.2023)
72. The death of Sir Philip Sidney at the battle of Zutphen: he passes a water-flask to a fellow soldier. Mezzotint by J. Jones after G. Carter, 1782 // Artstor. URL: <https://www.jstor.org/stable/community.24830439> (Accessed 20.07.2023)
73. The Death of Sir Philip Sidney. Print made by: Samuel Ireland. After: John Hamilton Mortimer // The British museum. URL: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1875-0213-347](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1875-0213-347) (Accessed 20.07.2023)
74. The Death of Sir Philip Sydney. Print made by: Francesco Bartolozzi. After: John Hamilton Mortimer // Yale Center for British Art. URL: <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:31671>
75. The death of Sir Phillip Sidney at the battle of Zutphen. Line engraving by W. Greatbach after Sir D.Wilkie // Artstor. URL: <https://www.jstor.org/stable/community.24840041> (Accessed 20.07.2023)
76. Thiergen P.H. Studien zu M. M. Cheraskovs Versepos «Rossijada». Materialien und Beobachtungen. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms Universität zu Bonn, vorgelegt von Peter Thiergen aus Leipzig. Bonn, 1970.
77. Turcot L. The Surrender of Montreal to General Amherst de Francis Hayman et l'identité impériale britannique // *Mens*. 2011. Vol. 12. №1. P. 91–135.

#### References:

- Black, R. (1982) 'Ancients and Moderns in the Renaissance: Rhetoric and History in Accolti's Dialogue on the Preeminence of Men of his Own Time', *Journal of the History of Ideas*, 1 (43), p. 3–32.
- Bouwers, E.G. (2020) 'Not so parallel lives: the Exempla Virtutis in the German and Italian tradition', *Journal of Modern Italian Studies*, 4 (25), pp. 372–386.
- Brandon, L. (1994) ' "The Surrender of Montreal to General Amherst, 1760" by Francis Hayman', *Canadian Military History*, 2 (3), pp. 111–112.
- Curzi, V. (2019) 'Moral Subjects and Exempla Virtutis at the Start of the Eighteenth-Century: Art and Politics in England, Rome and Venice', in *The Art Market in Rome in the Eighteenth Century. A Study in the Social History of Art*. Leiden, Boston: Brill, pp. 115–130.
- Evangulova, O.S., Karev, A.A. (2021) 'Your and Other People's. Peculiarities of Quoting in 18th-Century Russian Art', *Academia*, 1,

pp. 11–22. (in Russian)

Jackson-Stops, G. (1989) 'A British Parnassus: Mythology and the Country House', *Studies in the History of Art [Symposium Papers X: The Fashioning and Functioning of the British Country House]*, 25, pp. 217–238.

Jobert, B., Wrigley, R. (1987) 'The "Travaux d'encouragement": An Aspect of Official Arts Policy in France under Louis XVI', *Oxford Art Journal*, vol. 10, no. 1, pp. 3–14.

Karpova, E.V. (1999) 'Sculptural Decoration of the Stroganov palace (bas-reliefs of the Old hall, Small Library and Small Dining Room)', in *Dvortsy Russkogo muzeia: Sbornik statei / Gos. Rus. Muzei [Palaces of the Russian Museum: Collection of Papers / State Russian museum]*. Saint-Petersburg: Palace Editions, pp. 233–247. (in Russian)

Liubzhin, A.I. (2008) 'M.M. Kheraskov's "Rossiada" and Ancient Epic Tradition', in *Acta Linguistica Petropolitana. Trudy instituta lingvistichekikh issledovanii [Acta Linguistica Petropolitana. Proceedings of the Institute of Linguistics]*. Saint-Petersburg: Nauka Publ., pp. 415–452. (in Russian)

Moiseeva, S.V. (2014) "...K luchshim uspekham i slave Akademii": zhivopisnye klassy Sankt-Peterburgskoi Akademii khudozhestv XVIII – pervoi poloviny XIX veka ["...To the Better Success and Glory of the Academy": Painting Classes of Saint-Petersburg Academy of Fine Arts of the 18th – First Half of the 19th Century]. Saint-Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ. (in Russian)

Mozgovaia, E.B. (1989) 'Some Aspects of the Methods of Research of Academic Bas-Reliefs of the 2nd Half of the 18th–Beginning of the 19th Century', in *Russkii skul'pturnyi portret vtoroi poloviny XVIII–pervoi poloviny XIX veka. Sbornik nauchnykh trudov [Russian Sculptural Portrait of the 2nd Half of the 18th – 1st Half of the 19th Century. Collection of Papers]*. Leningrad, pp. 50–57. (in Russian)

Mut'ia, N.N. (2010) *Ivan Groznyi: istorizm i lichnost' pravitel'ia v otechestvennom iskusstve XIX–XX vv. [John the Terrible: Historicism and Personality of Ruler in Domestic Arts of the 19th–20th Centuries]*. Saint-Petersburg: Aleteiia: Istoricheskaia Kniga Publ. (in Russian)

Riazantsev, I.V. (2003) *Skul'ptura v Rossii. XVIII–nachalo XIX veka. Ocherki [Sculpture in Russia, 18th – Early 19th Century. Essays]*. Moscow: Zhiraf Publ. (in Russian)

Rosenblum, R. (1967) *Transformations in Late Eighteenth-Century Art*. Princeton: Princeton University Press.

Smith, A.D.S. (1987) 'Patriotism and Neo-Classicism: The "Historical Revival" in French and English Painting and Sculpture. 1746–1800', PhD, University College, London.

Thiergen, P.H. (2021) M.M. Cheraskovs Versepos "Rossijada" – "Russian Aeneid" or bastard of pseudo-classicism, in Thiergen, P.H. *Amor Legendi, or Chudo russkoi literatury. Sbornik nauchnykh trudov po istorii russkoi literatury. [Amor Legendi, or Miracle of Russian Literature. Collection of Essays on History of Russian Literature]*. Moscow: Higher School of Economics Publ., pp. 51–70. (in Russian).

Turcot, L. (2011) 'The Surrender of Montreal to General Amherst de Francis Hayman et l'identité impériale britannique', *Mens*, vol. 12, no.1, pp. 91–135.

Ukhnaev, A.E. (2002) 'Fedot Shubin's Reliefs "Magnanimous Actions" for the Marble Palace. Circumstances of Creation and Prototypes', in *Stranitsy istorii otechestvennogo iskusstva. XII – pervaiia polovina XIX veka [Pages of the History of Domestic Art. 12th–First Half of the 19th Century]*, 8. State Russian museum Saint-Petersburg: Palace Editions, pp. 208–228. (in Russian)

Voroshen', V.A. (2011) 'Neuf Preux) in European Art of the 14th–16th Centuries', *Vestnik Moskovskogo universiteta [Herald of Moscow University]*. Series 8: History, 3, pp. 117–128. (in Russian)

**Станюкович-Денисова Екатерина Юрьевна**, старший преподаватель. Санкт-Петербургский государственный университет. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9, 199034; член Союза художников. e.stanyukovich-denisova@spbu.ru.

ORCID: 0000-0002-5602-658X

**Staniukovich-Denisova, Ekaterina Iurievna**, senior lecturer. Saint-Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation; Member of the Union of Artists. e.stanyukovich-denisova@spbu.ru. ORCID: 0000-0002-5602-658X

## РИСУНКИ ВОИНСКИХ ТРОФЕЕВ Ф.-В.БЕРХГОЛЬЦА: К ВОПРОСУ ОБ УЧЕБНЫХ МАТЕРИАЛАХ СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА

## DRAWINGS OF MILITARY TROPHY BY F.-W. BERGHOLTZ: TO THE QUESTION OF EDUCATIONAL MATERIALS IN THE MIDDLE OF THE 18TH CENTURY

**Аннотация.** Авторство трех рисунков тушью (1745) с изображением картушей и военных трофеев, хранящихся в Национальном музее Швеции, в каталоге собрания приписывается голштинскому придворному, Фридриху Вильгельму Берхгольцу (1699–1765). Музейная атрибуция была сделана на основании подписи на одном из рисунков (Инв. NMN THC 1054). Иконографический анализ этих рисунков и ряда близких изображений, обнаруженных в картографических источниках и иных гравюрах и рисованных чертежах, позволяет уточнить контекст их создания, связав его с Сухопутным Шляхетским корпусом в Санкт-Петербурге и поставить ряд атрибуционных вопросов.

**Ключевые слова:** учебные рисунки, Сухопутный шляхетский корпус, картуши, Фридрих-Вильгельм Берхгольц, А. Берхгольц, И.С. Кохиус, И.Ф. Чернцов, атрибуция, картография, первая половина 18 века, преподавание рисования, Санкт-Петербург.

**Abstract.** The authorship of three ink drawings (1745) depicting cartouches and war trophies from the National Museum of Sweden, are attributed in the catalog of the collection to the Holstein courtier, Friedrich Wilhelm Bergholtz (1699–1765) due to the signature on one of the drawings (NMN THC 1054). Iconographic analysis of the drawings and a number of similar images found in cartographic sources, other engravings and drawings allows us to clarify the context of their creation, linking them to the Land Gentry Corps in St. Petersburg and raising a number of attribution questions.

**Keywords.** Educational drawings, Land Gentry Corps, land gentry corps, cartouche, Friedrich-Wilhelm Bergholtz, Alexander Bergholtz, Johann von Kochius, Ivan Tcherntsov, attribution, cartography, first half of the 18th century, drawing teaching, Saint-Petersburg.

*«Рисунку в доакадемические времена учили не только в художественном отделении Академии наук, но и в Канцелярии от строений, Шпалерной мануфактуре, а также Сухопутном кадетском корпусе, где были рисовальные, архитектурные и фортификационные классы и где преподавали изобразительное искусство. Кадеты рисовали планы городов и крепостей, ландшафты, даже писали миниатюры»*  
Т.В. Ильина [6, с. 342]

Национальному музею Швеции принадлежит ряд чертежей первой половины XVIII века, происхождение которых связывается с Россией, поэтому обширный фонд графики «Тессин-хорлеманская коллекция», где они хранятся, вызывает повышенный интерес при изучении отечественной истории этого периода. Архитектурная графика, в первую очередь, в виде профессиональных чертежей, из этого собрания за более чем полвека была во многом изучена и опубликована [16, 2, 8]. Ее обширной историографии здесь мы касаться не будем. Целью настоящей статьи является введение в научный оборот рисунков трех картушей из Национального музея.

Три сброшюрованных вместе рисунка тушью и пером с отмывкой кистью имеют единый вертикальный формат (26×18 см) и содержат однотипные композиции с трофеями, исполненные в одной манере и, несомненно, одной рукой. Каждый лист оформлен строгой черной рамкой тушью. В каталоге музея они получили последовательные номера и

атрибуцию на основании латинской подписи «Fecit Corporal de Bergholtz d. 20. xbr Anno 1745» (Исполнено капралом Берхгольцем 20 октября 1745 (перевод мой. — Е.С.-Д.)) на одном из рисунков (Инв. NMN THC 1054, илл. 1) — Friedrich Wilhelm Bergholtz (1699–1765), 1745, Германия. Фридрих Вильгельм Берхгольц известен как голштинский придворный, мемуарист, камер-юнкер герцога Гольштейна Карла Фридриха и обер-камергер его сына Карла Петера Ульрика (великого князя Петра Федоровича). Именно ему куратор музея Б.Х. Халльстрем в своем опубликованном каталоге «Русские архитектурные рисунки в Национальном музее» (1963) [16] определил роль собирателя большого корпуса разнообразных чертежей (в т.ч. копиями и исполненных различными рисовальщиками), известного в отечественной историографии как «коллекция Берхгольца». Эта гипотеза на протяжении последующих десятилетий вызывала некоторые сомнения из-за отсутствия прямого письменного свидетельства о факте собрания или приобретения всех этих изображений (или хотя бы одного) именно Берхгольцем. Но исследования, проводившиеся в отношении отдельных чертежей, в первую очередь, датировка (Берхгольц получил отставку в августе 1746 г. и покинул Россию навсегда), не противоречили гипотезе Халльстрема.

Рассматриваемые рисунки трофеев среднего художественного уровня никогда не привлекали специального внимания исследователей: в каталоге Халльстрема их нет, что означает, что либо он их не видел (что маловероятно), либо не причислял к чертежам, имевшим русское происхождение



(в современном каталоге музея местом происхождения указана Германия). Действительно, за исключением периодов длительного пребывания в России (1709–1714, 1721–1727, 1741–1746) Ф.-В. Берхгольц жил в Германии, а в 1730-е гг. был комендантом Кильского замка [14], имея непосредственное служебное отношение к строительной практике и соответственно чертежам. Также существует небольшая вероятность того, что надпись чернилами на рисунке тушью сделана не Фридрихом Вильгельмом, а другим представителем этой фамилии<sup>2</sup>. На это подозрение наталкивает так четко указанное в надписи звание — капрал (младший унтер-офицер), являющееся низшим и находившимся вне Табели о рангах. Этот чин могли, например, получать учащиеся старших классов Рыцарской Академии (Кадетского корпуса) в Петербурге. Заметим, что в 1745 г. Ф.В. Берхгольц как придворный — обер-камергер — относится к высшему 2-му классу, а его воинские звания в голштинской или российской армии не установлены. Хотя почерк автора этой надписи и собственноручных подписей Ф.-В. Берхгольца на других документах весьма схож, вопрос идентификации требует проведения специальной кодикологической экспертизы.

Качество исполнения рисунков позволяет предполагать любительский или ученический уровень, при этом достаточно уверенная, не перегруженная деталями композиция, однотипность приемов, по всей видимости, являющаяся

**Илл. 1. Берхгольц Ф.-В.: Трофей, 1745. Национальный музей, Швеция. Инв. NMN THS 1054. Тушь, бумага, отмывка кистью, надпись чернилами. 26x18 см. Nationalmuseum (Foto: Cecilia Heisser), Public domain.**

**Илл. 2. Берхгольц Ф.-В.: Трофей, 1745. Национальный музей, Швеция. Инв. NMN THS 1055. Тушь, бумага, отмывка кистью. 26x18 см. Nationalmuseum (Foto: Cecilia Heisser), Public domain.**

**Илл. 3. Берхгольц Ф.-В.: Трофей, 1745. Тушь, перо, бумага, отмывка кистью. 26x18 см. Национальный музей, Швеция. Инв. NMN THS 1056. Nationalmuseum (Foto: Cecilia Heisser), Public domain.**





Илл. 4. Ж. де Лажу, гравер Г. Юкье. Livre de cartouches de guerre dédié à monseigneur le duc de Mortemart. Par son tres humble & tres obeissant serviteur J. de la Joüe peintre ordinaire du Roy en son academie et gravé par Huquier A Paris chez Huquier vis a vis le Grand Chatelet..., [1735]. Bibl. INHA, Fol Res 11, f. 2.; URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/20824> (дата обращения: 12.09.2023) Открытая лицензия

Илл. 5. Ж. де Лажу, гравер Г. Юкье. Recüeil Nouveau. De Differens Cartouche inventez par le Sr. de la Joüe Peintre ordinaire du roi en son Académie Royal de Peintre & Sculpture. Paris: chez Huquier, [1734]; Bibl. INHA, Fol Res 11, f. 2.; Pl. 7. URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/20824> (дата обращения: 12.09.2023)

Илл. 6. Ж. де Лажу. Second livre de cartouches inventes par le Sr de la Joüe peintre ordinaire du Roi en son Académie royale de peinture & sculpture; Bibl. INHA, Fol Res 11, f. 2.; Pl. 12. URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/20824> (дата обращения: 12.09.2023)

Илл. 7. Ж. де Лажу, гравер Г. Юкье. Troisieme livre de cartouches inventez par J. de la Joüe peintre ordinaire du Roy dedie a monseigneur Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin duc d'Antin pair de France, chevalier des Ordres du Roy, lieuten[an]t général de ses armées et de la haute et basse Alsace, gouverneur et lieutenant general pour sa Majesté des villes et duché d'Orléans et país Orleanois, directeur general des Batim[en]ts et jardins arts et manufactures de France. Par son tres huble et tres Obeissa[n]t serviteur G. Huquier; Bibl. INHA, Fol Res 11, f. 2.; Pl. 5. URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/20824> (дата обращения: 12.09.2023)



целью или результатом их отработки, подразумевает наличие шаблона для копирования, что может указывать на учебный характер чертежей. Это подтверждает утвердившееся мнение о том, что Ф.-Б. Берхгольд мог покупать или заказывать копии необходимых ему изображений [6, с. 8–13].

Каждый рисунок изображал стоящий на поросшем травой поле боя объёмный рокайльный картуш в развороте, плоское поле которого, предназначенное для размещения надписи, оставалось пустым. За картушем и у его подножия располагалась трофеи — знамёна и предметы вооружения. Такое расположение картуша с разворотом, очевидно, предполагало его дальнейшее размещение в углу большого листа, который мог быть занят основной композицией, например, картой.

На первом рисунке, единственном содержащем подпись, о которой мы уже говорили, вертикальный фигурный картуш (илл. 1) развернут вправо и прислонён к обломанному стволу лаврового дерева, на котором пробивается молодая листва (что соответствует латинскому девизу *Triumphali e stirpe surgit* — Прозрабают от древа еже облыклого к победе) [12, с. 24–25]. Картуш увенчан рыцарским шлемом с гребнем и плюмажем, по сторонам картуша приставлены знамёна с копьеобразными навершиями, справа — большое, свёрнутое, с двумя развеваяющимися кистями, слева — малое. У подножия картуша лежат: справа — фанфара и литавры, покрытые флагом с двуглавым орлом, слева — круглый щит и ствол пушки.

В следующем рисунке фигурный щит-картуш (илл. 2) опирается на мощный камень. Он увенчан шлемом, украшен лавровым венком и знамёнами по сторонам. Разворот картуша влево уравновешен композицией из предметов вооружения, состоящей из ствола пушки, пластины доспеха, колчана со стрелами, сабли с рукоятью в виде орлиной головы (карабелы?), пороховницы, бочонка с порохом и ядер в нижнем правом углу.

Третий (илл. 3) фигурный овал в изящной рокайльной раме развернут вправо и помещен на причудливый по форме пьедестал. Водруженный трофей включает три аналогичных первому рисунку знамени и ствол пушки. У пьедестала размещены опрокинутый овальный щит, шлем с пышным плюмажем, лук и колчан полный стрел, разбросаны мелкие ядра. Позади виднеется усеченный обелиск цветного камня. Обелиск, согласно «Символам и эмблемата», означает то, что добродетель не нуждается в вознаграждении (*Ipsa sibi pretium virtus*. Разум мой предполнял мя [12, с. 268–269]), а обелиск с оружием соответствует девизу «Возвышен до неземной силы» (*Evexit ad aethera virtus*. Труды мои превозвысили мя [12, с. 178–179]).

Воспроизведение картушей на книжных заставках, а также в картографии получает широкое распространение, начиная с эпохи Великих географических открытий и с развитием книгопечатания, в особенности гравировальных техник, обеспечивающих качество и тиражирование изображений. Стилистические и композиционные решения картушей, применяемых для декоративного оформления текста или картинки, развивались вместе с преобладающими художественными тенденциями от маньеризма до барокко и классицизма. Традиционная орнаментальная окантовка в виде свитка со свёрнутыми углами в XVII в. обогащается и обретает многослойность, включающую бандельверки, растительные и цветочные мотивы, сложную атрибутику и аллегорические фигуры. Непременным отражением завоеваний и воинских успехов становятся композиции из доспехов, предметов вооружения и знамен, а также трофеев.

Блистательным примером стали серии резцовых гравюр на меди, прославляющие деяния и победы Людовика XIV<sup>3</sup>, (исполненные, в первую очередь, выдающимися рисовальщиками-орнаменталистами и граверами Ж. Лепотром (Jean le Pautre; 1618–1682) и С.Леклерком (Sébastien Leclerc, 1637–1714)), в которых центральный сюжет на историческую или батальную сцену заключался в роскошную орнаментальную раму с картушами, окруженными трофеями. К этому же типу относилась и часть эстампов, вошедших в «Военную историю принца Евгения Савойского» [17] Ж. Дюмона (Jean Dumont,

(–1726)) и Ж. Руссе де Мисси (Jean Rousset de Missy, 1686–1762). Это издание могло быть в распоряжении кадетов в 1740-е годы, поскольку один экземпляр 1729 г., происходящей именно из библиотеки 1-го кадетского корпуса, сохранился в РНБ<sup>4</sup>, тем более что Руссе де Мисси с 1737 г. стал почетным членом С.-Петербургской Академии наук.

С конца 1720-х гг. французские граверы начинают выпускать серии орнаментов и декоративных мотивов, инвентированных ведущими художниками, орнаменталистами-декораторами и архитекторами, в новой стилистике рококо. Серии эстампов уже специально посвящены картушам, трофеям, вазам, фонтанам и пр. Хотя точного образца рассматриваемых изображений пока не обнаружено, можно отметить ряд изданий с наиболее стилистически и композиционно близкими решениями. Подобные публикации представляли собой собрания планшетов без текста, иногда с несколькими композициями на листе, и могли продаваться не целиком, а по листу. Поэтому в коллекциях могли оказываться избранные эстампы из различных серий, формируя сборные альбомы.

Интересующие нас ассиметричные объёмные рокайльные картуши-раковины в сложных ракурсах наиболее последовательно разработаны, начиная с 1734 г., в книгах декоратора и живописца пейзажей Ж. де Лажу (Jacques de Lajoue, 1687–1761), гравированных Г. Юкье (Gabriel Huquier 1695–1772) [18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 27]. «Книга военных картушей» [20], согласно титулу, должна давать особо близкие аналоги. По меньшей мере, 7 вертикальных планшетов (столько их хранится в Библиотеке Национального института истории искусства, Франция) изображают причудливой формы пустые картуши в окружении динамичной предметной среды (илл. 4), делая их не просто центром декоративной композиции, а возвышая будущее содержательное наполнение до центра мироздания. В сложном вихре органически связаны собственно мотивы рокайля (гребни раковин, С-образные завитки аканта, архитектурные креповки), различные предметы атрибутики, живые и мертвые фигуры людей и представителей флоры и фауны, в том числе фантастических (гиппокампы), и стихии — первоосновы мира. Так картуш, окруженный подвижным витальным пространством, в котором могут одновременно действовать лучи солнца, клубы дыма, бегущая вода и поросшая земля, у де Лажу выступает протагонистом станкового произведения, почти портрета в пейзаже.

В «Новом собрании различных картушей» [22] картуши располагаются уже на белом фоне. По характеру рокайля без антуража планшет 7 собрания [22] (илл. 5) и планшет 12 (илл. 6) из «Второй книги картушей» [24] приближаются к стокогольским рисункам, также созвучны некоторые детали военных атрибутов планшета 5 (илл. 7) «Третьей книги картушей» [27]. В «Книге буфетов» [19] можно найти аналоги фигурного пьедестала.

В русской традиции рокайльные картуши в это время начинают встречаться на картах, вышедших из Гравировальной палаты Академии наук. Следует упомянуть более поздний картуш работы на «Плане столичного города Санктпетербурга», созданном под руководством М. Махаева в 1753 г. (илл. 8).

Ключ к дальнейшему исследованию трех рисунков с трофеями дала случайная находка. Почти идентичное изображение картуша с обелиском (илл. 3) было выявлено на рукописной карте 1746 г.<sup>5</sup> (илл. 9), выставленной на продажу на нескольких европейских букинистических сайтах, по крайней мере, с 2020 г., когда была случайно обнаружена автором этой статьи, до настоящего момента.

Раскрашенная рукописная карта представляет приморский город-крепость, расположенный в устье реки и имеющий с севера защищенную фортами гавань, а с востока и юга — сухопутные фортификационные сооружения. В левом верхнем углу показан фасад и разрез укреплений по линии АВ, в нижнем — картуш с текстом (илл. 10). Все надписи выполнены на немецком языке. Поле картуша заполнено надписью<sup>6</sup>, сообщающей, что план был начерчен и сочинен в классе господина инженер-лейтенанта фон Чернцова в его



Илл. 8. План столичного города Санктпетербурга с изображением знатнейших онаго проспектов = Plan de la ville de St. Petersbourg avec ses principales vües / изданный трудами Императорской Академии наук и художеств. Санктпетербург : [Типография Академии наук], 1753. Фрагмент.

Илл. 9. Чернцов И.Ф., Кохиус И.Ф. План приморской крепости с показанием «атаки». 1746. Тушь, перо, акварель, бумага, отмывка кистью. Частное собрание. URL: <https://www.abebooks.de/kunst-grafik-poster/Plan-befestigten-Stadt-Aquarell-Tusche-Kochen/15341049819/bd> (дата обращения: 12.09.2023)



классе кадетом Иоганном Франциском фон Кох(ен)ом в Санкт-Петербурге 3 мая 1746 г.

Благодаря консультации военного историка К.Б. Назаренко<sup>7</sup> удалось установить, что чертеж является учебным и показывает все возможные виды укреплений и классические осадные работы с траншеями зигзагом с юго-востока (так называемую «школьную атаку» — постепенную атаку по системе Вобана) в нижней правой части чертежа против сухопутного фронта крепости. Он также сообщил, что кадеты делали подобные чертежи в довольно большом количестве, лучшие из которых потом служили учебными пособиями.

Сведения Биографического энциклопедического словаря подтверждают, что инженер Иван Федорович Чернцов (род. 1720 г.) [15] в 1745–49 гг. служил учителем инженерного искусства в Шляхетском кадетском корпусе<sup>8</sup>. Благодаря сопоставлению со списком выпускников и генеалогическим справочником балтийского дворянства нами также было установлено, что кадет И.Ф. фон Кох(ен), обучавшийся в Шляхетском кадетском корпусе в 1740–1747 гг. [7, с. 230], в России больше известен как Иван Степанович Кохиус. Согласно аттестации, он успевал по всем предметам и демонстрировал крепкие знания, позволившие ему в дальнейшем прославить Россию на военном поприще, закончив свою карьеру генералом от инфантерии и обер-комендантом Ревеля<sup>11</sup>.

Таким образом, нам стали известны два идентичных изображения картушей: тушью — атрибутируемый Ф.В. Берхгольцу (1745), и иллюмированный (илл. 8) — на листе карты, подписанной преподавателем Кадетского корпуса инженером И.Ф. Чернцовым и кадетом И.-Ф. Кохиусом (1746). Очевидно, что они оба восходят к еще не обнаруженному оригиналу, а сама рокайльная форма была модной и остро современной. Мог ли быть Ф.-В. Берхгольц автором оригинала? Против этого свидетельствуют недостаточная умелость исполнения, неуместность расположения надписи (по центру под изображением, крупно, а не так, как было обычно принято, мелко ниже рамки) и несоответствие высокого придворного чина Ф.-В. Берхгольца задаче (копирования или создания учебного пособия для кадет). Если предположить, что рисунки тушью — учебные и тоже происходят из Сухопутного корпуса, тогда они могли быть исполнены кем-то из учащихся старших классов, имевшим в 1745 г. чин капрала. «Имянной список всем бывшим и ныне находящимся в Сухопутном Шляхетном Кадетском Корпусе Штаб-Обер-Офицерам и Кадетам с показанием кто из оных с какими достоинствами...» услужливо подсказывает, что таким кадетом мог быть Александр Берхгольц, поступивший в корпус в 1738 г. и выпущенный в 1747 г. «из капралов (sic!) в армию в подпоручики» с достойной аттестацией, в которой было отмечено, что он «тушует ландшафты» [7, с. 198–199]. На вопрос имел ли он отношение к Ф.-В. Берхгольцу и был ли автором этих рисунков, пока ответить не представляется возможным.

В 1730-е годы рисовальными учителями в корпусе служили: живописец и рисовальщик Христиан Матарнови (1729 (? в это время корпус еще не основан. — Е.С.-Д.) — 1737)<sup>12</sup>, живописец Иоганн Генрих Ведекинд (1732–1736) [10, с. 254–257, 11, с. 193]<sup>13</sup>, Иоганн Венцель (1732–37 г.) [9, с. 185; 11, с. 193], Матвей Григорьевич Мусикийский (1732–1743)<sup>14</sup>. В 1737 г. учителем рисования состоял живописный мастер Карл Легрен<sup>15</sup> [11, с. 214].

Уже в 1735 г. по поручению главного директора корпуса Б.-Х. Миниха учителя кадетского корпуса и кадеты («которые к тому способны») делали рабочие копии крепостных чертежей «без прописки и картушей<sup>16</sup> (!) самую чистою и искусною работою», в 1736 г. кадеты копировали инженерные чертежи, а в 1739 г. по представлению Комиссии о Санкт-петербургском строении 15 кадетов были командированы «для урегулирования планов» в Московской и Выборгской частях города [9, с. 42–43].

В 1737 г. в предложении об учреждении при корпусе публичных экзаменов устанавливалось, что рисование вместе с танцами, фехтованием и ездой на лошади относится к эскерцициям<sup>17</sup> и навыки в нем необходимо демонстрировать



Илл. 10. Чернцов И.Ф., Кохиус И.Ф. План приморской крепости с показанием «атаки». 1746. Тушь, перо, акварель, бумага, отмывка кистью. Частное собрание. Фрагмент с картушем URL: <https://www.abebooks.de/kunst-grafik-poster/Plan-befestigten-Stadt-Aquarell-Tusche-Kochen/15341049819/bd> (дата обращения: 12.09.2023)

путем показа работ каждые полгода [9, с. 85, 88]. Очевидно, что рисование должно было закреплять изучение геометрии, фортификации<sup>18</sup>, артиллерии и географии (ландкарты).

Центром преподавания искусства рисования с 1724 г. являлась Петербургская Академия наук, в гимназии (изначально в немецкой, и в латинской частях) которой проводились занятия в рисовальных классах. Широкомасштабная типографская деятельность Академии способствовала развитию мастерских для ее обеспечения, в т.ч. Гравировальной палаты. В начале 1730-х гг. уже работали «Типография гравированных фигур» и Ландкартная палата, упоминается Рисовальная палата, официально открытая в 1738 г. и организовавшая обучение граверов правильному рисунку [13, с. 38–39, 43]. Очевидно, что близкое соседство на Васильевском острове Академии и Кадетского корпуса, их участие в становлении новой системы образования и присутствие немецкой составляющей не могли не способствовать возникновению связей и в области преподавания рисования, которые еще предстоит изучить.

В начале царствования Елизаветы Петровны, после опалы Б.-Х. Миниха, реформы коснулись и системы образования в кадетском корпусе, становившейся все более продуманной. В 1741–45 гг. главным директором корпуса стал Людвиг Иоганн Вильгельм, принц Гессен-Гомбургский, с августа 1745 г. — генерал-фельдцейхмейстер Василии Никитич Репнин.

Сведения из опубликованной в 1761 г. первой части «Именного списка» [7], содержащие данные о 863 выпускниках, дают ценный материал в т.ч. для понимания роли рисования в системе обучения. Уже в июне 1732 г. из учеников Рыцарской академии из 282 кадетов рисованию обучались 22 [9, с. 31]. Всего в аттестациях 321 выпускников были указаны навыки рисования различной степени — «учился рисовать немного», «рисовать начинает», «рисует немного», «рисует отчасти»,

«рисует чисто ландшафты», «рисует ландшафты тушью нарочито», «рисует ландшафты изрядно», «рисует ландшафты краскою и портреты миниатюрою» и пр.

О рисовании именно тушью («тушении») речь идет в 109 случаях, причем в этой технике рисовали ландшафты (69), портреты (1) (Н.Н. Чеглюков [7, с.18]), позы (9)<sup>19</sup> и картуши (25). Можно предположить, что в первой половине 1730-х гг. преимущественно обучали рисовать тушью, потом учить «красками» стали большее число кадет.

Красным карандашом умели рисовать пятеро; в одном случае (А. Извеков [7, с. 89]) присутствует навык рисовать «человеческие позы». Более поздние чертежи свидетельствуют, что красный карандаш использовался для рисования фигурных рамок и картушей на чертежах.

Аттестация «рисует красками» отмечена у 95 кадет, из них ландшафты (82), нахштики<sup>20</sup> (1 — А.В. Алсуфьев [7, с. 17]) и картуши (16). Умение «рисовать миниатюрою» встречается 5 раз, в т.ч. 2 раза «портреты миниатюрою». За все время только в отношении пяти выпускников отмечено «чертил хорошие чертежи».

В 1740 г. первым рисовальным мастером (обер-мейстером) был принят Фридрих Клаус Брун(н) [9, с. 185] из живописных мастеров придворной Шпалерной мануфактуры. Это означает, что Брун имел большой опыт художника-орнаменталиста. За 300 рублей в год и казенную квартиру при корпусе он должен был в первом<sup>21</sup> рисовальном классе обучать кадет «в рисовальном искусстве в неделю четыре дни по полудни от 2 до 6 ч.» [9, с. 185–186]. К нему был определен помощник (унтер-мейстер) [9, с. 185–186]: в 1744 г. рисовальным подмастерьем в Кадетском корпусе состоит Даниэль Левке [11, с. 214].

Впервые упоминание об умении рисовать картуши появляется в аттестациях кадетов, поступивших в 1736 г. и выпущенных в 1747 г. (с № 444 по списку), что правильно соотносится с датой на рисунке из Стокгольма. Всего этот навык был отмечен у 57 кадетов, выпущенных до 1751 г., что свидетельствует о внимании к этому сюжету прежде всего

в 1740-е гг., часто в формулировке — «рисует ландшафты и картуши».

Известно, что рисование картушей, теснейшим образом связанное с ландкартным и гравировальным делом, было поставлено на профессиональную основу в Академии наук

О плодах обучения и выработанных в 1730–40-е гг. принципах рисования тушью и красками чертежей, в первую очередь, артиллерийских, свидетельствуют в т.ч. чертежи 1750–1770-е гг., исполненные следующим поколением обучавшихся военному делу. Сохранившиеся в Эрмитажном собрании РНБ<sup>22</sup> большие подносные альбомы с изображением артиллерийских орудий, а также примеров фортификаций и «атак» крепостей (аналогичных по оформлению и манере исполнения плану Черницова-Кохиуса) были выполнены кадетами, бомбардирами и низшими офицерскими чинами Преображенского полка<sup>23</sup>, т.е. по сути молодыми людьми, недавно получившими военное образование и проявившими способность к рисованию. Этот интересный корпус графических материалов еще предстоит ввести в научный оборот.

В заключении хочется привести мнение одноклассника Кохиуса М.И. Мордвинова, также окончившего Кадетский корпус в 1747 г. и, согласно аттестации, умевшего рисовать «ландшафты красками и портреты миниатюрою» [7, с. 233–234, № 749], в будущем инженер-генерала и военного педагога, который в проекте учебного плана Греческого училища при Артиллерийском и инженерном кадетском корпусе, отмечал пунктом 5-м (после закона Божья, языков, арифметики, географии и истории политической) «рисовальное искусство потребно для каждого, а необходимо для тех, которые по склонностям их определены будут в артиллерию или к инженерному корпусу» [4, с. 57].

Таким образом, иконографический анализ рисунков из шведского собрания и ряда близких изображений, обнаруженных в картографических источниках, позволяет уточнить контекст их создания, связав его с Сухопутным Шляхетским корпусом в Санкт-Петербурге и поставить ряд атрибуционных вопросов.

## Примечания:

<sup>1</sup> Инв. MNH THC 1054, 1055 и 1056. Все рисунки поступили в Национальный музей из королевского собрания в 1866 г.

<sup>2</sup> Распространенная в прибалтийских немецких землях дворянская фамилия Bergholtz в XVIII в. была разветвленной и могла иметь различные написания — Bergholz, Birckholtz, в русской орфографии тоже были варианты — Берхгольц, Берггольц, Биргольц. Фамилия Фридриха Вильгельма исторически пишется как Берхгольц [14, с. 355].

<sup>3</sup> Recueil. Conquêtes de Louis XIV, sièges et batailles.

<sup>4</sup> РНБ. Б-ка 1-го Кадет. Корп. Рэ ШК / D-893 Fg.

<sup>5</sup> Plan einer befestigten Stadt. Aquarell und Tusche. von J. F. von Kochen für Leutnant Tschernzoff, St. Petersburg 1746. URL: <https://www.abebooks.de/kunst-grafik-poster/Plan-befestigten-Stadt-Aquarell-Tusche-Kochen/15341049819/bd>

<sup>6</sup> Dieser Plan ist aufgetragen und projectiret worden in der Classe des Herrn Ingenieur Lieutenant von Tschernzoff seiner Classe durch den Cadetten Johan Franciscus von Kochen. St. Petersburg. d. 3. May 1746. 36×51,5 см.

<sup>7</sup> За ценные замечания, касающиеся определения карты как учебной (т.н. «школьной атаки») благодарю профессора СПбГУ, д.и.н. К.Б. Назаренко.

<sup>8</sup> Корпус был основан указом Анны Иоанновны в 1731 г. для дворянских детей от 13 до 17 лет, «которых обучать арифметике, геометрии, рисованию, фортификации, артиллерии, шпажному искусству, на лошадях ездить и прочим к воинскому искусству потребным наукам» [9, с. 4]. Корпус был призван готовить не только офицеров, но и гражданских чиновников и располагался в конфискованной усадьбе князя А.Д. Меншикова на Васильевском острове. До 1743 г. он именовался Рыцарской Академией, а в затем — Сухопутным кадетским корпусом. Его главным директором до 1741 г. был инженер и генерал-фельдмаршал Б.-Х. Миних [3, 9].

<sup>9</sup> Иван Степанович Кохиус (Johann Franz von Kochius(1729–1797)) — уроженец Мекленбурга, сын Стефана Кохиуса, берграта на русской службе [26].

<sup>10</sup> «718. (номер в списке кадетов в порядке поступления. — Е.С.-Д.). Яганъ Кохиусъ вступилъ въ корпусъ 1740. Маія 12. дня, а выпущенъ 1747. Декабря 22. въ армию в прапорщики, с таковым аттестатомъ: геометрію и фортификацію регулярную окончаль, учится иррегулярной съ атакою, рисуеъ ландшафты и картуши красками, экспонируеъ французскаго автора, переводитъ с нѣмецкаго на французской языкъ, разумѣеть и говорить по російски, переводитъ с нѣмецкаго на російской языкъ, сочиняеъ хорошія нѣмецкія письма, учится исторіи универсальной; географіи по Гоманским (картографа Хоманна. — Е.С.-Д.) картамъ и исторіи специальной новѣйшихъ временъ, политику окончаль, учится натуральному праву, ъздитъ нѣсколько берейтерски, фехтуеъ, и танцуеъ менуеты и другіе танцы» [7, с. 224].

<sup>11</sup> И. С. Кохиус принимал участие в Семилетней войне, служил адъютантом генерал-аншефа П. И. Стрешева. Участвовал в русско-турецкой войне (1768–1774), создавал первые укрепления Ахтирской гавани [5] на месте будущего Севастополя, был комендантом Балаклавы. Кавалер орденов Св. Анны (1775) и Св. Владимира 2-й степени. В 1779 г. получил звание генерал-лейтенанта. Затем назначен обер-комендантом Ревеля (1788–97) и командиром Ревельского гарнизонного полка (1797). Скончался в чине генерала от инфантерии (1797) [18].

<sup>12</sup> Х. Матарнови в 1724–1726 гг. находился в экспедиции «в турецкую и персидскую земли» с генерал-майором А.И. Румянцевым и ботаником И.Г. Буксбаумом как художник с годовым окладом в 120 руб. По дороге в Москву выполняет и присылает в Академию наук «17 малеванных икон», а по возвращении из экспедиции находился в штате Академии, с которой и связывается в первую. В 1729 (? – Е.С.-Д.) – 1737 гг. работал преподавателем рисования в Инженерном (см [13, с. 32, 63]) Кадетском корпусе. В 1737 г. к нему были направлены для обучения рисованию ученики Оренбургской экспедиции [11, с. 217].

<sup>13</sup> И. Г. Ведекинд (1674–1736) — уроженец Билефельда, работал в Любеке, Ревеле, Гетеборге, Риге и Нарве, с 1725 г. — в Петербурге, где писал портреты исторические и жанровые картины, Я. Штелин называл его «ловким и прилежным копиистом» [10, с. 257]. И.Г. Лузанов сообщает о рисовальном мастере Вейденяке (очевидно, что последние три буквы фамилии были неправильно прочитаны Лузановым), о котором известно, что Миних его командировал в 1735 г. «в канцелярию от артиллерии и фортификации для показания, как написать картины для иллюминации к дню коронации» [9, с.185]

<sup>14</sup> Мусикийский Матвей Григорьев (род. ок. 1713 г.) — сын живописца. Первые уроки рисования получил у отца. В 1730–1732 гг. находится в Академии наук как ученик гравировального дела с окладом 36 р. и направлен к Х.–А. Вортману. В 1732–1743 гг. состоит учителем рисования в Кадетском корпусе, после чего направляется в Герольдмейстерскую контору как живописного дела подмастерье [11, с. 220]. Т. В. Ильина полагала, что «среди педагогов был известный с петровского времени Григорий Мусикийский, декоратор и главным образом миниатюрист» [6, с. 342].

<sup>15</sup> В 1741 г. К. Легрен перешел в Интендантскую контору, «где ему приходилось работать и с «подвoločным письмом», и с образами, и с декорировкой интерьеров» [11, с. 153]. Согласно исследованию Н.М. Молевой и Э.М. Белютина в 1741 г. он принимал участие в написании плафонов в «новом Летнем дворце». В 1746 г. к нему направляются в обучение от живописной команды трое малолетних учеников ревельской гарнизонной школы. В 1748 г. числится в штате Канцелярии от строений, участвует в написании образов для церкви Зимнего дворца, плафонов в «новом Летнем дворце» и театральных декораций. В 1749 г. под руководством Валериани пишет плафон в церкви Царского Села, затем расписывает «на подобие квадратной работы» обои в бывшем Адмиральском доме [11, с. 214].

<sup>16</sup> Надо полагать, что задача, поставленная кадетам, состояла в черновом копировании чертежей, необходимых для срочном производстве работ, «без излишеств», но можно также предположить, что кадеты еще не были обучены выполнять окончательное оформление, в которое входило и рисование картушей.

<sup>17</sup> Экзерциции или практические науки должны быть сдаваться в рамках первого партикулярного экзамена каждые полгода, а потом проходили экзамены по другим наукам [9, с. 83–91].

<sup>18</sup> «В фортификации надлежит сперва знать название частей, потом сочинение чертежей и исчисление содержания каждой части до укрепления надлежащего строения, и иметь еще историческое познание о разных образах» [9, с. 90].

<sup>19</sup> позитурa — поза, в т.ч. положение тела, принимаемое соперниками во время дуэли (фехтовальная стойка). В данном случае под позитурой, видимо, может пониматься и стаффаж в т.ч. для оформления карт (экспликаций, картушей и пр.).

<sup>20</sup> вероятно, ноктурн.

<sup>21</sup> т.е. последнем (высшем).

#### Список литературы:

1. *Альшиц Д.Н., Шанот Е.Г.* Каталог русских рукописей Эрмитажного собрания. Л., 1960 (машинопись). 581 с.
2. *Барышникова Е.* Санкт-Петербург XVIII века в чертежах из коллекции Берхгольца // Шведы на берегах Невы. Сб. статей. Стокгольм, 1998. С. 139–146.
3. *Висковатов А. В.* Краткая история первого кадетского корпуса. СПб.: военная типография Главного штаба, 1832. 113 с.
4. *Жерве Н.П.* Исторический очерк 2-го Кадетского корпуса 1712–1912 гг.: В 2 т. / Под общ. ред. [и с предисл.] А.К. Линдеберга; Сост. Н.П. Жервэ и В.Н. Строев. Т. 1. СПб.: тип. Тренке и Фюсно, 1912. XII, 464, 174 с.
5. *Иванов А.В.* «Оставил... на ахтырской батарее 100 человек пехоты с орудием...». О времени строительства первых российских укреплений на берегах Ахтырской гавани // Военно-исторический журнал. 2022. № 9. С. 94–101.
6. *Ильина Т.В., Станюкович-Денисова Е.Ю.* Русское искусство XVIII века: Учебник для бакалавриата и магистратуры + CD / Санкт-Петербургский государственный университет. М.: Юрайт, 2015. 611 с. (Бакалавр и магистр. Академический курс).
7. Именной список всем бывшим и ныне находящимся в Сухопутном Шляхетном Кадетском Корпусе Штаб-Обер-Офицерам и Кадетам с показанием кто из оных с какими достоинствами, в какие чины выпущены и в каких чинах ныне. Часть I. СПб., 1761. [5], XXIII, 274 с.
8. *Краснолуцкий А. Ю.* Комментарии. Архитектурные чертежи и планы Санкт-Петербурга (1730–1740) из коллекции Фридриха Вильгельма Берхгольца. Шведский Национальный музей изобразительных искусств. СПб.: Крига, 2017. 680 с.
9. *Лузанов П.Ф.* Сухопутный шляхетный кадетский корпус (ныне 1-й кадетский корпус) при графе Минихе. (с 1732 по 1741). СПб.: Книгопечатня Шмидт, 1907. 189 с.
10. *Малиновский К.В.* Художественные связи Германии и Санкт-Петербурга в XVIII веке. СПб.: Крига, 2007. 494 с.
11. *Молева Н.М., Белютин Э.М.* Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. М.: Искусство, 1965. 335 с.
12. Символы и Эмблемата указом и благоповедении Его Освященного Величества, Высокодержавнейшего и Пресветлейшего Императора Московского, Государя Царя, и Великого Князя Петра Алексеевича, всея Великия и Малыя и Белья России, и иных Многих Держав и Государств и Земель Восточных, Западных и Северных самодержца, и Высочайшего монархи напечатаны. Амстердам, типография Генриха Ветстейна, 1705. 291 с.
13. *Стецкевич Е.С.* Рисовальная палата Петербургской Академии наук (1724–1766). СПб.: Наука, 2011. 232, [24] с.
14. *Станюкович-Денисова Е.Ю.* Деятельность Ф.-В. Берхгольца в Германии: к изучению путей формирования коллекций архитектурных чертежей в XVIII в. // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2 / Под ред. А. В. Захаровой. СПб.: НП-Принт, 2012. С. 355–358.
15. Чернцов, Иван Федорович // Биографический энциклопедический словарь URL: [https://enc.biblioclub.ru/Termin/1645127\\_SCherncov](https://enc.biblioclub.ru/Termin/1645127_SCherncov) (дата обращения: 12.09.2023)
16. *Hallström B.H.* Russian Architectural Drawings in the Nationalmuseum // Nationalmusei skrift serie 9. Stockholm, 1963. 143 s.
17. Histoire militaire du prince Eugène de Savoye, du prince et duc de Marlborough et du prince de Nassau-Frise, où l'on trouve un détail des principales actions de la dernière guerre & des batailles & des sièges commandez ces trois généraux / Par M. Dumont, baron de Carelsroon; Augmentée d'un suppliment [!] par Mr. Rousset. À La Haye [s-Gravenhage]: Chez Isaac van der Kloot, 1729. 2°.
18. Kochius, Johann Franz v. (1729–1797) // BBLD – Baltisches Biografisches Lexikon digital. URL: <https://bbld.de/GND1183505639> (дата обращения: 12.09.2023)
19. Livre de buffets dédié a monsieur Bonier de la Mosson bailly capitaine des chasses de sa Majesté. Par son tres humble et tres obeissant serviteur J. de la Joüe. Peintre ordinaire du Roy en son Accademie royale. Gravé par Huquier; Bibl. INHA, Fol Res 11, f. 2.; URL: <https://>

bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/20824 (дата обращения: 12.09.2023)

20. Livre de cartouches de guerre dédié a monseigneur le duc de Mortemart. Par son tres humble & tres obeissant serviteur J. de la Joüe peintre ordinaire du Roy en son academie et gravé par Huquier A Paris chez Huquier vis a vis le Grand Chatelet..., [1735]. Bibl. INHA, Fol Res 11, f. 2. URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/20824> (дата обращения: 12.09.2023)

21. Nouveaux tableaux d'ornements et rocailles, par J. de la Joüe Peintre du Roy, suivi de, Second livre de tableaux et rocailles, par J. de la Joue Peintre du Roy : recueil factice] [Vers 1738–1749]. URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/19230> (дата обращения: 12.09.2023)

22. Recüeil Nouveau. De Differens Cartouche inventez par le Sr. de la Joüe Peintre ordinaire du roi en son Académie Royal de Peintre & Sculpture. Paris: chez Huquier, [1734]; Bibl. INHA, Fol Res 11, f. 2. URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/20824> (дата обращения: 12.09.2023)

23. [Recueil. Conquêtes de Louis XIV, sièges et batailles] [Image fixe] : [estampe] / [dess. et gr. par Sébastien Leclerc] ; [gr. par Louis de Châtillon] ; [D. Marot sculp.] ; [H. Colin fecit] ; [Joan. Dolivar sculp.] [Paris] : [s. n.], [ca 1680–17..] URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525141207> (дата обращения: 12.09.2023)

24. Second livre de cartouches inventez par le Sr de la Joüe peintre ordinaire du Roi en son Académie royale de peinture & sculpture; Bibl. INHA, Fol Res 11, f. 2. URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/20824> (дата обращения: 12.09.2023)

25. Second Livre de Tableaux et Rocailles / par J. de la Joue Peintre du Roy. A Paris chés Huquier rue S.t Jacques au coin de celle des Mathurins. CPR. URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/19230> (дата обращения: 12.09.2023)

26. *Stackelberg O. M., von. Kochius // Stackelberg O. M., von. Genealogisches Handbuch der estländischen Ritterschaft. Bd. 3. Görlitz, 1930. S. 339.*

27. Troisième livre de cartouches inventez par J. de la Joüe peintre ordinaire du Roy dedie a monseigneur Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin duc d'Antin pair de France, chevalier des Ordres du Roy, lieuten[an]t général de ses armées et de la haute et basse Alsace, gouverneur et lieutenant general pour sa Majesté des villes et duché d'Orléans et païs Orleanois, directeur general des Batim[en]ts et jardins arts et manufactures de France. Par son tres humble et tres Obeissa[n]t serviteur G. Huquier; Bibl. INHA, Fol Res 11, f. 2. URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/20824> (дата обращения: 12.09.2023)

### References:

Al'shits, D. N., Shapot, Ye. G. (1960) *Katalog russkikh rukopisey Ermitazhnogo sobraniya [Catalog of Russian manuscripts of the Hermitage collection]*. Leningrad (typescript). 581 p. (in Russian)

Baryshnikova, E. (1998) St. Petersburg of the 18th century in drawings from the Berchholtz collection, in *Shvedy na beregakh Nevy [Swedes on the banks the Neva. Collection of articles]*. Stockholm, pp. 139–146. (in Russian)

‘Cherntsov, Ivan Fedorovich’, in *Biographical encyclopedic dictionary*. Available at: [https://enc.biblioclub.ru/Termin/1645127\\_CHERNCOV](https://enc.biblioclub.ru/Termin/1645127_CHERNCOV) (accessed: 12 September 2023)

Gervais, N. P. (1912) *Istoricheskiy ocherk 2-go Kadetskogo korpusa 1712–1912 gg [Historical sketch of the 2nd Cadet Corps 1712–1912: In 2 volumes]*. Vol. 1. St. Petersburg: type. Trenke and Fusno Publ. (in Russian)

Hallström, B. H. (1963). *Russian Architectural Drawings in the Nationalmuseum. Nationalmusei skrift serie 9*. Stockholm.

Histoire militaire du prince Eugène de Savoie, du prince et duc de Marlborough et du prince de Nassau-Frise, où l'on trouve un détail des principales actions de la dernière guerre & des batailles & des sièges commandez ces trois généraux / Par M. Dumont, baron de Carelsroon; Augmentée d'un supplément [!] par Mr. Rousset. À La Haye [s-Gravenhage]: Chez Isaac van der Kloot, 1729. 2°. (in French)

Ilyina, T.V., Staniukovich-Denisova, E.Iu. (2015) *Russkoye iskusstvo XVIII veka: Uchebnik dlya bakalavriata i magistratury + CD [Russian art of the 18th century: Textbook for undergraduate and graduate degrees + CD / St. Petersburg State University]*. Moscow: Yurayt Publ., 611 p. (in Russian)

*Imennoy spisok (1761) vsem byvshim i nyne nakhodyashchimsya v Sukhoputnom Shlyakhetnom Kadetskom Korpuse Shtab-Ober-Ofitseram i Kadetam s pokazaniyem kto iz onykh s kakimi udostoinstvami, v kakiye chiny vypushcheny i v kakikh chinakh nyne [A personal list of all former and current Headquarters Officers and Cadets in the Land Noble Cadet Corps, showing which of them with what honors, what ranks they were released into and what ranks they currently hold]*. Part I. St. Petersburg. (in Russian)

Ivanov, A.V. (2022) “Left... on the Akhtyar battery 100 infantry men with a gun...”. About the time of construction of the first Russian fortifications on the shores of Akhtyarskaya harbor’, in *Voyenno-istoricheskiy zhurnal [Military Historical Journal]*, no. 9, pp. 94–101. (in Russian)

‘Kochius, Johann Franz v. (1729–1797)’, in *BBLd – Baltisches Biografisches Lexikon digital*. Available at: <https://bbld.de/GND1183505639> (accessed: 12 September 2023)

Krasnolutsky, A.Yu. (2017) *Kommentarii. Arkhitekturnyye chertezhi i plany Sankt-Peterburga (1730–1740) iz kolleksii Fridrikha Vil'gel'ma Berkhgol'tsa. Shvedskiy Natsional'nyy muzey izobrazitel'nykh iskusstv Comments [Architectural drawings and plans of St. Petersburg (1730–1740) from the collection of Friedrich Wilhelm Berchholz. Swedish National Museum of Fine Arts]*. St. Petersburg: Kruga Publ. (in Russian)

Livre de buffets dedié a monsieur Bonier de la Mosson bailly capitaine des chasses de sa Majesté. Par son tres humble et tres obeissant serviteur J. de la Joüe. Peintre ordinaire du Roy en son Accademie royale. Gravé par Huquier; Bibl. INHA, Fol Res 11, f. 2. Available at: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/20824> (accessed: 12 September 2023) (in French).

Livre de cartouches de guerre dédié a monseigneur le duc de Mortemart. Par son tres humble & tres obeissant serviteur J. de la Joüe peintre ordinaire du Roy en son academie et gravé par Huquier A Paris chez Huquier vis a vis le Grand Chatelet..., [1735]. Bibl. INHA, Fol Res 11, f. 2. Available at: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/20824> (accessed: 12 September 2023) (in French).

Luzanov, P.F. (1907) *Sukhoputnyy shlyakhetnyy kadetskiy korpus (nyne 1-y kadetskiy korpus) pri grafe Minikhe. (s 1732 po 1741). [Land noble cadet corps (now the 1st cadet corps) under Count Minich. (from 1732 to 1741)]*. St. Petersburg: Schmidt Printing House Publ. (in Russian)

Malinovsky, K.V. (2007) *Khudozhestvennyye svyazi Germanii i Sankt-Peterburga v XVIII veke [Artistic connections between Germany and St. Petersburg in the 18th century]*. St. Petersburg: Kruga Publ. (in Russian)

Moleva, N.M., Belyutin, E.M. (1965). *Zhivopisnykh del mastera. Kantselyariya ot stroyeniya i russkaya zhivopis' pervoy poloviny XVIII veka [Masters of Painting Works. Office of buildings and Russian painting of the first half of the 18th century]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Nouveaux tableaux d'ornements et rocailles, par J. de la Joüe Peintre du Roy, suivi de, Second livre de tableaux et rocailles, par J. de la Joue Peintre du Roy : recueil factice] [Vers 1738–1749] Available at: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/19230> (accessed: 12 September 2023) (in French).

Recüeil Nouveau. De Differens Cartouche inventez par le Sr. de la Joüe Peintre ordinaire du roi en son Académie Royal de Peintre & Sculpture. Paris: chez Huquier, [1734]; Bibl. INHA, Fol Res 11, f. 2. Available at: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/20824>

(accessed: 12 September 2023) (in French)

Recueil. Conquêtes de Louis XIV, sièges et batailles] [Image fixe] : [estampe] / [dess. et gr. par Sébastien Leclerc] ; [gr. par Louis de Châtillon] ; [D. Marot sculp.] ; [H. Colin fecit] ; [Joan. Dolivar sculp.] [Paris] : [s. n.], [ca 1680–17..] Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525141207> (accessed: 12 September 2023) (in French)

Second livre de cartouches inventes par le Sr de la Joüe peintre ordinaire du Roi en son Académie royale de peinture & sculpture; Bibl. INHA, Fol Res 11, f. 2. Available at: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/20824> (accessed: 12 September 2023) (in French)

Second Livre de Tableaux et Rocailles / par J. de la Joue Peintre du Roy. A Paris chés Huquier rue S.t Jacques au coin de celle des Mathurins. CPR. Available at: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/19230> (accessed: 12 September 2023) (in French)

*Simvol'y i Yemblemata (1705) ukazom i blagopovedenii Yego Osvyashchennogo Velichestva, Vysokoderzhavneyshogo i Presvetleyshogo Imperatora Moskovskogo, Gosudarya Tsarya, i Velikogo Knyazya Petra Alekseyevicha, vseya Velikiya i Malyya i Belyya Rossii, i inykh Mnogikh Derzhav i Gosudarstv i Zemel' Vostochnykh, Zapadnykh i Severnykh samoderzhtsa, i Vysochayshego monarkhi napechatany. [Symbols and Emblem of the decree and benediction of His Holy Majesty, the Most High and Most Serene Emperor of Moscow, the Sovereign Tsar, and the Grand Duke Peter Alekseevich, of all Great and Lesser and White Russia, and other Many Powers and States and Lands of the Eastern, Western and Northern Autocrat, and the Highest monarchs are printed].* Amsterdam, printing house of Heinrich Wetstein Publ. (in Russian)

Stackelberg, O. M., v. (1930) 'Kochius', in Stackelberg, O. M., von. *Genealogisches Handbuch der estländischen Ritterschaft*. vol. 3. Görlitz, p. 339. (in German)

Staniukovich-Denisova, E. Iu. (2012) 'The activities of F.-W. von Bergholtz in Germany: the ways of making the collections of architectural drawings in the 18th century', in *Aktual'nyye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statey. [Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles]*. Vol. 2. St. Petersburg, NP-Print Publ., pp. 355–358. (in Russian)

Stetskevich Ye.S. (2011) *Risoval'naya palata Peterburgskoy Akademii nauk (1724–1766) [Drawing Chamber of the St. Petersburg Academy of Sciences (1724–1766)]*. St. Petersburg, Nauka Publ. (in Russian)

Troisieme livre de cartouches inventez par J. de la Joüe peintre ordinaire du Roy dedie a monseigneur Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin duc d'Antin pair de France, chevalier des Ordres du Roy, lieuten[an]t général de ses armées et de la haute et basse Alsace, gouverneur et lieutenant general pour sa Majesté des villes et duché d'Orléans et païs Orleanois, directeur general des Batim[en]ts et jardins arts et manufactures de France. Par son tres humble et tres Obeissa[n]t serviteur G. Huquier; Bibl. INHA, Fol Res 11, f. 2.; Available at: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/20824> (accessed: 12 September 2023) (in French)

Viskovatov, A.V. (1832). *Kratkaya istoriya pervogo kadetskogo korpusa [A brief history of the first cadet corps]*. St. Petersburg: military printing house of the General Staff Publ. (in Russian)

**Карпова Елена Вениаминовна**, кандидат искусствоведения, заведующий отделом скульптуры. Государственный Русский музей. Россия, Санкт-Петербург, ул. Инженерная, д. 4. 191186. kappol@mail.ru

**Karpova, Elena Veniaminovna**, Ph.D., Head of Sculpture Department. State Russian Museum, 4 Inzhenernaia st. 191186 St. Petersburg, Russian Federation. kappol@mail.ru

## ОБ УМЕНЬШЕННЫХ ПОВТОРЕНИЯХ АНТИЧНЫХ СТАТУЙ ПОСИДИППА И МЕНАНДРА ИЗ СТРОГАНОВСКОГО ДВОРЦА

### ON TWO REDUCED COPIES OF ANCIENT STATUES OF POSIDIPPUS AND MENANDER FROM THE STROGANOV PALACE

**Аннотация.** Статья посвящена парным мраморным скульптурам, украсившим Строгановский дворец уже в конце XVIII в. Одно из направлений их изучения было связано с прослеживанием по архивным документам provenance статуй. Выяснилось, что они покинули дворец в 1930 г. Затем состоялась передача в ленинградский Дворец культуры им. М. Горького. Идентификация с экспонатами строгановской семейной коллекции позволила поставить вопрос о передаче так называемых «римских философов» в Русский музей, филиалом которого с 1988 г. стал Строгановский дворец. Не менее важным направлением работы было выявление античных прототипов рассматриваемых произведений, которые повторяют в уменьшенном виде статуи древнегреческих поэтов-комедиографов Менандра (?) и Посидиппа (с 1789 г. они хранятся и экспонируются в Ватиканских музеях).

**Ключевые слова:** скульптура античная, Строгановский дворец, Ватиканские музеи, Менандр и Посидипп, provenance произведений.

**Abstract.** The paper is devoted to the twin marble sculptures that, at the end of the 18th century, decorated the Stroganov Palace. One of the directions of research was to trace the provenance of sculptures using historical records. It was revealed that the sculptures apparently left the palace around 1930. The M. Gorky Leningrad Palace of Culture was their new destination. Identification with the artefacts in the collection of the Stroganov family allowed to pose the question of moving the so-called “Roman philosophers” to the Russian Museum, a branch of which the Stroganov Palace has been since 1988. Another task was search for ancient prototypes of the works in question, which, as it was discovered, duplicate in smaller size the statues the ancient Greek comedic poets Menander (?) and Posidippus (since 1789, they have been kept and displayed in the Vatican Museums).

**Keywords:** antique sculpture, Stroganov Palace, Vatican Museums, Menander and Posidippe, provenance of works.

В последнее десятилетие XVIII в. в интерьерах дворца графа А.С. Строганова на Невском проспекте у Полицейского моста (ныне — Невский, 17) было довольно много мраморной скульптуры. К числу наиболее значимых произведений принадлежали исполненный Фальконе «Амур», портрет Екатерины II работы Ж.-А. Гудона и композиция Ж.-П.-А. Тассара «Екатерина II в образе Минервы» (все ныне — в ГЭ), гудоновские бюсты Вольтера и Дидро (после берлинского аукциона 1931 г. оказались в Нью-Йорке — в музее Метрополитен и собрании Райтсмана). Граф специально заказывал в мраморе авторские повторения созданных в Петербурге работ: бюста Леонарда Эйлера, сделанного Ж.-Д. Рашеттом для Петербургской Академии наук (ныне — в ГЭ), статуи М.И. Козловского «Яков Долгоруков» (ныне — в ГТГ), а также уменьшенные вариации монументальных изображений — «Екатерина II в образе богини Цибеллы» и «Генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев-Задунайский», автором которых был уже упоминавшийся Ж.-Д. Рашетт (последний из названных ныне — в ГРМ).

Высоким художественным уровнем отличаются и две парные скульптуры (илл. 1, 2), которым посвящена данная статья, где прослеживается история их бытования, уточняются прототипы и таким образом устанавливаются имена изображенных лиц. Впервые они упоминались при описании Строгановского дворца в книге, изданной в Париже в 1796 году: «Voyage de deux Français en Allemagne, Danemark, Suede, Russie et Pologne, fait en 1790-1792». По словам ее

автора Альфонса Форсия де Пилеса, в одном из кабинетов графа Строганова стояли «два консула из белого мрамора» [1, с. 72]. Во второй половине XIX в. интересующие нас мраморы вошли в «Опись галереи графа С.Г. Строганова» (1884) под наименованием «Два римских Сенатора в креслах, pendant из каррарского мрамора»<sup>1</sup>. В 1930 году при расформировании Строгановского дворца-музея обе скульптуры были переданы в Эрмитаж, в сопутствующем акте их назвали «Патриций в кресле» и «Сидящая мужская фигура в тоге».

В самом начале 1990-х годов нам неожиданно довелось увидеть эти статуи в фойе ленинградского Дома культуры имени М. Горького. Качество исполнения фигур в каррарском мраморе, совпадение композиций с архивными данными позволили предположить их непосредственную связь со Строгановским дворцом. Затем акт передачи из Эрмитажа в указанный дворец культуры был обнаружен С.О. Кузнецовым, который организовал оформление необходимых документов и перевозку статуй в Русский музей, филиалом которого с 1988 года является Строгановский дворец. При этом подчеркнем, что в 1993 г. в инвентарную книгу Русского музея они были вписаны под условными наименованиями «Римские философы».

В ходе дальнейшего изучения произведений выяснилось, что мы имеем дело с уменьшенными копиями известных античных статуй, найденных в Риме в 1585-1590 гг. при раскопках около церкви Санта Пуденциана и сада монастыря Сан Лоренцо ин Панисперна на Виминальском



**Илл. 1. Посидипп. Не позднее 1792 г. Уменьшенное повторение античной статуи из собрания Ватиканских музеев. Мрамор. 65 x 42 x 53. ГРМ. Ск-2072.**

**Илл. 2. Менандр (?). Не позднее 1792 г. Уменьшенное повторение античной статуи из собрания Ватиканских музеев. Мрамор. 70 x 40 x 53. ГРМ. Ск-2073.**

**Илл. 3. Арабесковая гостиная. Строгановский дворец. Современное фото.**

холме. После обнаружения довольно крупные по своим размерам скульптуры находились на вилле папы Сикста V, а в 1789 г. были приобретены в Ватиканские музеи.

Редуцированные варианты, скорее всего, появились во дворце графа Строганова между 1789 и 1792 гг., едва ли не одновременно с покупкой копий ватиканских фресок лоджий Рафаэля, которыми предполагалось украсить один из интерьеров Строгановского дворца. Однако этот замысел граф

Александр Сергеевич не успел осуществить. Дошедший до наших дней интерьер — Арабесковая гостиная (илл. 3) — был создан в конце 1830-х—начале 1840-х гг.

Учитывая вторичность уменьшенных повторений, в поисках имен запечатленных персонажей следовало опираться на зарубежную литературу, касающуюся античной скульптуры Ватикана. Интересно, что уже в начале XIX века заинтересовавшие нас статуи именовались Менандром и



Илл. 4. Статуя сидящего Посидиппа. Римская копия I в.н.э. с греческого оригинала середины III в. до н.э. Мрамор. Рим, Ватиканские музеи, Музей Пио-Клементино. Галерея статуй, 51. <https://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=6212> Фото: И. А. Шурыгин, 2014

Илл. 5. Фигура сидящего мужчины (так называемый Менандр). Вторая половина I в. до н.э. Мрамор. Рим, Ватиканские музеи, Музей Пио-Клементино. Галерея статуй, 50. <https://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=6215> Фото: И. А. Шурыгин

Посидиппом [5, tabl. XV, XVI]. В настоящее время в интернете их изображения представлены со следующими описаниями: «Фигура сидящего мужчины (т.н. “Менандр”). Мрамор. Вторая половина I в. до н. э. Инв.№ 588. Рим, Ватиканские музеи, Музей Пио-Клементино. Галерея статуй, 50»<sup>2</sup>; «Посидипп. Мрамор. Римская копия I в.н.э. греческого оригинала середины III в. до н.э. Инв. № 735. Рим, Ватиканские музеи, Музей Пио-Клементино. Галерея статуй, 51»<sup>3</sup> [4, с. 41-44].

Использованные источники свидетельствуют, что определение так называемого Менандра (342 — ок. 289 до н.э.), греческого драматурга и комедиографа, является не полностью доказанным, недаром зарубежные исследователи античности выдвигали и другие имена. В частности, немецкий археолог и искусствовед Герман Хафнер в своей книге считал, что этот портрет изображает римского поэта-комедиографа Плавта (ок. 254 — 184) [2, с. 209-210]. Имя Посидиппа, древнегреческого поэта (310 г. до н.э. — 240 г. до н.э.) не подвергается сомнению, поскольку именно оно значится на цоколе ватиканской статуи.

В эпоху классицизма как в Западной Европе, так и в России копии с антиков традиционно украшали дворцовые интерьеры. Самым известным мастером в этой области был итальянец Бартоломео Кавачеппи (1715 — 1799), скульптор и реставратор античных произведений. Многие антики, тиражируемые в его мастерской в Риме, вошли в гравированное издание «Коллекция древних статуй, бюстов,

идентифицированных голов и других древних скульптур, восстановленных Кавачеппи, римским скульптором», оно включало 180 гравированных изображений [3]. Интересно, что под авторством Кавачеппи значатся также две уменьшенные модели статуй Менандра и Посидиппа, выполненные в терракоте (высотой 51 см) и хранящиеся в Художественной галерее Уокера в Ливерпуле [6, с. 292-293, 427-428, ill. 6580-6581].

Имя непосредственного исполнителя двух «строгановских» статуй пока не установлено, недостает документов, связанных с их заказом, которые могли бы помочь в решении этой проблемы. Вместе с тем выявленные в ходе работы данные показывают, что экспонат под № Ск-2072 (илл. 1) должен именоваться Посидиппом, а под № Ск-2073 — Менандром (?) (илл. 2). В 2021 г. оба они были взяты в реставрацию и по ее завершении, в июне 2023 г. возвращены в Арабесковую гостиную. Тщательно промоделированные детали, ранее утраченные или не слишком удачно восполненные, бережная расчистка поверхностей, достаточно сложных из-за обилия складок, совершенно преобразили обе скульптуры. За это следует поблагодарить реставраторов Русского музея А.В. Казанову и А.Р. Махмутова. Специально изготовленные уже в 1990-х гг. пьедесталы из цветного мрамора, сочетающиеся по цвету с живописными арабесками зала, позволили воссоздать один из лучших ансамблей Строгановского дворца.

#### Примечания:

<sup>1</sup> АГЭ. Ф.И. Оп. X. Д. 55. Вторая комната. № 7, 8.

<sup>2</sup> Фигура сидящего мужчины (так называемый Менандр). Вторая половина I в. до н.э. Мрамор. Рим, Ватиканские музеи, Музей Пио-Клементино. Галерея статуй, 50. <https://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=6215> Фото: И. А. Шурыгин.

<sup>3</sup> Статуя сидящего Посидиппа. Римская копия I в.н.э. с греческого оригинала середины III в. до н.э. Мрамор. Рим, Ватиканские музеи, Музей Пио-Клементино. Галерея статуй, 51. <https://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=6212> Фото: И. А. Шурыгин, 2014.

#### Список литературы:

1. *Форсия де Пилес*. Прогулки по Петербурге Екатерины Великой. Записки французского путешественника / Пер. с франц., сост. и коммент. А.Н. Спащанского. СПб.: Паритет, 2014. 384 с.
2. *Хафнер Г.* Выдающиеся портреты античности: 337 портретов в слове и образе: Пер. с нем. М.: Прогресс, 1984. 311 с.
3. *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi et altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*: [in 3 vols.]. Roma: [s.n.], 1768-1772.
4. *Spinola G.* Museo Pio Clementino. Vol. II. (Guide cataloghi Musei Vaticani, 4). Roma: Musei Vaticani, 1999. 222 p.
5. *Visconti E.* Il Museo Pio Clementino. Milano, MDCCCXIX. Vol. III. 83 p. Tabl. XV, XVI.
6. *Foreign catalogue / Walker Art Gallery, Liverpool*. Plates: paintings, drawings, watercolours, tapestry, sculpture, silver, ceramics. [Liverpool]: Merseyside County Council, 1977. 552 p.

#### References:

- Hafner, G. (1981) *Prominente der Antike. 337 Portraits in Wort und Bild*. Dusseldorf. Wien, Econ Verlag. (in German).  
 Spinola, G. (1999) *Museo Pio Clementino. Vol. II. (Guide cataloghi Musei Vaticani, 4)*. Roma: Musei Vaticani. (in Italian).  
 (1977) *Foreign catalogue / Walker Art Gallery, Liverpool*. Plates: paintings, drawings, watercolours, tapestry, sculpture, silver, ceramics. [Liverpool]: Merseyside County Council.

**Савченкова Анна Андреевна**, студент. МГУ им. М.В. Ломоносова. Россия, Москва, Ломоносовский пр., д. 27, корп. 4, 119991. Anna.ptasha@gmail.com. ORCID: 0009-0004-3689-0671

**Savchenkova Anna Andreevna**, student, Lomonosov Moscow State University. 27-4 Lomonosovsky pr., 119991 Moscow, Russian Federation. Anna.ptasha@gmail.com. ORCID: 0009-0004-3689-0671

## ОБ АТРИБУЦИИ И ДАТИРОВКЕ БЮВАРА С ГРАВЮРАМИ А.М. ШЕЛКОВНИКОВА

### ATTRIBUTION AND DATING OF A TRAVELLING BLOTTER WITH ANDREY SHELKOVNIKOV'S ENGRAVINGS

**Аннотация.** Статья посвящена проблемам атрибуции и датировки предмета из частной коллекции – бювара для хранения письменных принадлежностей и корреспонденции. В работе анализируются композиционные решения и степень сохранности памятника. Определен создатель гравюр, украшающих бювар, – А.М. Шелковников, и автор гравюр-образцов, с которых были сделаны уменьшенные копии, – К.П. Беггров. Оба мастера работали в Санкт-Петербурге в первой половине XIX века. На примере гравюр с изображениями перспективы Невы и Нарвских триумфальных ворот удалось проследить систему последовательного копирования. Эта цепочка начиналась с создания рисунков мастерами-графиками, продолжалась изготовлением крупноформатных гравюр и завершалась – не всегда санкционированным – преобразованием больших отпечатков-«матриц» в камерные гравюры, печатавшиеся на коже в специализированной мастерской. При этом каждый из мастеров вносил свои индивидуальные дополнения в первоначальную композицию, изменяя общий характер и дух произведения. В статье также уделено внимание технике вышивки бисером и влиянию сентиментализма на моду первой половины XIX века. Стремление к камерности и эмоциональным проявлениям прослеживается в выборе формата предмета, мотивов для декоративных композиций вышивок (цветы, ювелирные изделия, плоды винограда), колористическом решении. На основании изучения биографий мастеров, анализа мотивов, представленных на гравюрах, и сравнения с аналогичными памятниками установлена примерная датировка бювара – между 1826-м и 1860-ми годами, а также контекст его создания и бытования. Бювар с наибольшей вероятностью мог быть выполнен и преподнесен как личный подарок с персонализированной художественной программой. Вероятно, бисерная вышивка была создана в домашних условиях представительницей семейства владельца, и затем прикреплена к кожаному основанию, заказанному или приобретенному в мастерской гравера. Бювар, исходя из его состояния сохранности и повреждений, находился в активном употреблении.

**Ключевые слова:** гравюра, А. Шелковников, К. Беггров, бисер, бювар, сентиментализм, вышивка, ведута, перспектива Санкт-Петербурга.

**Abstract.** The article is dedicated to the problem of attribution and dating of an item from one of Moscow private collections. It is a travelling blotter (or a buvard) created for keeping and transporting writing-materials and correspondence. The paper examines artistic solution and the state of preservation of the item. I tend to attribute it to Andrey Shelkovnikov. The paper discovers a prototype of the miniature engravings – they are the sheets from the collection of engraved views of Saint-Petersburg by Karl Beggrow. It sheds light on the system of copying engraved works that existed in the first half of the 19th century. Each artist, when copying a primary sample, introduced his individual features. I also pay attention to the technique of glass beading and its incorporation into the stylistic trend of sentimentalism with its affection to emotional and sensible expressions. The main motifs of the buvard (flowers, jewelry, grapes) and the general color scheme reveal its bond with the world of women's needlework. Hand embroidery was attached to a leather base produced in a specialized workshop with engravings printed on it. A study of the masters' biographies, engravings of various buildings, general fashion trends and examples of buvards brings us to conclusion that the work was manufactured between 1826 and the 1860s. Judging by its individual artistic program it is likely to have been presented as a personal gift.

**Keywords:** engraving, A. Shelkovnikov, K. Beggrow, glass beads, beadwork, buvard, travelling blotter, sentimentalism, view of Saint-Petersburg; perspective.

Предметом нашего изучения стало изделие из частной коллекции – антикварный бювар с бисерной вышивкой и гравюрами. Исследуемый памятник представляет собой раскладывающийся мягкий переплет, составленный из двух отдельных частей, соединенных кожаным гибким корешком. Размеры предмета, который можно характеризовать как бювар, составляют 17,5x12,5 см. Переплет выполнен из бежевой телячьей кожи мягкой выделки. Внешняя обложка бювара декорирована бисерной вышивкой по канве (илл. 1), вставленной в кожаное основание, как в рамку, и закрепленной по периметру. Внутри изделия располагаются карманы, снаружи украшенные городскими видами, которые исполнены в технике резцовой гравюры (илл. 2). Внутри карманы обтянуты желтым шелком, наклеенным на кожаное основание. Эти отсеки бювара немного отстоят от основания

переплета и при необходимости растягиваются на несколько сантиметров: в них можно вложить свернутые листы бумаги, небольшие записки, конверты. Закрепление внутри бювара блоков бумаги не представляется возможным – этот переплет служил не записной книжкой, а именно хранилищем и папкой для транспортировки корреспонденции, письменных принадлежностей или памятных записей. От изделия отделяются небольшие кожаные крепления, предназначенные для застежек или, что более вероятно, для соединительного фиксирующего стержня, который вставлялся в цилиндры и не позволял содержимому бювара выпасть из него.

Рассматриваемый бювар был приобретен у потомков владельцев, его исследование ранее не проводилось, что обуславливает научную новизну – и даже первичность – обращения к этому материалу. Целью нашего исследования



Илл. 1. Бювар для хранения бумаг и корреспонденции. Внешний вид обложки. Кожа, бисерная вышивка. Частное собрание.

Илл. 2. Внутренняя сторона бювара. Гравюры А.М. Шелковникова. Частное собрание.

стало восстановление «биографии» предмета: выявление контекста его исполнения и бытования, времени и создателей как самого бювара, так и отдельных его элементов (гравюру, кожаного основания, бисерных вышивок), определение функций предмета, соотнесение его с другими примерами этого типа и с общими модными и художественными тенденциями стиля и вкуса эпохи. Актуальность темы исследования, помимо введения в научный оборот нового, еще не изученного памятника, подкрепляется общей тенденцией искусствоведения сблизиться с социальной историей искусства, стремлением исследователей понять быт и нравы эпохи, обратившись к ее материальным свидетельствам. Подобное соотнесение психологии зрителя, предметов материальной культуры и уклада жизни было сведено Майклом Баксандамом (1933-2008) к концепции “period eye”, которая предлагает попытку приблизиться к взгляду современника на объект, вырванный из своего культурного контекста и вместе с тем сохраняющий память о нем. Этот подход «взгляда современника», предложенный британским знатоком, критиком и социальным историком искусства, предполагает погружение в контекст бытового, образовательного и психологического мира создателя произведения и его заказчика для полноценной расшифровки художественных программ. Кроме того, актуальность темы исследования подкрепляется неустанно растущим интересом к авторским подписным произведениям XIX века на антикварном рынке.

Название бювара происходит от французского *buvard* [14, с. 38] – «промокательная бумага» [14, с. 145]. Внутри бюваров хранили конверты, письма, листы бумаги, марки. Эти предметы входили в корпус дорожных принадлежностей для письма наравне с небольшими блокнотами в кожаных обложках и крупноформатными папками для рисунков и почтовой бумаги.

Бювары делились на настольные – более сложные по своей структуре и более крупные по размеру – и дорожные образцы. Первые походили на ящики-папки с множеством отделений и конвертов, некоторые из которых могли быть потайными [26, с. 62-68]. Настольные бювары часто закрывались на ключ, что обеспечивало надежное хранение корреспонденции. Дорожные бювары были легче и миниатюрнее, их владелец брал с собой, что обуславливало выбор декоративных техник: предпочтение отдавалось гравированным изображениям, тиснению на коже, ткаными или бисерными вышивками [26, с. 62-68]. Камерный формат рассматриваемого нами изделия предполагает его принадлежность именно к типу дорожных бюваров, которые владелец мог брать с собой для того, чтобы постоянно иметь при себе письменные принадлежности и личную переписку. Настольные бювары располагались на столе или в бюро, они были частью рабочей обстановки кабинета. Нередко такие папки становились «официальными» подарками между коллегами или же презентами от подчиненных начальнику. Именно поэтому, как правило, настольные чехлы для бумаг изготавливались на заказ из долговечных материалов и оформлялись нейтрально, без деталей, отсылающих к частной жизни владельца. В то же время отношение к дорожным бюварам было более сентиментальным и личным [26, с. 62-68]. Переплеты небольшого формата были популярным подарком, так как их украшением занимались представительницы семейства, посвящавшие свободное время рукоделию. Композиции, создававшиеся дамами в камерной обстановке, являлись плодом их воображения и крайне редко повторялись [26, с. 62-68]. Изготовление бюваров в подарок конкретному лицу настраивало мастериц на составление индивидуальной программы, которая могла включать цитаты из «языка цветов», гербы, монограммы, инициалы, личные пожелания, изображения памятных мест или предметов, иногда даже «портреты» домашних питомцев.

Это явление отсылает нас к проблеме дилетантизма, чрезвычайно актуальной для первой половины XIX века. Дилетантизм (от лат. *delecto* – наслаждаюсь, забавляюсь) – это занятие какой-либо областью науки или искусства без специальной подготовки, непрофессионально. В XIX веке

подобные любительские увлечения были привилегией обеспеченного класса – в первую очередь, дворянства. В некоторой степени, они были даже обязательными для образованного аристократа, который должен был посвящать досуг благородным занятиям человека деятельного и творческого [31, с. 13]. Более того, дилетантизм начал постепенно оказывать воздействие на профессиональные занятия искусством: обеспеченные меценаты-любители могли участвовать в создании программы, разработке деталей и элементов заказанного ими произведения [6, с. 157]. Как кажется, рассматриваемый бювар представляет именно такую схему дилетантизма: часть изделия была выполнена любителем самостоятельно, остальные фрагменты программы оказывались подчиненными замыслу заказчика, хоть и изготавливались мастерами-профессионалами. Рукоделие можно считать проявлением дилетантизма в женском дворянском кругу, так как образованные барышни и дамы создавали произведения декоративно-прикладного искусства не на заказ, не ради получения прибыли. Для них отдавать время искусствам означало демонстрацию своих талантов, развитого вкуса, хорошего воспитания и прилежания.

Особенно популярны камерные дорожные бювары были в первой половине XIX века – так в бытовом мире частного рукоделия находил отражение сентиментализм с его обращением к чувствам зрителя и акцентированием эмоциональных проявлений в искусстве [8, с. 516].

Рассматриваемый нами бювар находится в достаточно хорошем состоянии. Кожа на внешней стороне предмета потемнела и в некоторых местах – особенно в нижней части, с которой чаще соприкасались руки владельца – имеет потертости. Самой хрупкой и поврежденной частью является стиб бювара, что объясняется наибольшей подвижностью этой части предмета при использовании. Внутренняя часть (карманы, ткань, гравюры) практически не имеют утрат. На светлой коже заметны пятна жидкости и следы карандаша, на задней обложке сохранился след от растекшихся синих чернил. Декорация внешней обложки бювара, выполненная в технике бисерной вышивки, дошла до нас не полностью. Большая часть композиций сохранна, но отдельные участки совершенно исчезли. Бисер, закрепленный единой нитью, при повреждении одного элемента ряда быстро рассыпается во всей области вокруг утраченной бусины, поэтому некоторые фрагменты вышивки приходится мысленно достраивать.

Мельчайшая бисерная декорация передней части изделия закреплена на канве. Она, в свою очередь, вставлена в кожаное основание и приклеена к нему изнутри. Диаметр бусин стандартный – 1 мм. Композиция имеет центрический характер, напоминающий о принципах построения эмблем и гербов. В середине вышита распустившаяся роза, обрамленная яркими зелеными листьями и бутонами. Под букетом заметна часть вышивки голубыми и бирюзовыми бусинами, которые могли составлять горлышко вазы или цветок незабудки. К сожалению, именно эта часть композиции утрачена. Цветок помещен в овальную раму, заполненную желтым и охристым бисером. В фоне есть плавный, постепенный тональный переход от светлых к более темным цветам. Окаймляет флоральную композицию картуш, края которого имитируют объемные загибающиеся окончания свитка. Под розоватыми спиральями картуша проходит нитка из отдельных круглых бусин. Эти элементы изображенного украшения тщательно проработаны светотеневой моделировкой, которая призвана создавать эффект рельефа. В вышивке между бусинами закреплены миниатюрные золотые бисерные элементы. Благодаря этой тонкой детали изображенное ожерелье приближается к реальным украшениям, в которых бусины перемежаются маленькими пронизями из металлов.

Стремление к иллюзорной передаче пространства сохраняется во всей центральной части композиции: она создает ощущение углубления, над которым легкими изгибами возвышаются завершения картуша, а внутрь градиентной «покатоной» формой уходит «дальний план» и вытянутая растительная композиция.

Фон передней части бювара расшит однотонным



Илл. 3. Внутренняя сторона бювара. Гравюра А.М. Шелковникова с изображением Нарвских ворот. Частное собрание.

Илл. 4. Внутренняя сторона бювара. Гравюра А.М. Шелковникова с изображением перспективы Невы. Частное собрание.

бирюзовым бисером. Ближе к углам бювара показаны сложные по форме мотивы, напоминающие фантазийные наполненные витальной энергией растения. Центральная часть «бутонов» имеет бордовый цвет, они окружены «побегами» из белого, серебристого и голубовато-серого бисера. В эти растительные мотивы также включены блестящие металлизированные бусины, которые гармонируют с деликатным сиянием деталей изображенного внутри картуша колье. Колорит разворота бювара яркий, для всех деталей выбраны насыщенные цвета бисера: розовый, зеленый, коричневый, красный, бирюзовый. Однако единый бирюзовый фон и повторение тональных акцентов в разных частях композиции гармонизирует общую пестроту и задает единый тон этой части предмета. Для вышивки выбран бисер трех типов: есть матовые и прозрачные, а также блестящие металлизированные золотые и серебряные бусины. Аккуратный подход к сочетанию тонов заметен в деталях, которые имитируют рельеф: на лепестках розы, бусинах ожерелья, в спиральных картушах и прожилках листьев, на которых будто играет свет, распространяемый невидимым источником. По периметру композиция передней крышки бювара обведена черной полоской, нанесенной на кожу.

Обратная сторона бювара украшена вышитой композицией-пандамом. На этот раз колорит строится, в первую очередь, на сочетании красного, зеленого и фиолетового цветов. Фон заполнен ровными рядами алого прозрачного бисера. Любопытно, что в правой части композиции, близко к черной линии гравюрной рамки, есть небольшой фрагмент фона, который покрыт более темным бисером, что заметно только при изменении освещения и игре бликов на блестящих бусинах. Края композиции декорированы более развитыми и тонкими, чем на передней обложке бювара, растительными орнаментами. В них включены детали бирюзового, коричневого, серебристого, серого и белого цветов. Посередине между четырьмя охватывающими своими побегами растениями заключен зеленый картуш. Как и розовый картуш передней стороны обложки, этот свиток «изгибается» благодаря тональным переходам вышивки. Под острыми срезами картуша протянута вышитая фиолетовая нить бус, дополненная золотым бисером между шарами частей ожерелья. Внутри картуша была размещена флоральная композиция, которая сильно пострадала. Практически утрачена ее центральная часть, в которой размещался сиренево-фиолетовый цветок или гроздь винограда. Лучшую сохранность имеют резные светлые листья и усики, выходящие вокруг фиолетовых бусин и заставляющие нас склоняться к мотиву виноградной лозы как расшифровке утраченного фрагмента.

Общий характер вышитой композиции на задней стороне обложки – более заостренный, динамичный и изящный благодаря детальной проработке ползучих побегов и тонким, почти точеным завершениям картуша. Для вышивки был использован тот же набор цветных бусин, что и для передней крышки бювара (за исключением оттенков сиреневого), но было преобразовано их соотношение: темный глубокий колорит задан тоном фона, а также аметистово-фиолетовыми фрагментами флоральной композиции и бусин ожерелья.

Флоральные мотивы, выбранные создателем вышивки для композиций, вполне вероятно, были наделены особым символическим значением, соотносившимся с «языком цветов». Роза в культуре сентиментализма связывалась с любовной тематикой, так как родилась, когда Венера вышла из лона Амфитриды, богини моря [7, с. 18-23]. Согласно античным мифам, белые розы окрасились в алый и розовый цвет, когда Венера, спеша на помощь своему возлюбленному Адонису, поранила ноги шипами цветов. Кроме того, изображение розы часто сопровождалось пожеланиями счастья: на чашке из собрания Исторического музея цветок дополнен картушем с надписью «Пусть твоя жизнь будет подобна розе, и каждый твой день наполнен радостью» (Австрия, Венская королевская фарфоровая мануфактура, 1822 г., фарфор, ГИМ, ГК №24680464). На табачнице первой трети XIX века с бисерной вышивкой (ГК №6908628) представлены розы, очень похожие

на цветы с бювара и по тональному решению, и по форме, что говорит о встроенности мотива в репертуар символических образов данного периода [7, с. 18-23].

Бирюзовая деталь во флоральной композиции может быть прочитана не только как горлышко вазы, но и как цветок незабудки. Это растение было важным символом постоянства и верности [13, с. 267-281] в «языке Флоры» первой половины XIX века: его образ связывался со стихотворениями А. Платена, И.В. фон Гёте и М.Ю. Лермонтова и служил постоянным напоминанием о любимом или дорогом человеке [9, с. 29-82]. Значение цветка – «Пусть мой образ навсегда обитает в твоём сердце» – обусловило частое использование мотива незабудки в памятных подарках. Это растение обладало неразрывной связью с мифом о верной любви Эгле и Ликаса, а также с немецкой и австрийской романтической легендой о слезе невесты, упавшей из ее глаз при прощании с женихом [13, 267-268]. Красивое предание гласит, что незабудка получила свое название от Господа, когда при наречении всех живых существ один цветок был забыт Богом и просил дать ему имя [13, 269]. Так незабудка приобрела не только название, но и свое символическое значение. Бирюзовые цветы появляются в качестве главных декоративных элементов в кофрах на стаканы (ГК № 6909188), кошельках (ГК № 6908660), бумажниках (ГК № 5369858) и чехлах (ГК №6909281) 1830-1840-х гг. [7, с. 44-51].

Виноград – флоральный мотив задней крышки бювара – с античных времен был связан с богом празднеств, наслаждений и виноделия Дионисом. В эмблематике виноградная гроздь означала изобилие, а также могла ассоциироваться с обрядом причащения и кровью Христовой. Этот мотив был широко распространен в декоративно-прикладном искусстве первой трети XIX века: он встречается на расшитых кошельках (ГК № 6908397), пеналах (ГК № 6909251) и чубуках (ГК № 6908716) [7, с. 56-61]

Выбор цветочных мотивов и пестрой колористической гаммы приводит нас к заключению, что вышивки, вероятно, были созданы представительницей семейства в домашнем кругу как рукодельный подарок или памятный предмет. Перечисленные растительные мотивы складываются в общую программу, рассказывающую о любви и преданности тому, для кого был предназначен бювар. Роза обещает ему нежность, незабудка – верность и вечную память, виноград выступает как пожелание радости и изобилия. Отметим, что примерно к концу правления Николая I, как показало исследование сохранившихся примеров бюваров<sup>1</sup>, пропадает интерес к изделиям, сочетающим в себе гравюры и бисерную вышивку, так что рассматриваемый предмет вряд ли был создан позднее 1860-х гг.

Внутри бювара на внешних сторонах кожаных карманов для бумаж расположены две видовые гравюры. Первая из них озаглавлена «La Porte Triomphale» («Триумфальные ворота») (илл.3), вторая – «Vue De La Neva» («Вид реки Невы») (илл.4).

Важно отметить, что создание гравюры на коже требовало долгого производственного процесса, порядок которого был описан ведущим сотрудником отдела тканей ГИМ К.Г. Серебряковой. Телячья шкура выдвигалась так, чтобы стать достаточно тонкой для нанесения на нее гравюры, но при этом не потерять прочность и способность держать форму. Затем она передавалась в специализированную мастерскую, где из куска материала создавался бювар – пока с незаполненными рамками внешней обложки (там впоследствии будут закреплены отрезки канвы с бисерной вышивкой) и внутренними поверхностями кожаных карманов (туда в дальнейшем переводились отпечатки гравюры). Готовая форма отправлялась к мастеру-гравёру, и на специальном станке на кожу наносились эстампы. После этого бювар с гравюрами приобретался заказчиком, и исполненные на канве вышивки вставлялись в специально оставленные для них «рамки»<sup>2</sup>.

На первой гравюре запечатлена триумфальная арка. Мощные подиумы на ширину пилонов становятся основанием спаренных колонн коринфского ордера, которые поддерживают тяжелый антаблемент. Аттиковый этаж украшен фигурами

женских крылатых божеств и рельефными композициями прямоугольного формата. Над воротами возвышается колесница, запряженная шестью вздыбившимися конями. Над пролетом ворот парят рельефные аллегории побед, знаменовавшие военный триумф. На отдельных постаментах на подиумах арки в позах победителей представлены скульптуры воинов, облаченных в антиклизированные одеяния. По направлению к триумфальным воротам движутся отдельные персонажи и группы людей. Удаётся рассмотреть господ в плащах с пелеринами и с цилиндрами на головах, путников с посохами и котомками, дам в модных платьях с высокой талией, поверх которых наброшены шали. Среди штафажных героев ведуты обнаруживаются и мальчишки, представленные в активном движении, и даже пес, намеченный буквально двумя графическими росчерками. По направлению от зрителя сквозь пролет арки удаляется коляска, запряженная лошадей; на ее подножке темнеет фигура лакея. Широкая дорога, по которой расстилаются маленькие тени пешеходов, обрамлена высоким забором. В левой части композиции показан небольшой дом – вероятно, сторожка городского. Сам «привратник», как кажется, предвещает вход в свое жилище. За забором открывается шумящий листвою Гвардии парк [18, с. 114]. Он пробивается и в «организованную» городскую среду: вдоль дороги изображены кусты сорняков; звенящие рябью кудрявых росчерков ветви березы спускаются на тротуар через забор; даже сама дорога в некоторых местах «клубится» пробивающимися островками травы. На дальнем плане лес и забор продолжают, открывая только фасад небольшой двухэтажной постройки с фронтоном и треугольным скатом кровли. Гравюра, несмотря на камерный размер, не только не лишена детализации, но, напротив, чрезвычайно насыщена мельчайшими элементами, которые можно разглядывать, постепенно погружаясь в затягивающую зрителя удаляющуюся перспективу.

Надписи на триумфальной арке гласят: «Победоносной Российской императорской гвардии...», «Rossia», в то время как остальные детали можно достраивать благодаря соотношению с настольной памятной медалью с изображением «Триумфальных ворот в честь Гвардейского корпуса»<sup>3</sup>. Декор и общая композиция арки позволяют видеть в ней Нарвские триумфальные ворота в Санкт-Петербурге. Некоторые детали отличают арку на гравюре от ныне существующей: в аттике между скульптурами Слав и Мира расположены рельефы с батальными сценами, а не надписи. Воины, установленные между колонн, принимают образ античных героев в шлемах с плюмажами и обнаженными торсами, но далеко не русских витязей в кольчугах и головных уборах с острыми завершениями. Само архитектурное решение имеет отличия: коринфский пышный классический ордер в гравюре имеет вид «составной» капители, соединенной из тонкого абака, приплюснутого эхина с небольшими волутами и длинных вертикальных ремешков, которые предвещают переход к каннелюрам. Эти различия можно объяснить тем, что на гравюре действительно представлены Нарвские ворота – но не те кирпичные, облицованные медью, которые были заложены в 1827 году по проекту В.П. Стасова и дополнены скульптурой В.И. Демут-Малиновского, П.К. Клюдта и С.С. Пименова. На гравюре мы видим предшествовавший вариант Нарвских триумфальных ворот, созданный еще в 1814 году по проекту Джакомо Кваренги и снесенный в 1829 году [18, с. 119]. Это сооружение было деревянным, облицованным алебастром. В проекте Джакомо Кваренги арку украшали фигуры античных воинов и рельефы с батальными сюжетами. Итак, определение предмета изображения позволяет нам сократить предполагаемое время создания гравюры до периода между 1814 (годом возведения Нарвских врат Джакомо Кваренги) и 1829 годом (временем сноса этих деревянных ворот). Впрочем, отметим, что для XIX века было характерно создание гравюр не на основе натуральных зарисовок, но по проектам и чертежам архитекторов – следовательно, нельзя утверждать, что автор опирался на облик реально выстроенных «Триумфальных ворот в честь гвардейского корпуса».

В целом в гравюре нет идеализации и стремления

превратить пространство в очищенный от случайностей и мимолетного впечатления безжизненный пейзаж. Включение таких деталей, как маленький пес и подвижные штафажные фигурки, да и общее количество представителей разных сословий и возрастов позволяет видеть в мастере художника, не чуждого сентиментальных тенденций первой половины XIX века.

Вторая гравюра, озаглавленная «Vue De La Neva», демонстрирует вид на реку и петербургские набережные. Подобный ракурс открывается с воды примерно между Петровским спуском и Сенатской пристанью. В правой части гравюры запечатлены одетая в гранит набережная и ризалиты Адмиралтейства с высокими портиками и реющими над ними флагами [3, с. 63]. Флагштоки показаны в виде перевитых тел дельфинов, что приводит нас к заключению, что на гравюре изображено здание уже после перестройки А.Д. Захарова, завершённой к 1823 году [10, с. 338]. Небольшим выступом за Адмиралтейством виднеется фасад Зимнего дворца Растрелли. Набережная Невы далеко не безлюдна: здесь меж деревьев прогуливаются господа, вдоль парапетов и у воды стоят горожане в узких белых панталонах, длинных черных фраках и треуголках – то есть одетые по моде первой трети XIX века [24, с. 140]. На реке царит оживление: здесь движутся маленькие лодки на одного-двух человек, весельный корабль с установленным на нем небольшим тканевым шатром, парусники с мачтами, а также паровое судно с винтом, поднимающим волны, и дымом, выходящим из трубы и развеивающимся в прозрачной атмосфере города.

На противоположном берегу Невы уже выстроилась линия из зданий Академии наук (Дж. Кваренги, 1783-1789 гг.) [15, с. 8], Кунсткамеры (Г.И. Маттарнови, Н.В. Гербель, М.Г. Земцов, 1718-1734 гг., представленный облик здание обрело после пожара 1747 года при перестройке С.И. Чевакского – 1754-58 гг.), Биржи (Ж. Тома де Томон, 1805-1816 гг.) и яркой доминанты одной из Ростральных колонн (Ж. Тома де Томон, 1805-1810 гг.) [12, с. 70]. За ними четким силуэтом, не подвластным законам световоздушной перспективы, очерчен контур Петропавловского собора (Д. Трезини, 1712-1733 гг.) и бесконечный бег арок Троицкого – тогда еще Петербургского – моста (1803, реконструирован в 1824-1827 гг.). Вопрос о наведении плашкоутного моста, который соединил бы Адмиралтейский остров с Васильевским в районе Зимнего дворца, тогда еще только обсуждался в правительстве [5, с. 54]. Сооружение моста проводилось уже в 1850-е гг. в период правления Николая I.

Детали изображения сужают датировку гравюры до периода между 1823 (завершением перестройки ризалитов Главного Адмиралтейства – если гравюра создавалась по натурным рисункам) и 1840-ми гг., когда треуголки и узкие белые панталоны уже окончательно вышли из моды, уступив место более широким брюкам и цилиндрам [24, с. 145].

Среди волн Невы и под Петергофской дорогой, ведущей к Нарвским триумфальным воротам, удаётся разглядеть подпись «Шелковников», исполненную кириллицей, что подводит нас к фигуре автора – Андрея Михайловича Шелковникова.

А.М. Шелковников (1788 – ок. 1840) – художник и гравер. Он получил образование в Императорской Академии художеств по классу архитектуры, в 1805 году был удостоен второй серебряной медали «за архитектурные композиции» [27, с. 474]. А.М. Шелковников составил программу «Проект здания всех судебных мест в столичном городе» [27, с. 495], но работа мастера не победила в конкурсе на право получения заграничной командировки и первой золотой медали, поэтому в 1808 году, после обучения с 1798 по 1806 гг. [27, с. 486] и двух лет пенсионерства Шелковников оставил Академию. Об обучении Шелковникова гравюры ничего неизвестно, но уже в 1806 году его работы появились в книге «Произведения воспитанников Имп. Ак. Худ., удостоенные наград (1805)» [30, с. 75]. Затем до 1840 года А.М. Шелковников активно работал именно как гравер-копиист для книг и альбомов. Самыми масштабными работами мастера являются чертежи для книги «Архитектура XIX века» (издание Ширяева, 1840

год, 104 чертежа) и «Собрания примечательных зданий Санкт-Петербурга» (1826 год, 77 чертежей) с серией рисунков фасадов и планов зданий [30, с. 75]. Большая часть работ А.М. Шелковникова выполнена в технике резцовой гравюры.

Творческая биография автора объясняет выбор видовых гравюр для декорации бювара и подтверждает предположение о петербургском контексте создания предмета. Дата последней работы А.М. Шелковникова (1840 год) – видимо, и год его смерти – не помогают ограничить датировку самого бювара, так как отпечаток с гравюры мог быть выполнен уже после кончины художника.

Крайняя степень проработки деталей обеих гравюр предполагает наличие некоего художественного ориентира – более масштабного живописного или графического произведения, с которого была создана уменьшенная копия, затем перенесенная в гравюру на металле и отпечатанная на кожаном основании бювара. Подтверждает эту версию и уже обозначенная специализация А.М. Шелковникова на копировании работ других мастеров для помещения их в иллюстрированные альбомы, книги и сборники: так, известны примеры повторения мастером оригиналов А.Н. Воронихина («Вид картинной галереи графа А.С. Строганова»), а также работ А.И. Мельникова, Шарлеманя (?), Луговского (?), Гамзина (?) [30, с. 75].

Действительно, нам удалось обнаружить прототип, по которому были созданы миниатюрные гравюры А.М. Шелковникова, отпечатанные на внутренней кожаной поверхности бювара. Ими послужили два листа из сборника литографий «Виды Санкт-Петербурга и окрестностей» Карла Петровича Беггрова (Karl Joachim Beggrow, 1799-1875). К.П. Беггров получил образование в Риге [4, с. 627], отучился в петербургской Академии художеств в классе М.Н. Воробьева и с 1825 года начал работу при Художественных заведениях Главного Управления путей сообщения в звании ученого литографа [28, с. 257]. В 1832 году К.П. Беггров получил звание академика перспективной живописи за «Перспективный вид с натуры Михайловского дворца, украшенный фигурами» [28, с. 290]. Серия «Виды Санкт-Петербурга и его окрестностей» создавалась в 1821-1826 гг. С 1828 года К.П. Беггров работал в Зимнем дворце как живописец. Примечательно, что сам К.П. Беггров боролся с печатью своих гравюр, совершавшейся «в ущерб ему и без его ведома»: мастер обратился с жалобой на полковника Бутовского [28, с. 280] в Академию художеств, где «нашел защиту своих авторских прав» [4, с. 627].

Серия «Виды Санкт-Петербурга и его окрестностей» включала литографии с видами арки Главного штаба (ГИМ), Адмиралтейской верфи (ГИМ), лютеранской церкви Св. Екатерины (ГИМ), Зимнего дворца со стороны Дворцовой площади (ГИМ) и со стороны Адмиралтейства, Лавры св. Александра Невского (ГИМ), Гостиного двора (ГНИМА им. А.В. Щусева), Воспитательного общества благородных девиц (ГИМ), горы на Царицыном лугу (ГИМ), реки Мойки (ГМИ СПб), реки Невы (ГИКЭ), Садовой улицы (ГИМ), Триумфальных Нарвских ворот (ГМИ СПб), церкви св. Андрея Первозванного (ГИМ) и Суворовской площади (ГИМ).

Гравюра с изображением Триумфальных Нарвских ворот<sup>5</sup> (Государственный исторический музей, ГК №41033109, 40,5x51 см) выдает прямое копирование образца А.М. Шелковниковым. Арка представлена немного в ракурсе, с тщательной разработкой архитектурных элементов, есть изображение собаки, сорняков, прямого забора, двухэтажного здания вдалеке, повторяются фигуры многих горожан: путников с посохами, городского у его будки, пары дамы с кавалером у самого подиума арки. Перенесены из литографии К.П. Беггрова и такие детали, как высветленная крона березы, на которую падают прямые солнечные лучи, и удаляющаяся коляска. Впрочем, при копировании гравюр несколько изменяет композицию: передний план «очищен» от повозок и фигур лошадей, дорога соединена в единое полотно с непосредственным переходом между земляной укатанной проезжей частью и тротуаром. В целом, пространство перед аркой расширено. При этом внесенные изменения – это не только упрощения и отказ от проработки мелких нюансов. Так,

количество персонажей и драматургия их взаимодействия в камерной работе А.М. Шелковникова усложнена по сравнению с линейным движением героев гравюры К.П. Беггрова<sup>6</sup>. Как кажется, при копировании образца мастер осознавал особенности восприятия миниатюрного произведения и стремился закрепить доминирующую роль архитектурного сооружения в композиции, придав второстепенным подробностям более живой, увлекательный характер, настраивающий зрителя на длительное вглядывание, а не считывание всех частей рисунка с первого взгляда.

Ту же тенденцию А.М. Шелковников демонстрирует, преобразуя в миниатюрный отпечаток на коже крупноформатный (40,5x51 см) гравюрный образец К.П. Беггрова с изображением Невской перспективы<sup>7</sup> (Государственный исторический музей, ГК №41033127). Принципиально важные элементы композиции остаются неизменными: ризалиты Адмиралтейства, здание Академии наук, Кунсткамера, Биржа, Ростральная колонна, Петропавловский собор, Зимний дворец – все архитектурные «признаки места» кропотливо перенесены. Движение по реке, образы персонажей также очень схожи. Но некоторые детали, добавленные А.М. Шелковниковым, вносят в несколько выхолощенную работу К.П. Беггрова ноту нюансированного повествования, которое превращает идеализированный мир оригинала в подвижный и светлый. Маленькие лодки вносят хаос в упорядоченное движение судов по реке. Оживляющей работу приметой времени стало и судно на паровом ходу<sup>8</sup>. Герои гравюры А.М. Шелковникова активно жестикулируют и находятся в непосредственном взаимодействии друг с другом. Миниатюрный формат, однако, вынудил А.М. Шелковникова отказаться от легкой дымки, размывающей контуры дальнего плана Невской перспективы у К.П. Беггрова. Это художественное решение было обусловлено и техникой резцовой гравюры, в которой воссоздать эффект тумана оказывалось намного сложнее, чем в литографии – технике крупноформатных «образцовых» работ К.П. Беггрова.

Важно отметить, что копирование гравюр К.П. Беггрова не является «художественным диалогом» исключительно между двумя художниками. Сам К.П. Беггров переводил в гравюру рисунки других художников, которые работали вместе с ним над изданием: для «Видов Санкт-Петербурга и окрестностей» первичную графическую основу создавали такие рисовальщики, как А. Каноппи, К.Ф. Сабат, С.П. Шифляр, С.Ф. Галактионов. Над рисунками для «Невы» и «Триумфальных ворот» работали К.Ф. Сабат и С.П. Шифляр.

Итак, украшение дорожного бювара гравюрами А.М. Шелковникова, созданными на основе работ К.П. Беггрова, позволяет поднять хронологическую границу примерно до 1826 года, когда произведения К.П. Беггрова стали широко доступны. Художественный подход А.М. Шелковникова к переработке композиций дает нам право видеть в нем самостоятельного мастера. Также интересен выбор именно данных двух гравюр – с изображениями Нарвских ворот и перспективы Невы – из всего корпуса «Видов Санкт-Петербурга и окрестностей». Очевидно, эти места в городе обладали для заказчика особым значением. Также украшение бювара гравюрами выводит его из корпуса памятников, которые могли быть созданы исключительно в домашних условиях в качестве семейного рукодельного подарка. К изготовлению вещи был привлечен востребованный мастер с художественным образованием, что должно было значительно повысить ценность предмета.

Рассматриваемый бювар, как уже было сказано, встраивается в общую модную типологию изделий первой трети XIX века. Неуникальный характер предмета становится понятен при рассмотрении других бюваров.

Гравюры А.М. Шелковникова, исполненные по тиражным образцам К.П. Беггрова, приводят нас к необходимости соотносить рассматриваемый бювар с бумажником из собрания П.И. Шукина (Государственный исторический музей, ГК №28561285). Этот снаружи кожаный предмет внутри имеет тканевые карманы, отделанные шелковой зеленой тканью и украшенные тиснением с центрическими флоральными композициями. Но наше

внимание должны привлечь гравюры, отпечатанные на кожаном основании внешней стороны бумажника. Переднюю обложку украшает экземпляр гравюры, полностью повторяющий работу А.М. Шелковникова с изображением Нарвских триумфальных ворот с надписью “La Porte Triomphale” и автографом – очевидно, этот отпечаток был выполнен с той же доски, что и гравюра на рассматриваемом нами бюваре. Впрочем, индивидуальный подход к предметам для хранения письменных принадлежностей и бумаг снова нашел свое проявление – панданом к Нарвским воротам на бумажнике из Государственного исторического музея выступает не невская перспектива, а вид Эрмитажного театра с надписью “Theatre de l’Ermitage”. Эта гравюра А.М. Шелковникова также была создана по образцу работы К.П. Бегрова 1820-х гг. «Театр Эрмитажа» (Государственный исторический музей, ГК №41033126). В основе данной литографии снова лежит рисунок К.Ф. Сабата и С.П. Шифляра. Несмотря на расхождение в составе пары гравюр, близость круга и времени создания рассматриваемого бювара и бумажника из собрания Государственного исторического музея кажется убедительной благодаря точному совпадению функции предметов, подходу к их декору и использованию подписной авторской композиции.

Близким аналогом бисерного украшения кажется бювар-портмоне из собрания Староладожского историко-архитектурного и археологического музея-заповедника (ГК №11970247). Как и наш бювар, этот небольшой предмет выполнен из кожи и украшен бисерной вышивкой. Внутренние карманы портмоне, в которых располагалась бумага, обтянуты шелком. Композиция, украшающая переднюю обложку бювара, по своей структуре схожа с рассматриваемым памятником. В ней выделен центр: группа из нескольких цветков. Букет обрамлен витиеватыми гротесковыми орнаментами, повторяющими сложную резную форму кожаной рамки. Бювар из собрания музея в Старой Ладогe датирован первой половиной XIX века.

Подобную же схему обнаруживает и настольный (38,5x26 см) бювар из собрания Государственного исторического музея (ГК №32729562). Несмотря на крупный размер и отличную от рассматриваемого бювара структуру, внешняя обложка этого предмета также расшита мелким бисером, который образует сложные сочетания флоральных элементов. Примечательным сходством становится включение в композицию мотива ожерелья из отдельных бусин и золотых деталей. Это кольцо оплетает цветы, встраиваясь в завихрения листьев и бутонов.

Нежнейшая бисерная симметричная композиция из «ядра»-букета и обрамляющих его цветочных виньеток повторена и в бюваре из собрания дома М.И. Муравьева-Апостола в Ялуторевске. Предмет датирован первой половиной XIX века и является примером настольных наборов для письменных принадлежностей (размер 42x28,5 см).

Бювар 1810-1830-х гг. из собрания Государственного Эрмитажа (ГК №7789290) – пример предмета с прямоугольной рамкой, в которую вставлена композиция из бисерного шитья, как в рассматриваемом нами бюваре. Флоральная композиция в эрмитажном кожаном портмоне только дополняет главный мотив – колесницу, запряженную бабочками. Поводья насекомых крепко держит в клюве золотистая птица.

В целом, мода на бювары-портмоне в Российской империи сохранялась вплоть до начала XX века, о чем свидетельствуют расшитые бисером кожаные бювары Н.Н.

Римской-Корсаковой (ГК №24796458, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, украшен флоральными композициями на обеих сторонах обложки), М.И. Цветаевой (ГК №8935169, Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля, композиция с собакой в пейзаже), а также преискуранты письменных и чертежных принадлежностей XIX и начала XX вв. Преискурант Мюра и Мерилиза<sup>9</sup> демонстрирует популярность бюваров в начале XX века и сохранение традиции их декорации: покупателям предлагались кожаные бювары с прессовкой, живописью, вышивкой, обивкой плюшем или с металлическими украшениями [22, с. 151]. Однако сочетание в одном бюваре рукодельной бисерной вышивки и гравюр, как уже было сказано, осталось прерогативой первой половины XIX в.

Итак, ряд обнаруженных особенностей предмета из частной коллекции позволяет составить первые варианты его «биографии» и «паспорта», то есть тех сведений, которые необходимы для введения его в научный оборот. Миниатюрные резцовые гравюры, украшающие внутренние стороны бювара – специального конверта-переплета для хранения бумаг, писем, марок, листов бумаги, карточек, визиток – были созданы А.М. Шелковниковым, скорее всего, после 1826 года (публикация литографированных «Видов Санкт-Петербурга и окрестностей» К.П. Бегрова). Сочетание в одном предмете гравюрного и бисерного декора предполагает развитый уровень культуры письма и хранения письменных принадлежностей, что, по аналогии с упомянутыми бюварами и бумажниками, ограничивает верхнюю границу его создания 1860-ми гг. Изделие вполне соответствует моде первой половины XIX века, склонной к проявлениям сентиментальности даже в бытовых утилитарных предметах. Вероятно, вышивка была выполнена в домашней среде как рукодельный подарок. Выбор растительных мотивов (розы, незабудка, виноград) и видовых гравюр (с изображениями Нарвских ворот и перспективы Невы) выдает очень личное отношение, скрытое в программе бювара: в ней зашифровано персональное послание, включающее обещания любви, верности, а также пожелания изобилия. Вместе с тем выбор сюжетов гравюр – темы связаны с армией и флотом, а также возможным участием получателя в войне 1812 года – побуждают искать владельца бювара в военной среде. Судя по повреждениям предмета, следам карандаша на внутренней стороне кожаной обложки и пятнам чернил, подарок пришелся по вкусу и активно использовался владельцем. Скорее всего, изделие, для изготовления которого должно было быть привлечено сразу несколько мастеров (которые работали над выделкой кожи, соединением кожи с тканевыми деталями, созданием рисунков для гравюры, самим процессом печати на коже, вышивкой и финальным закреплением канвы в основании переплета), было недешевым и обладало особым значением для своего хозяина. Таким образом, бювар становится предметным выражением сентиментализма первой половины XIX века с его стремлением к излишним чувствам, умилению и культуре частной жизни. Также изделие отражает художественную ситуацию в искусстве гравюры, в которой копирование, часто дополненное и преобразованное вследствие характера мастера и потребностей конкретного произведения, имело место, но совсем не ограничивало творческие проявления своих создателей.

#### Примечания:

<sup>1</sup> Наше исследование было основано на изучении музейных экспонатов, представленных в Государственном каталоге, а также на материалах выставки «Дары любви и дружбы. Бисер из собрания Государственного музея А.С. Пушкина» (Государственный музей А.С. Пушкина, 2023 год). Была выявлена тенденция упрощения декорации дорожных бюваров после 1850-х гг.: сочетание разных техник в одном изделии с этого времени более практически не встречается.

<sup>2</sup> Благодарю за научную консультацию ведущего сотрудника отдела тканей ГИМ К.Г. Серебрякову.

<sup>3</sup> URL: <https://nagrada.moscow/base/shownagr/1168/full> (дата обращения: 27.07.2023)

<sup>4</sup> Что подтверждается количеством гравюр, копирующих схемы К.П. Бегрова даже при изображении Нарвских триумфальных ворот (URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?q=%D0%91%D0%B5%D0%B3%D1%80%D0%BE%D0%B2.%D1%82%D1%80%D0%B8%D1%83%D0%BC%D1%84%D0%Bo%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B5&imageExists=true&typologyId=2>) (дата обращения: 27.07.2023)

<sup>5</sup> URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=41249556> (дата обращения: 27.07.2023)

<sup>6</sup> Фигуры были исполнены С.П. Шифляром (URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=14143779>).

<sup>7</sup> URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=41249440> (дата обращения: 27.07.2023).

<sup>8</sup> Пароход «Елизавета» был заложен и спущен в Санкт-Петербурге на заводе Берда в 1815 году.

<sup>9</sup> Торговый дом «Мюръ и Мерилиз» был создан в 1857 предпринимателями Эндрю Мюром и Арчибальдом Мерилизом. Универсальный магазин долгое время занимал неоготическое здание, выстроенное по проекту Р.И. Клейна на углу Петровки и Театральной улицы. В 1890-е гг. для увеличения выгоды фирма перешла от оптовой торговли к розничной, был расширен ассортимент товаров и разработаны новаторские принципы работы с покупателями. Ежеквартально торговый дом выпускал каталоги, благодаря которым удается воссоздавать модные тенденции, изменения цен и вкусов.

#### Список литературы:

1. Академия художеств от основания до наших дней. 1757 – 2008. Т. 1. Императорская академия художеств / Сост.: Н.М. Белоглазова, В.В. Ванслов, А.Е. Завьялова и др. М.: ПАХ, 2008. 696 с.
2. *Александрова Н.И.* Русская гравюра XVIII – первой половины XIX века // *Очерки по истории и технике гравюры*. М.: Изобразительное искусство, 1987. С. 549-569.
3. *Алексеева С.Б.* Роль монументально-декоративной скульптуры в формировании ансамбля центральных площадей Петербурга первой половины XIX в. // *Русское искусство второй половины XVIII-первой половины XIX в. Материалы и исследования* / Под ред. Т.В. Алексеевой. М.: Наука, 1979. С. 38-69.
4. Бегров Карл Петрович // *Русский биографический словарь*. Т. II. Алексинский-Бестужев-Рюмин / Под ред. А.А. Половцова. СПб.: типография Главного Управления Уделов, 1900. 796 с.
5. *Бунин М.С.* Мосты Ленинграда. Очерки истории и архитектуры мостов Петербурга – Петрограда – Ленинграда. Л.: Стройиздат, 1986. 280 с.
6. *Быкова Ю.И.* Роль заказчика в русском искусстве XVIII – начала XIX века: на примере деятельности представителей рода князей Куракиных: диссертация... кандидата искусствоведения. 17.00.04. Москва, 2007. 290 с.
7. В царстве Флоры. Растительные мотивы в искусстве первой половины XIXв. М.: Исторический музей, 2016. 192 с., илл.
8. *Власов В.Г.* Стили в искусстве. Т. 1. СПб.: Кольна, 1995. 672 с.
9. *Горбовская С.Г.* Многолика бездна. Формирование новой парадигмы образа растения во французской литературе XIX века. СПб.: Нестор-История, 2021. 344 с.
10. *Грaбарь И.Э.* Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. СПб.: Лениздат, 1994. 384 с.
11. Два века русской литографии. Альманах. Вып. 171 / Сост.: Ю. Демиденко, О. Власова, И. Золотинкина и др. СПб.: Государственный Русский музей, 2007. 160 с.
12. Зодчие Санкт-Петербурга XIX – начала XX века / Сост. В.Г. Исаченко. Под ред. И.Г. Турундаевской. СПб.: Лениздат, 2000. 1070 с.
13. *Золотницкий Н.Ф.* Цветы в легендах и преданиях. СПб: издательство А.Ф. Девриена, 1908. 297 с.
14. *Золотова Е.Ю.* Французско-русский словарь терминов искусства. Около 10000 слов. М.: Слово, 2003. 240 с.
15. *Иогансен М.В.* Работы Кваренги на Стрелке Васильевского острова в Петербурге // *Русское искусство второй половины XVIII-первой половины XIX в. Материалы и исследования* / Под ред. Т.В. Алексеевой. М.: Наука, 1979. С. 7-18.
16. История костюма: полная хрестоматия / Под ред. Т.И. Хлебновой. М.: АРТ-РОДНИК, 2008. 352 с.
17. *Коростин А.Ф.* Начало литографии в России: 1816 – 1818. К 125-летию русской литографии // *Собрание работ по книговедению*. Вып. 1. М.: Б.и., 1943. 148 с.
18. *Кузнецов С.О.* Гвардии парк. Историко-художественное исследование Екатерингофа в Санкт-Петербурге // *Искусствознание*. Вып. 1. 2017. С. 114-161.
19. *Кухарева О.Н.* Романтизм в русском пейзаже XIX века: диссертация ... кандидата исторических наук. 17.00.09. Барнаул, 2006. 208 с., ил.
20. *Моисеенко Е., Фалеева В.* Бисер и стеклярус в России XVIII – начала XX века. СПб.: Ленинград, 1990. 256 с., ил.
21. *Мушаратова-Шварц В.А.* Тема города в графике петербургских художников XX века: диссертация ... кандидата искусствоведения. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2006. 250 с., ил.
22. Мюр и Мерилиз. Иллюстрированный прейскурант письменных и чертежных принадлежностей. М.: типография Товарищества И.Н. Кушнерев и Ко, 1901. 209 с.
23. *Никольская Е.А.* Творчество живописцев братьев Чернецовых: диссертация ... кандидата искусствоведения. 17.00.04. Москва, 2006. 285 с.
24. *Плаксина-Флеринская Э.Б., Михайловская Л.А., Попов В.П.* История костюма. Стили и направления: учеб. пособие для студ. сред. проф. образования. М.: издательский центр «Академия», 2010. 240 с., [8] л. цв. ил.
25. *Ровинский Д.А.* Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. 3. П-Ф. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1888. 396 с.
26. *Сафонова И.* Зеркало эпохи: бювары первой половины XIX века // *Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования*. 2006. Вып. 1-2 (34). С. 62-68.
27. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования / Изд. под ред. П.Н. Петрова и с его примечаниями. СПб.: типография комиссионера Императорской Академии художеств Гогенфельдена и Ко, 1864. 613 с.
28. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования / Изд. под ред. П.Н. Петрова и с его примечаниями. СПб.: типография комиссионера Императорской Академии художеств Гогенфельдена и Ко, 1865. 464 с.
29. *Серебрякова К.Г.* Элегантные дети. Журналы мод XIX века. М.: Государственный исторический музей, 2012. 48 с.
30. Шелковников Андрей Михайлович // *Русский биографический словарь*. Т. XXIII. Шебанов-Шютц. СПб.: типография Главного Управления Уделов, 1911. 557 с.
31. *Щенникова Л.С.* Дилетантизм как культурное явление // *Вестник Псковского государственного университета. Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки*. 2011. Вып. 13. С. 12-14.
32. *Юрова Е.С.* Эпоха бисера в России. М.: Интербукбизнес, 2003. 168 с.

#### References:

Aleksandrova, N.I. (1987) 'Russian engraving of the XVIII – first half of the XIX centuries', in *Ocherki po istorii i tekhnike graviury*

- [*Studies of the history and techniques of engraving*]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ. (in Russian)
- Alekseeva, S.B. (1979) 'The role of monumental and decorative sculpture in the formation of the ensemble of the central squares of St. Petersburg in the first half of the XIX century', in *Russkoe iskusstvo vtoroi poloviny XVIII-pervoi poloviny XIX v. Materialy i issledovaniia* [Russian art of the second half of the XVIII century – the first half of the XIX century. Materials and research]. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Beloglazova, N.M., Vanslov, V.V., Zav'ialova, A.E. (ed.) (2008) *Akademiia khudozhestv ot osnovaniia do nashikh dnei. 1757 – 2008. Vol. 1. Imperatorskaia akademiia khudozhestv* [Russian Academy of Arts from commencement to the present. 1757 – 2008. Vol. 1. Imperial Academy of Arts]. Moscow: Russian Academy of Arts Publ. (in Russian)
- Bunin, M.S. (1986) *Mosty Leningrada. Ocherki istorii arkhitektury mostov Peterburga – Petrograda – Leningrada* [Bridges of Leningrad. Essays on the history and architecture of the bridges of St. Petersburg – Petrograd – Leningrad]. Leningrad: Stroizdat Publ. (in Russian)
- Bykova, Iu.I. (2007) 'Rol' zakazchika v russkom iskusstve XVIII-nachala XIX veka: na primere deiatel'nosti predstavitelei roda kniaziei Kurakinykh [The role of the customer in Russian art of the XVIII-beginning of the XIX centuries: on the example of the activities of representatives of the family of princes Kurakins]', PhD Thesis, Moscow Arts Academy, Moscow. (in Russian)
- Demidenko, Iu., Vlasova, O., Zolotinkina, I. (ed.) (2007) *Dva veka russkoi litografii. Al'manakh* [Two centuries of Russian lithography. Almanac]. Series 15. Saint Petersburg: The State Russian Museum Publ. (in Russian)
- Gorbovskaia, S.G. (2021) *Mnogolikaia bezdna. Formirovanie novoi paradigmy obraza rasteniia vo frantsuzskoi literature XIX veka*. [Many-faced abyss. The formation of a new paradigm of the image of a plant in French literature of the 19th century]. Saint Petersburg: Nestor-Istoriia Publ. (in Russian)
- Grabar', I.E. (1994) *Peterburgskaia arkhitektura v XVIII i XIX vekakh* [Saint-Petersburg architecture in the 18th and 19th centuries]. Saint Petersburg: Lenizdat Publ. (in Russian)
- Iogansen, M.V. (1979) 'Works by Quarenghi on the Spit of Vasilyevsky Island in St. Petersburg', in *Russkoe iskusstvo vtoroi poloviny XVIII-pervoi poloviny XIX v. Materialy i issledovaniia* [Russian art of the second half of the XVIII century – the first half of the XX century. Materials and research]. Moscow: Nauka Publ, pp. 7-18. (in Russian)
- Isachenko, V.G., Turundaevskaia, I.G. (ed.) (2000) *Zodchie Sankt-Peterburga XIX – nachala XX veka* [Architects of St. Petersburg XIX – early XX century]. Saint Petersburg: Lenizdat Publ. (in Russian)
- Iurova, E.S. (2003) *Epokha bisera v Rossii* [The era of beads in Russia]. Moscow: Interbookbusiness Publ. (in Russian)
- Khlebnova, T.I. (2008) *Istoriia kostiuma: polnaia khrestomatii* [History of costume: full chrestomathy]. Moscow: Art-rodnik Publ. (in Russian)
- Korostin, A.F. (1943) 'The beginning of lithography in Russia: 1816 – 1818. To the 125th anniversary of Russian lithography', in *Sobranie rabot po knigovedeniiu* [Collection of works on bibliography]. Series 1. Moscow. (in Russian)
- Kukhareva, O.N. (2006) 'Romantizm v russkom peizazhe XIX veka [Romanticism in the Russian landscape of the XIX century]', PhD Thesis, Altay State University, Barnaul. (in Russian)
- Kuznetsov, S.O. (2017) 'The park of the guard. Historical and artistic research of Yekateringof in St. Petersburg', *Isskustvoznaniye* [Art history], Series 1, pp. 114-161.
- Moiseenko, E., Faleeva, V. (1990) *Biser i stekliaruv Rossii XVIII – nachala XX veka* [Beads and glass beads in Russia XVIII – the beginning of the XX century]. Saint-Petersburg: Leningrad Publ. (in Russian)
- Musharapova-Shvarts, V.A. (2006) 'Tema goroda v grafike peterburgskikh khudozhnikov XX veka [The theme of the city in the graphics of St. Petersburg artists of the twentieth century]', PhD Thesis, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Saint-Petersburg. (in Russian)
- Nikol'skaia, E.A. (2006) 'Tvorchestvo zhivopistsev brat'ev Chernetsovykh [The work of the painters of the Chernetsov brothers]', PhD Thesis, Moscow Lomonosov State University, Moscow. (in Russian)
- Plaksina-Flerinskaia, E.B., Mikhailovskaia, L.A., Popov, V.P. (2010) *Istoriia kostiuma. Stili i napravleniia* [The history of costume. Styles and trends]. Moscow: Academia Publ. (in Russian)
- Safonova, I. (2006) 'Mirror of the epoch: buvards of the first half of the XIX century', *Antikvariat, predmety iskusstva i kollektcionirovaniia* [Antiques, art and collection objects], Series 1-2 (34), pp. 62-68. (in Russian)
- Serebriakova, K.G. (2012) *Elegantnye deti. Zhurnaly mod XIX veka* [Elegant children. XIX century fashion magazines]. Moscow: The State Historical Museum Publ. (in Russian)
- 'Shelkovnikov Andrey Mikhailovich', in *Russkii biograficheskii slovar'. T. XXIII. Shebanov-Shiutts* [Russian biography dictionary. T. XXIII. Shebanov-Shiutts]. (1911) Saint Petersburg: tipografia Glavnogo Upravleniia Udelov Publ. (in Russian)
- Shchennikova, L.S. (2011) 'Dilettantism as cultural phenomenon', *Vestnik Pskovskogo gosudarstvennogo universiteta, Sotsial'no-gumanitarnye i psikhologo-pedagogicheskie nauki* [Bulletin of the Pskov University. Social-humanitarian and psychological-pedagogical sciences], Series 13, pp. 12-14. (in Russian)
- (2016) *V tsarstve Flory. Rastitel'nye motivy v iskusstve pervoi poloviny XIX v.* [In the kingdom of Flora. Plant motifs in the art of the first half of the XIX century]. Moscow: The State Historical Museum Publ. (in Russian)
- Vlasov, V.G. (1995) *Stili v iskusstve* [Artistic styles]. Vol. 1. Saint Petersburg: Kol'na Publ. (in Russian)
- Zolotova, E.Iu. (2003) *Frantsuzsko-russkii slovar' terminov iskusstva. Okolo 10000 slov* [French-Russian Dictionary of Art Terms. About 10000 words]. Moscow: Slovo Publ. (in Russian)
- Zolotnitskii, N.F. (1908) *Tsvety v legendakh i predaniakh* [Flowers in legends and traditions]. Saint Petersburg: A.F. Devrien Publ. (in Russian)

**Гузанов Алексей Николаевич**, заместитель директора по учёту и хранению музейных предметов – главный хранитель. Государственный музей-заповедник «Павловск». Россия, Санкт-Петербург, Павловск, ул. Садовая, д. 20, 196621. guzanov@inbox.ru

**Guzanov, Aleksei Nikolaevich**, chief curator. State museum-reserve “Pavlovsk”, 20 Sadovaya str., 196621 Pavlovsk, Saint-Petersburg, Russian Federation. guzanov@inbox.ru

## РАБОТА АРХИТЕКТОРА А.Н. ВОРОНИХИНА В ПАВЛОВСКЕ. КРАТКИЕ ЗАМЕТКИ

### WORK OF THE ARCHITECT ANDREI VORONIKHIN IN PAVLOVSK. NOTES

**Аннотация.** Архитектор А.Н. Воронихин работал в Павловске с 1803 по 1814 год. Изначально перед ним была поставлена задача восстановить сгоревший дворец в первоначальном виде. В результате он сумел повторить то, что сгорело и было утрачено и бережно сохранить идеи архитекторов, строивших Павловск — Ч. Камерона и В. Бренны — и в то же время умело вписать и корректно внедрить свои творческие идеи и оставить пример своего личного художественного кредо в создании трех интерьеров, целиком созданных по его проекту.

**Ключевые слова:** А.Н. Воронихин, Павловск, кабинет «Фонарик».

**Abstract:** Architect Andrei Voronikhin worked in Pavlovsk from 1803 to 1814. He was entrusted to restore the burnt palace in its original form. In actual fact he managed to reconstruct what was burnt and lost, carefully preserve the ideas of the architects who created Pavlovsk — Charles Cameron and Vincenzo Brenna — and at the same time to implement his own ideas tactfully and leave an example of his own artistic credo in three interiors created fully according to his project.

**Keywords:** A.N. Voronikhin, Pavlovsk, study-room Pretty Bay-Window.

*Татьяна Валериановна любила Павловск по-особому. Сокровенно и нежно, как место уединения, вдохновения и чего-то сокровенного. Она говорила, что Павловск не для шумных прогулок толпой, а в одиночестве или с друзьями и близкими. Когда она посещала дворец, то обязательно просила провести ее в кабинет «Фонарик», творение архитектора А.Н. Воронихина. Именно с ее оценкой, что это лучший интерьер русского ампира я каждый раз захожу в него и каждый раз нет ни малейшего сомнения в этом. Она писала о Павловском дворце: «камероновский Павловск, прозрачная “прекрасная ясность” композиции камероновских залов Павловского дворца, то круглых, то полуциркульных, то прямоугольных, разных по размерам, украшенных то хорами, то нишами, колоннами или пилястрами, при этом сохраняющих четкую планировку, компактность, равновесие масс, — выразительные иллюстрации многообразия этого принципа. Реальный пейзаж как бы входит в архитектурную композицию, как в павловском “Фонарике”» [9, с. 234].*

Работа архитектора А.Н. Воронихина в Павловске начинается с трагического события в судьбе этой великолепной летней резиденции, принадлежавшей императрице Марии Федоровне. 10 января 1803 года в Павловском дворце случился пожар из-за неисправности дымоходов, когда загорелись сначала балки перекрытий, а затем пожар охватил весь центральный корпус дворца. В результате этого пожара интерьеры и их художественная отделка сильно пострадали. На боковые флигеля огонь не успел перекинуться, так как были приняты необходимые меры — заложены кирпичом дверные проемы. Также удалось спасти многое из художественного убранства и даже некоторые элементы архитектурной художественной отделки, ведь борьба с огнем продолжалась три дня. Были спасены благодаря энергичным спасательным работам и четкой организации мебель, фарфор, бронза, гобелены и ковры, скульптурные вставки, и даже камины, зеркала и художественно оформленные двери и другие детали.

Конечно же, пожар дворца был большим ударом для хозяйки, так как он был ее любимым детищем и местом, где прошли лучшие годы ее жизни. Это был первый дом,

построенный специально для нее и ее семьи который хранил семейные реликвии и лучшие воспоминания. Об этом пожаре она писала графу С.Р. Воронцову, российскому дипломату в Лондоне: «Хотя мой милый Павловск лишился своей красоты, т.к. прекрасный мой дом обратился в пепел восемь дней тому назад, однако же, льщусь надеждою, что Вы приедете погоревать с бедною погорелицей. Это происшествие случилось в прошлую субботу. Балка вблизи трубы была причиною пожара, который был так силен, что от главного корпуса остались решительно одни стены; флигеля и много из мебели спасены... Много хлопот, граф, много неприятностей, но, впрочем, подобного рода горе переносить легко, если его сравнить с сердечными, мною испытанными страданиями» [5]. Действительно совсем недавно Мария Федоровна героически перенесла смерть мужа императора Павла в 1801 году, смерти дочерей — Александры, жены эрцгерцога Австрийского Иосифа, в 1801 году и Елены, жены Фридриха-Людвига герцога Мекленбург-Шверинского, в 1803 году.

Но скорее всего Мария Федоровна, нашла утешение именно в том, чтобы забыть свои горестные переживания и заняться восстановлением дворца в прежнем виде, как его помнил ее супруг и дочери. Павловск для неё был монументом семейной истории, пантеоном именно ее семьи. Восстановление его в прежнем виде значило продолжение и сохранение памяти и о ней самой как хозяйке дома и матери десяти детей. По рекомендации графа А.С. Строганова в Павловск приглашается архитектор А.Н. Воронихин, который должен был восстановить дворец в том же виде, в каком он был до пожара. Он назначается главным архитектором Павловского городского правления. В его ведение входил кроме восстановления дворца ещё и архитектурный надзор за всеми работами в парке и в самом городе Павловске. А.Н. Воронихин, понимая всю сложность и практическую невозможность осуществления желания императрицы по восстановлению дворца в прежнем виде, сделал все от него зависящее, чтобы по возможности точно воспроизвести погибшую отделку интерьеров. Это в результате ему удалось, но с внесением небольших изменений и в общем не нарушив уже сложившийся архитектурно-художественный ансамбль.



Илл. 1 и 2. Павловский парк. Собственный садик. Вид на Кабинет «Фонарик» в Павловском дворце.



К сожалению, подлинных материалов А. Н. Воронихина по восстановительным работам в Павловском дворце до нашего времени практически не дошло. Впрочем, чертежей его предшественников тоже дошло мало. Императрица Мария Федоровна лично с большим вниманием следила за ходом работ в Павловске. Архитектор В. Бренна, последний кто занимался масштабной отделкой интерьеров дворца покинул Россию в 1802 году и взял с собой в Европу юного К. Росси, который помогал ему при работах в Павловске. Бренна также увез с собой чертежи по Павловску, которые и понадобились при восстановлении дворца после пожара января 1803 года — в это время Бренна с Росси находились в Париже<sup>1</sup>. Мария Федоровна, понимая, что в прежнем виде дворец восстановить будет невозможно без наличия хоть каких-нибудь чертежей, дает распоряжение о розыске архитектора Бренны в Европе. Когда его нашли и запросили имевшиеся у него чертежи по Павловску, то он отправляет в Санкт-Петербург с чертежами К. Росси, которому «не составит труда... отобрать... рисунки и по возможности скорее отвезти их в Петербург... Он также в состоянии рассеять сомнения, устранимые без рисунков, объяснить перемены, предпринятые в ходе работы» (Цит. по: [11, с. 14]).

В июле 1803 года К. Росси привозит в Петербург чертежи. Работы по восстановлению дворца уже были начаты, чтобы не упустить благоприятные для этого летние месяцы. Воронихин начинает четко следовать при своей работе привезённым чертежам и планам Бренны, но они были не по всем залам. Таким образом, он иногда в отделку интерьеров все же вносит некоторые изменения либо по совету императрицы, либо по собственной инициативе — это происходило уже согласно новым стилистическим канонам, духу времени и модным веяниям. Но всегда он делал это с большим тактом, с уважением к работам Ч. Камерона и Бренны и продолжая общую стилистическую линию. Но как великий мастер он вносит в отделку интерьеров Павловского дворца свойственные только ему детали его творческой индивидуальности. И вот здесь А.Н. Воронихина можно сравнить с мастером эпохи Возрождения — он был профессионалом во всех видах

**Илл. 3 и 4. Павловский парк. Собственный садик. Вид на жилые комнаты Марии Федоровны (крыльцо Нового кабинета и Кабинет «Фонарик») и церковный корпус Павловского дворца.**





Илл. 5. Павловский дворец. Кабинет «Фонарик».

искусства, применявшихся и бывших необходимыми при восстановлении дворца и, главное, его интерьеров после пожара. Так как по желанию императрицы архитектурное убранство должно было оставаться прежним, то Воронихин использовал свободу в оформлении интерьеров — он делал рисунки для изготовления мебели, осветительных приборов, для бронзовых, фарфоровых и стеклянных изделий, для ваз из цветного камня. Воронихин подготовил большое количество проектных листов, только касающихся отделки интерьеров и предметов декоративно-прикладного искусства, но мало что сохранилось. По его рисункам изготовлялась мебель, в частности в мастерской придворного мебельщика Г. Гамбса, который с непревзойденным мастерством воплощал идеи Воронихина и в то же время создавал свой собственный стиль, который позже стал ассоциироваться с петербургским. А в Павловском дворце в результате сложился непревзойденный ансамбль эталонных предметов мебели, созданных творческим союзом двух мастеров — Воронихина и Гамбса.

Также при работах в Павловске А. Воронихин вызывал мастеров из Петергофской гранильной фабрики во дворец для установки изготовленных ими предметов и проверки качества работ, сам бывал на фабрике для проверки и осмотра готовых изделий или находившихся в процессе изготовления. Граф А.С. Строганов, как президент Российской Академии художеств ведал всем камнерезным производством в России, и в том числе деятельностью Экспедиции мраморной ломки и приискания цветных камней, Литейной мастерской академии художеств, и он поощрял, чтобы архитекторы работали в тесном контакте с производством. Это давало возможность архитектору или скульптору — авторам произведения — понять механику и сложности, особенности производства и это учитывать в своих проектах. Иногда это позволяло изменять первоначальный замысел в лучшую сторону, так как совместная творческая деятельность мастеров-исполнителей и непосредственно авторов замысла дала большие результаты именно в начале девятнадцатого века при А.С. Строганове.

Практически в каждом помещении Воронихин вносил свои небольшие изменения. Кроме того, по его рисункам были созданы гарнитуры мебели для Итальянского зала, Малого кабинета Павла и его Парадной библиотеки, Греческого зала и других. И конечно, его совсем необычный тип мебели с цветниками — это кресло Марии Фёдоровны в Ковровом кабинете и бюро в ее жилых комнатах и мебель для Розового павильона. Но мы остановимся на трёх интерьерах, которые целиком были созданы по проектам архитектора.

В Павловске в жилых комнатах, состоящих из семи помещений, императрицы Марии Федоровны, в южном крыле первого этажа дворца, А.Н. Воронихин, работая над восстановлением внутренних помещений после пожара 1803 года, самостоятельно создает три интерьера: кабинет «Фонарик», Спальню и небольшой кабинет, чаще называемый кабинетик «Палатка» [6].

В «Фонарике» Воронихин создает удивительно цельный и необычайно выразительный ансамбль, где он добивается единства элементов архитектурного декора и художественного убранства интерьера. Оформление этого помещения является одним из лучших и своеобразных в истории русского ампира. Воронихин тонко прочувствовал и мастерски воплотил функциональность и удобство рабочего повседневного кабинета. Его он располагает именно ровно посередине анфилады жилых комнат императрицы. Удобство здесь максимальное: так как это анфилада, то именно «Фонарик» разделяет жилые комнаты императрицы на общественные и сугубо личные. Вход в личные комнаты императрицы осуществлялся через приемную (первую комнату), далее следовали в большую удобную гостиную (Пилястровый кабинет по проекту Дж.Кваренги), вытянутое пространство которой со скруглениями, заданными формой бокового изогнутого флигеля, создаёт невероятно уютную обстановку и атмосферу, и отсюда уже попадали в кабинет «Фонарик». После кабинета начинаются, как уже говорилось, личные, интимного характера комнаты — Туалетная (по

проекту Дж. Кваренги) и далее Спальня и Палатка (по проекту А.Н. Воронихина).

«Фонарик» А.Н. Воронихин спроектировал на месте небольшой библиотеки, созданной Ч. Камероном, но все создал заново по своему проекту и увеличил пространство за счет выступающей в сад остекленной полуротонды. Именно она является основным архитектурно-художественным акцентом в этом интерьере. Расположение и размер окон полуротонды для обеспечения визуального эстетического комфорта Воронихин выбирает с учетом уже существующих интересных видов на природу Собственного садика императрицы, чтобы обеспечить максимальный контакт между наружным и внутренним пространством. Это Воронихин как архитектор прекрасно понимал и уделял этому обстоятельству особое внимание.

У Воронихина появляется в решении кабинета «Фонарик» новый язык формы и концепции пространства, где он, выдвинув в довольно узком помещении на первый план восприятия окна полуротонды превратившиеся у него в стеклянную стену больших размеров и еще выгнутую. Причем полуротонду в данном случае можно назвать и эркером, так как она выступает ровно по размерам полуротонды за внешнюю стену, является главной частью помещения, расширяя его внутренне пространство. С увеличением размеров окон внутреннее пространство стало важным элементом формы. Возникает яркий эмоциональный эффект, когда большая выгнутая стеклянная поверхность производит захватывающее впечатление и добавляет в интерьер гармонии и художественного воздействия. Так как окна в «Фонарике» пропускают много естественного света и еще добавляется его оптическое увеличение, то достигается эффект сверхосвещенности внутреннего пространства. Входя в это помещение в точке практически наименьшей освещенности, эффект воздействия контраста света и тени усиливается. Далее, после освещенности, следует визуальный эффект открытия вида из кабинета на окружающий пейзаж. Даже в осенние пасмурные дни, которые так часты в Санкт-Петербурге, вид из окон дворца на вид Собственного садика создает радостное ощущение солнечного светового комфорта. Создается впечатление, что А.Н. Воронихин, пользуясь всеми вышеперечисленными средствами, сознательно пытается компенсировать негативное ощущение, которое может возникнуть при движении по анфиладе к кабинету, порожаемое дефицитом связей с внешней природой и чувством внутренней и внешней замкнутости. Кроме того, у него окно превращается еще и в эффектный декоративный элемент – стеклянная полуротонда монументально фланкируется большими статуями, которые не нарушили внутренних пропорций интерьера и его равновесия. Воронихин в полной мере обладал чувством эстетики и пропорции. К тому же, в северном климате большое в пол окно – это роскошь. Таким образом, главным достоинством окон в «Фонарике» является обеспечение визуального эстетического комфорта и освещенности помещения.

Полуротонда имеет кессонированный свод и четыре ионические колонны. Свод полуротонды здесь у Воронихина вполне соотносится с римскими мотивами, которые были типичным приемом у Камерона, его кредо, который мастерски использовал сводчатые перекрытия даже в небольших по объему помещениях Павловского дворца. Но Воронихин все же подчеркивает свою индивидуальность. Так, например, в центре кессонов лепные элементы выполнены совершенно необычно – в виде цветка ромашки. Арку, соединяющую полуротонду с самой библиотекой, поддерживают монументальные кариатиды. Кариатиды были выполнены по моделям скульптора В.И. Демут-Малиновского<sup>2</sup>. Кариатиды, решенные в классическом стиле, продолжают линию использования данного вида скульптуры в интерьерах Павловского дворца, также как и линия арочных проемов, которые они поддерживают. Первый пример – это по идее Камерона решение Верхнего вестибюля, хотя у него были египетские фигуры, которые Бренна заменил на Теламонов, предположительно выполненных скульптором Прокофьевым. Следующий пример – поддерживающие арку большого оконного проема кариатиды в Тронном зале, сооруженные по

проекту В. Бренны, выполненные скульпторами И.П. Мартосом и М.И. Козловским. Но если кариатиды в помещениях, сооруженных по проектам В. Бренны можно отнести к европейскому типу по трактовке фигуры, где руки заведены за голову, а Теламоны больше тяготеют к барочно-рокайльному стилю, то у Воронихина кариатиды более строгие и соотносятся с греческим типом, наподобие кариатид Эрехтейона, но в русской трактовке. В «Фонарике» эти кариатиды создают особый эффект на соотношении контрастности света и тени и к тому же они не прилегают вплотную к стене, из-за чего создается эффект легкости. Иногда при очень ярком солнечном освещении они вообще воспринимаются силуэтно.

Несмотря на небольшой размер помещения, монументальные кариатиды не выглядят несоизмеренными, а удачно объединяют в одно целое две абсолютно разные части кабинета. Скругленная полуротонда, фланкируемая статуями кариатид, создаёт эффект прорыва пространства и обеспечивает яркое освещение кабинета. Кроме французских штор, других драпировок или портьер не предусматривалось, что даёт возможность при поднятии штор полностью раскрыть вид на сад. Создаётся эффект перетекания пространства – экстерьер плавно входит в интерьер и наоборот. Опять известный в Павловске приём с использованием только французских штор был в Картинной галерее, Тронном зале и Кавалерском зале, что также способствовало большему освещению помещений при надобности. В Картинной галерее для лучшего осмотра живописи, а в Кавалерском зале – скульптуры. К. Росси, пристроив по заказу императрицы в 1823 г. монументальную библиотеку со стороны северного полуциркульного корпуса, также использует только французские шторы. Следует напомнить, что кабинет «Фонарик» использовался и для размещения живописи. Именно в нем Мария Фёдоровна разместила одни из лучших произведений своей коллекции.

Пространство между колоннами полуротонды заполнено дубовыми оконными рамами с большими гнутыми стеклами, заказывавшимися на Императорском стеклянном заводе в Петербурге в кабинете предусматривались летние и зимние рамы<sup>3</sup>. На зимних – мелкая расстекловка, которая более экономична и больше сберегает тепло. А летние рамы имеют более крупную расстекловку и легкую выпуклость, изогнутость в сторону сада, что означает, что они наполняют комнату светом, причём с эффектом усиления, то есть они действуют как увеличительное стекло, концентрируя и наполняя помещение светом. Кроме того, создаётся эффект присутствия сада в помещении – рамы установлены в пол, учитывая невысокий фундамент в жилых комнатах цветники в Собственном садике императрицы, которые с поздней весны и до поздней осени представляют из себя ковер из живых цветущих цветов, и постоянно хорошо видны из кабинета. Таким образом, хозяйка дворца, которая увлекалась ботаникой, которая лично следила за своим садом, могла, сидя за рабочим столом, видеть многоцветие живой природы и чувствовать себя практически в саду, окружённой цветами. А что касается использования гнутых стекол в летних рамах, то это был технически прогрессивный и необычный в архитектурной практике того времени прием. В архивных документах значится: «По получении сего конторою требования оного Правления (Павловского Городового правления – примечание Автора) о изготовлении гнутых стекол для Павловского дворца, хотя таковых стекол в заводе не делается, но ужая надобность в них, отыскан вольный стекольщик Кузьма Архипов, который по заказу Г. Арх-ра Воронихина прежние стекла были поставлены, взятые от него и ныне таковые стекла были поставлены, взятые от него и ныне таковые стекла и по согнутии в заводе были отправлены в Павловск»<sup>4</sup>.

Арка, делящая кабинет на две части, подчеркивает контрастность между залитой светом полуротондой и более темной внутренней частью самого кабинета. Низкие шкафики для книг исполнены по проекту А.Воронихина. Они по типу восходят к шкафам парадной Библиотеки Павла и шкафам в Ковровом кабинете Марии Фёдоровны второго этажа, которые проектировал В. Бренна. В данном случае Воронихин следует уже заданным его предшественниками типам и

образцам мебели, определенным пропорциям в интерьерах дворца, тем самым создает последовательную логическую гармонию в убранстве и оформлении всех дворцовых залов. Но конечно, эти шкафики имеют свои отличительные черты – они белого цвета, с тягами по периметру дверей и внутренней рамки патинированной бронзы, с тонким орнаментом и декоративными масками также патинированной бронзы на торцах и белого мрамора наверху.

Именно в «Фонарике» А.Н. Воронихин создает удивительно цельный и необычайно выразительный ансамбль, где он добивается единства элементов архитектурного декора и художественного убранства интерьера. Следует сказать, что интерьер – одна из самых сложных сторон архитектурного творчества. Но как показывают интерьеры Павловского дворца, А.Н. Воронихин владел этим искусством в совершенстве. Он не ограничивается одним проектированием архитектурных форм, а разрабатывает проекты и для произведений декоративно-прикладного искусства. А в кабинете «Фонарик» кроме всего и наборные паркетные полы были созданы по его рисункам. Орнаментальная композиция рисунка пола в виде крупных розеток с геометрическими стилизованными ромашками корреспондирует с рисунком кессонов, также с ромашками, и с живыми цветами в саду, но в то же время этот рисунок лаконичен и органичен для этого помещения и, в отличие от паркетов XVIII века, он более монохромен. Паркетный пол, как известно это важная составляющая интерьера. С одной стороны, он является хорошим дополнением к предметам обстановки и декору. Воронихин сделал так, что паркет отвечает общей концепции помещения. Он удачно подобрал рисунок и тип древесины, используемой для паркета. С помощью цвета паркета он визуально расширил пространство, используя паркетные доски холодных светлых оттенков. Рисунок паркета в «Фонарике» идеален – круглые большие розетки перекликаются со сводом полуторотнды, с формой и рисунком розеток декорирующих свод.

С внешней стороны здания скучный монотонный фасад южного полукруглого крыла, выходящий в Собственный садик, благодаря выступающей части «Фонарика» ровно посередине дает определенный эстетический эффект. Здесь архитектор разрабатывает окна «Фонарика» как изысканный элемент архитектуры дворца. Во-первых, это художественная доминанта этого фасада, где пространство над окнами декорировано полукруглыми нишами с рельефами на мифологические сюжеты. А также с помощью того, что крыша «Фонарика» решена в виде полукруглого балкона, расположенного ровно посередине Картинной галереи второго этажа парадных залов, возникает возможность любоваться красотами Собственного садика с высоты. Итак, в итоге «Фонарик» изменил форму и характер фасада дворца в этой части. Но в какой-то момент возникает иллюзия эркера «Фонарика» как самостоятельной изящной постройки, прислонившейся к фасаду. Этакая темплетта. Действительно по изяществу, чувству пропорций эркер кабинета «Фонарика» с наружной стороны является маленьким архитектурным шедевром Андрея Воронихина.

Анфиладу жилых комнат завершают спальня и «Палатка». Спальня поражает обилием художественной отделки и своим интимно-скромным великолепием. Стены облицованы искусственным мрамором, но по периметру дверные проемы расписаны гирляндами цветущей сирени. По углам внутренней более короткой стены расположены каминные темно-зеленого камня. Спальня имеет три окна. Плафон по своему художественному решению напоминает сказочное пространство.

«Палатка» – совсем маленькое по площади помещение, круглое в плане с дверью, ведущей на балкон. Многие небольшие нововведения были осуществлены и органично вписались в оформление интерьеров Павловского дворца после восстановления его А.Н. Воронихиным после пожара 1803 года. В общем, интерьеры Павловского дворца приобрели большую строгость и вместе с тем большую элегантность. В коллекции Павловского дворца-музея сохранилось лишь несколько проектных листов Воронихина – это проект

Верхнего вестибюля, проект плафона столовой нижнего этажа, рисунок гермы для Итальянского зала Павловского дворца.

В результате работы Воронихина в Павловске некоторые декоративные элементы, свойственные скорее раннему классицизму, не были вновь воспроизведены или были заменены новыми. В Греческом зале, например, между колоннами фонари с хрустальным убором были заменены на спроектированные Воронихиным светильники из мрамора с бронзовыми украшениями по типу античных масляных ламп, которые имеют ярко выраженный ампирический характер.

Таким образом, несмотря на возникавшие трудности в работе А.Н. Воронихина в Павловске, интересы заказчицы императрицы Марии Федоровны и его как архитектора-исполнителя были направлены к одной цели – созданию художественной среды, достойной, с одной стороны, гармоничной личности, с другой стороны соответствовали бы социальному статусу заказчика и новым художественно-эстетическим течениям и направлениям того времени. Смена архитекторов при оформлении интерьеров дворца в Павловске несла каждый раз за собой черты индивидуальности творческой манеры, но это происходило в рамках цельного классицистического ансамбля. Так, Ч. Камерону в Павловске присуща более всего античная стилизация, проникнутая тончайшим лиризмом и основанная на его знании древнеримской архитектуры. В. Бренне – барочно-рокайльная стилизация в рамках классицизма, но также с использованием мотивов Древнего Рима. Дж. Кваренги – мощь пластического решения даже в разработке камерных жилых помещений в рамках высокого классицизма. А.Н. Воронихину – античная стилизация, но уже в рамках европеизирующего ампира и следование индивидуальной стилистической манере.

Будучи главным архитектором Павловского городского правления, А.Н. Воронихин много сил и творческих порывов уделяет Павловску. Одним из шедевров парковой архитектуры является Розовый павильон (Pavillon des roses – как написано бронзовыми золочеными буквами на его фронтоне). Здесь А.Н. Воронихин идеально сочетает как внутреннюю отделку и убранство, так и экстерьер, окруженный садиком с розами. В 1811 году Мария Федоровна покупает у князя П.И. Багратиона участок с дачей. Эту дачу перестраивает Воронихин. По замыслу хозяйки Павловска здесь должен был быть культ цветов. И Воронихин использует изображения роз в росписи плафонов, осветительных приборов, в вышивках для обивки мебели и вставок в мебель, ширмы были затянута также вышивками с розами.

Воронихину принадлежит достойное место в открытии нового этапа в развитии русского зодчества в эпоху зрелого классицизма. Созданные им памятники и архитектурные ансамбли, его работа в области интерьера и проекты для предметов декоративно-прикладного искусства имели огромное значение для общей эволюции русской архитектуры и искусства. Они и до наших дней сохраняют значение непревзойденных образцов. Талант Воронихина в Павловске проявился именно в том, что он, художник и творец, был поставлен в строгие рамки и должен был сделать то, что он, возможно, никогда и не видел. Но глаз мастера, творческая интуиция его в основном не подвели. Хотя приходилось сталкиваться со сложными моментами, когда императрица требовала уничтожить сделанное и сделать, как было раньше. В итоге Воронихин был вынужден следовать воле заказчика, хотя и как самостоятельный мастер он создает несколько интерьеров.

Стиль русской архитектуры и отделки интерьеров, а также и декоративно-прикладного искусства начала XIX века сложился под определяющим влиянием идей западноевропейского искусства, но особенно в творчестве Воронихина это влияние великолепно сочетается с русскими традициями и особенностями как например акцентирование видов из интерьеров на окружающий пейзаж (Кабинет «Фонарик» и Розовый павильон в Павловске, Дача Строгановых на Черной речке), а в декоративно-прикладном искусстве использование традиционно русских материалов как уральские камни, береза, и использование русских

орнаментальных мотивов. В дворцовом строительстве в Павловске, особенно в части оформления интерьеров, отчетливо проявлялись характерные для современной европейской и, в частности, английской архитектуры тенденции. Приглашение иностранных архитекторов и мастеров, как и обучение русских мастеров в Европе, было следствием все более тесных контактов России и прямого участия ее в общеевропейском культурном процессе.

Павловск остается не только изысканно великолепным, но и рациональным, формальным и элегантным, но при этом присутствует его чувственность, некоторая снобистская надменность, выраженная не помпезностью, а обузданным

при помощи изысканного вкуса и гармонии всплеском великолетия. За всем этим стоит в первую очередь мастерство архитекторов, которые это великолетие создавали. И в первую очередь Воронихина, который сумел повторить то, что сгорело и было утрачено, бережно сохранить и Камерона, и Бренну и в то же время умело вписать и корректно внедрить свои творческие идеи и оставить пример своего личного художественного кредо в создании трех интерьеров, целиком созданных по его проекту. В заключении приведем слова из его некролога: «Сей славный муж, по изящным произведениям своего зодчества – российский Витрувий» [13].

#### Примечания:

<sup>1</sup> Они прибыли в Париж 15 февраля 1803 года.

<sup>2</sup> Во время Великой Отечественной войны кариатиды были уничтожены. При реставрации дворца кариатиды были воссозданы в 1958-1959 годах мастерами Н. Мальцевой и Т. Шабалкиной.

<sup>3</sup> В настоящий момент в кабинете этого нет полного эффекта, задуманного Воронихиным с игрой света и пространства.

<sup>4</sup> РГИА. Ф. 493. Оп.2. Д. 6650. 1811 г. Л. 1.

#### Список литературы:

1. Андрей Никифорович Воронихин. Мастер, эпоха, творческое наследие: материалы международной научно-практической конференции, посвященной 250-летию архитектора А.Н. Воронихина (1759-1814), 28-30 октября 2009 г. СПб.: Коломенская ВЕРСТА, 2010. 430 с.
2. Антонов В.В. Бренна: после отъезда из России: О последнем периоде жизни художника и архитектора Винченцо (Викентия Францевича) Бренны (1745/47—1820) // Московский журнал. 2013. № 10 (274) Октябрь. С. 58-65.
3. Антонов В.В. Петербург неизвестный, забытый, знакомый. М.: Центрполиграф; СПб.: МиМ Дельта, 2007. 318 с.
4. Аплаксин А.П. А.Н. Воронихин. Жизнь и труды // Зодчий. 1914. №11.
5. Архив князя Воронцова / Ред. П.И. Баргнев. Кн. 1-40. Кн. 10: Бумаги графа Семена Романовича Воронцова: Ч. 3. М.: Тип. Грачева и К, 1876. 505 с.
6. Вейс Н.В. Воронихин в Павловске. 1953. На правах рукописи. Научный архив Музея-заповедника Павловск. Инв. № 2819.
7. Гримм Г.Г. А.Н. Воронихин. (Биографический очерк) // Русская художественная культура и искусство. Т.1. Л.: ГЭ, 1959. С. 170-187.
8. Гузанов А.Н. Андрей Никифорович Воронихин // Строгановы. Меценаты и коллекционеры: Каталог выставки [Санкт-Петербург, 14 октября - 25 января 2003]. СПб.: Славия, 2003. С. 191 – 209.
9. Ильина Т.В. Русское искусство XVIII века: Учебник для студентов вузов. М.: Высшая школа, 1999. 399 с.
10. Кучумов А.М. Павловск : Дворец и парк : [Альбом]. Л.: Аврора, 1976. 447 с.
11. Ламеко О.И. Карл Росси. Портрет на фоне Павловска: [Каталог выставки, 27 июня 2019 - 27 сентября 2019. СПб.: ГМЗ "Павловск", 2019. 167 с.
12. Лисовский В.Г. Андрей Воронихин. Л.: Лениздат, 1971. 142 с.
13. Некрология Воронихина // Сын Отечества. 1814. № 12.
14. Панов В.А. Архитектор А.Н. Воронихин очерк жизни и творчества. М.: Изд-во Всес. акад. архитектуры, 1937. 20 с.
15. Guzanov A. Andrei Voronikhin // Stroganoff. The palace and collections of Russian noble family: Exhib. Cat. [Portland Art Museum, Feb. 19-May 31, 2000, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Tex., July 2-Oct. 1, 2000]. New York: Portland Art Museum in collaboration with Harry N. Abrams, Portland, Or., 2000. P. 173-185.

#### References:

- Antonov, V.V. (2007) *Peterburg neizvestnyj, zabytyj, znakomyj* [St Petersburg Unknown, Forgotten, Known]. Moscow: Centropoligraph Publ.; Saint-Petersburg: MiM Delta Publ. (in Russian)
- Antonov, V.V. (2013) 'Brenna: after Departure from Russia: On Last Period of Life of the Artist and Architect Vincenzo Brenna (1745/47—1820)', *Moskovskij zhurnal* [Moscow Journal], 10 (274), pp. 58-65. (in Russian)
- (2010) *Andrei Nikiforovich Voronikhin. Master, jepoha, tvorcheskoje nasledie: materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, posvjashhennoj 250-letiju arhitekтора A.N. Voronihina (1759-1814), 28-30 oktiabria 2009 g.* [Andrei Voronikhin. Master, Epoch, Artistic Heritage: Proceedings of the Conference Celebrating 250 Anniversary of A. Voronikhin (1759-1814, 28-30 October 2009)]. 'Saint-Petersburg: Kolomenskaja versta. (in Russian)
- Aplaksin, A.P. (1914) A.N. Voronihin. Zhizn' i trudy', *Zodchij* [The Architect], 11. (in Russian)
- Grimm, G.G. (1959) 'A.N. Voronikhin. (Biograficheskii ocherk)', *Russkaia khudozhestvennaia kul'tura i iskusstvo*: vol.1. Leningrad: State Hermitage Publ., pp. 170-187. (in Russian)
- Guzanov, A.N. (2003) 'Andrei Nikiforovich Voronikhin', in *Stroganovy. Metsenaty I kollektcionery: Katalog vystavki* [Patrons and Collectors: Exhibition Catalogue]. Saint-Petersburg: Slaviia Publ., pp. 191—209. (in Russian)
- Il'ina, T.V. (1999) *Russkoe iskusstvo XVIII veka: Uchebnik dlia studentov vuzov* [Russian Art of the 18th Century: Textbook for University Students]. Moscow: Higher Scool Publ. (in Russian)
- Kuchumov, A.M. (1976) *Pavlovsk: Dvoret i park: [Al'bom]* [Pavlovsk: Palace and Park: [Album]]. Leningrad: Avrora. (in Russian)
- Lameko, O.I. (2019) *Carl Rossi. Portret na fone Pavlovskaja* [Carl Rossi: Portrait upon the Background of Pavlovsk]. Saint-Petersburg: State museum-reserve "Pavlovsk" Publ. (in Russian)
- Lisovskii, V.G. (1971) *Andrei Voronikhin*. Leningrad: Lenizdat Publ. (in Russian)
- Panov, V.A. (1937) *Arkhitektor A.N. Voronikhin ocherk zhizni i tvorchestva*. Moscow: Academy of Architecture USSR. (in Russian)
- Guzanov, A.N. (2000) 'Andrei Voronikhin', in *Stroganoff. The Palace and Collections of Russian Noble Family: Exhib. Cat.* New York: Portland Art Museum in collaboration with Harry N. Abrams, Portland, Or., pp. 173-185.

**Сяина Татьяна Сергеевна**, заведующий сектором «Собственная дача». Государственный музей-заповедник «Петергоф». Россия, Санкт-Петербург, Петергоф, ул. Разводная, д. 2, 198516. tatyanasiasina@gmail.com

**Макашова Елена Алексеевна**, хранитель музейных предметов (в экспозиции). Государственный музей-заповедник «Петергоф». Россия, Санкт-Петербург, Петергоф, ул. Разводная, д. 2, 198516. eamakashova@gmail.com

**Syasina, Tatyana Sergeevna**, head of "Sobstvennaya dacha" department. State Museum-Reserve "Peterhof". 2 Razvodnaya str., Peterhof, 198516 Saint Petersburg, Russian Federation. tatyanasiasina@gmail.com

**Makashova, Elena Alekseevna**, curator. State Museum-Reserve "Peterhof". 2 Razvodnaya str., Peterhof, 198516 Saint Petersburg, Russian Federation. eamakashova@gmail.com

## ПАВИЛЬОН КАТАЛЬНОЙ ГОРКИ В ОРАНИЕНБАУМЕ: ПРИНЦИПЫ РЕСТАВРАЦИИ И МУЗЕЕФИКАЦИИ

## THE ROLLER COASTER PAVILION IN ORANIENBAUM: RESTORATION AND MUSEUMIFICATION PRINCIPLES

**Аннотация.** Статья посвящена реставрации, музеефикации и созданию экспозиции Павильона Катальной горки в Ораниенбауме. В работе освещены проблемы, с которыми пришлось столкнуться при создании проекта приспособления памятника, основные принципы, методики и современные технологии реставрации, проанализированы исторические источники и иконографический материал. Отдельное внимание уделено формированию интерьерных экспозиций, в том числе – Фарфорового кабинета.

**Ключевые слова:** Ораниенбаум, Павильон Катальной горки, Антонио Ринальди, реставрация, музеефикация, экспозиция, рококо, температурно-влажностный режим, реставрационные методики, Фарфоровый кабинет.

**Abstract.** The article deals with restoration, museumification and exhibition principles of the Roller Coaster Pavilion in Oranienbaum. It fully covers the main problems of the project creation, principles, methods and modern technologies of restoration. In addition, it describes the construction of the interior exhibitions, including the Porcelain Room.

**Keywords:** Oranienbaum, Roller Coaster Pavilion, Antonio Rinaldi, restoration, preservation, museumification, rococo, temperature and humidity control, restoration procedures, Porcelain Room.

Павильон Катальной горки – часть грандиозного увеселительного комплекса, возведенного в Ораниенбауме по проекту Антонио Ринальди. Призванные удивлять и развлекать, Катальные горы с Павильоном являлись архитектурной доминантой дворцово-паркового ансамбля «Собственная дача» – первой резиденции, построенной императрицей Екатериной II в России. Создание такого «аттракциона» восходило к популярной еще во времена императрицы Анны Иоанновны традиции зимнего катания с ледяных гор. Во второй половине XVIII века по чертежам инженера А.К. Нартова был сконструирован непосредственно сам механизм машины для катания и последующего подъема колясок катальных гор – в Царском селе и в Ораниенбауме. Строительство горы в Царском селе было осуществлено по проекту Ф. Растрелли в 1753 – 1757 годах для императрицы Елизаветы Петровны. Чуть позже, в 1757 – 1774 годах, по заказу великой княгини Екатерины Алексеевны, будущей императрицы Екатерины II, зодчим А. Ринальди была возведена Катальная гора в Ораниенбауме<sup>1</sup>.

Благодаря дошедшим до нас альбому А. Ринальди [2] и аксонометрическим планам 1775 года, выполненным французским картографом и графиком П. А. де Сент-Илером [1; 19], можно представить весь масштаб и грандиозность задуманного в Ораниенбауме. «Гора для полетов», как это сооружение называли в то время<sup>2</sup>, была летней и кроме скатов включала в себя крытую колоннаду высотой 6,5 метров, по которой можно было совершать прогулки не только внутри, но и на террасах. С верхних галерей перед гуляющими открывалась впечатляющая перспектива (длина горы была

более 530 метров), несущиеся с ошеломляющей скоростью тележки и великолепный сад с его лабиринтами, павильонами и беседками. Горы и галереи были разобраны в середине XIX века, а изящный трехэтажный павильон, созданный как неотъемлемая часть горы, сохранился до нашего времени.

Парадные интерьеры, предназначенные для торжественных приемов, – Крутой зал, Штукатурный и Фарфоровый кабинеты, а также лестница и Вестибюль – сохранили как общий художественный замысел, так и отделку 1760-1770-х годов. В оформлении этих залов принимали участие ведущие итальянские мастера, работавшие в то время в России. Это живописцы Серафино Бароцци и Стефано Торелли, штукатурных дел мастера Гаэтано Спинелли и Альберто Джани. Полы Крутого зала, Вестибюля и Штукатурного кабинета облицованы стюком<sup>3</sup>. В настоящее время Павильон – единственный в России памятник архитектуры XVIII века, сохранивший отделку полов искусственным мрамором.

Настоящей жемчужиной среди этих интерьеров по праву можно назвать созданный по задумке Екатерины Фарфоровый или «Обезьяний» кабинет. На полочках-консолях в виде фигурок экзотических для того времени обезьян и «заморских» птиц располагались сорок фарфоровых групп, в аллегорической форме прославляющих победу в Русско-турецкой войне и императрицу Екатерину II – вдохновительницу триумфа. Фигуры были выполнены специально для этого интерьера на Мейсенской фарфоровой мануфактуре по моделям И.И. Кендлера и М.В. Асье в 1772-1775 годах [20, с. 58]. Во второй половине XIX века фигуры



Илл. 1. Павильон Катальной горки. Восточный фасад. Фотография авторов.

были перевезены в Большой Ораниенбаумский дворец, а Павильон последующими владельцами стал использоваться для камерного времяпрепровождения. Несмотря на многочисленные поновления XIX века, период забвения 1920-1930-х гг., войну и тяжелое состояние в послевоенное время в павильоне сохранилось не только первоначальное архитектурно-пространственное решение, но и общий авторский замысел отделки интерьеров.

Музей в Павильоне Катальной горки после продолжительных реставрационных работ был открыт в 1959 году [8, л. 42], но в 2009 году в связи с тяжелым состоянием художественной отделки экспозицию пришлось закрыть. В течение последующего десятилетнего периода консервации перед сотрудниками встала главная задача: определиться с концепцией музеефикации и приспособления павильона под нужды музея, а также разработать методики борьбы с первопричинами разрушений. Восстановление памятника мирового значения требовало исключительного подхода при выполнении консервационно-реставрационных работ с использованием новейших материалов и современных технологий.

В первую очередь, были составлены исторические справки по интерьерам и по реставрации павильона, проведенной в 1950-х гг., а также в 1995-2002 гг. На основании полученных данных о состоянии сохранности первоначальной отделки, подробного анализа иконографического материала было принято решение ориентироваться при музеефикации объекта на XVIII столетие. В результате в 2015 году ООО «Архитектурно-реставрационной мастерской «Рест» (главный архитектор проекта В.Д. Голуб) при участии главного

архитектора ГМЗ «Петергоф» С.А. Павлова и научных сотрудников музея был разработан проект реставрации павильона. Работы в павильоне Катальной горки проводились подрядной организацией АО «Ренессанс-Реставрация» в течение трех лет, с 2019 по 2022 годы.

#### **Приспособление памятника под нужды современного музея**

Здание XVIII века, парадные залы которого не были электрифицированы и оснащены сигнализацией и видеонаблюдением, не отвечало требованиям современного музея. Из-за отсутствия отопления оно сильно страдало от сезонных перепадов температуры и влажности.

Для сохранения исторической отделки и правильной эксплуатации Павильона были разработаны отдельные проекты охранной, пожарной сигнализаций, видеонаблюдения и электроснабжения. Также необходимо было создать систему «управляемого климата». Сложная многоярусная конструкция памятника и подлинная отделка интерьеров не позволяли установить водяное отопление, а работа вентиляционного отопительного оборудования повлияла бы на сохранность искусственного мрамора XVIII столетия<sup>4</sup>. Главным примером был Китайский дворец, который в ходе реставрационных работ с 2009 года позалью был введен в режим электрического консервационного отопления с последующим плавным повышением температуры до необходимых значений. Здесь с помощью специальной компьютерной программы Siemens Desigo Insight можно регулировать значения температуры в зависимости от погодных условий, а также осуществлять круглосуточный мониторинг показаний датчиков температуры и влажности.



Илл. 2. П.А. де Сент-Илер. Аксонометрический чертёж Каталной горы в Ораниенбауме. 1774-1779. Чернила, бумага, тушь, картон, акварель, ткань. ГМЗ «Петергоф».

В Павильоне Каталной горки система климат-контроля была устроена по схожему принципу с приспособлением под конкретные нужды объекта. Сейчас в залах первого и второго этажей в зимний сезон устанавливаются переносные электрические конвекторы, управляемые с компьютера, и увлажнители, а в теплое время года – осушители. Климат цокольного этажа, где наиболее остро стоял вопрос повышенной влажности, поддерживается круглогодично с помощью электрического теплого пола с возможностью точной регулировки температуры. Кроме того, в функционал компьютерной программы была включена вентиляция с управлением отдельно по этажам, что особенно важно для цокольного этажа, где затруднено проветривание.

Для организации «управляемого климата» было необходимо произвести ремонт водоотведения и водосливной системы, созданных в XVIII-XIX веках, включая отмостку,

а также замену оконных и дверных заполнений. В отличие от Китайского дворца, где в XIX веке для утепления была установлена вторая нитка остекления и ставни, в Павильоне Каталной горки оформление проемов в тот период не претерпело изменений, но в годы Великой Отечественной войны исторические окна-двери были полностью утрачены. В связи с этим, чтобы не повредить живописные откосы, было принято решение воссоздать одинарные деревянные окна-двери с исторической расстекловкой XVIII века [3], но при этом для сохранения тепла и защиты от солнца установить однокамерные стеклопакеты с защитой от ультрафиолетовых лучей. Аналогом для воссоздания утраченных<sup>5</sup> шпингалетов, петель и ручек послужила оригинальная фурнитура Китайского дворца, выполненная по рисункам А. Ринальди<sup>6</sup>.

Благодаря плавному введению здания в режим отопления с поддержанием температуры в первую зиму



Илл. 3. Кухня. Вид на восточную стену. 2023. Фотография авторов.



Илл. 4. Круглый зал. Вид на северную часть интерьера. 2023. Фотография авторов.

Илл. 5. Штукатурный кабинет. Вид на северо-восточный угол. 2023. Фотография авторов.





Илл. 6. Фарфоровый кабинет. Вид на юго-западный угол. 2023. Фотография авторов.

Илл. 7. С. Бароцци, С. Торелли (?). Плафон Фарфорового кабинета. 1760-е гг. Фотография Д. Яковлева.

Илл. 8. И.И. Кендлер. Фигура «Боевой слон II». Королевская фарфоровая мануфактура, Германия (Саксония), Мейсен. 1773. Фарфор; надглазурная полихромная роспись, золочение. ГМЗ «Петергоф». Фотография Д. Яковлева.

реставрационных работ на уровне не выше 14° С, во вторую – 15-16° С, удалось не только избежать изменений сохранности исторической отделки, но и постепенно высушить стены, благодаря чему показания относительной влажности воздуха составили 55-65% (в отсутствие отопления влажность в холодное время года достигала 80-95%). В настоящее время в Павильоне налажен стабильный круглосуточный и круглогодичный температурно-влажностный режим, при котором t° составляет 17-18°, ОВВ – 55-60%, что соответствует требованиям музейной инструкции. Это позволило впервые в истории открыть музей для посещения зимой.

### **Музеефикация, реставрация и принципы создания экспозиции**

В ходе разработки концепции музеефикации будущая экспозиция была поделена на три зоны (по этажам) с формированием нового маршрута прохода посетителей<sup>7</sup>. Вход в музей был организован в цокольном этаже, в обширных помещениях которого в XVIII веке располагался т.н. «погреб» для хранения продуктов и вина. Именно здесь стало возможным оборудовать гардероб, туалеты, билетную кассу и служебные помещения, а также лестницу на I этаж Павильона на месте бывшего подъемного механизма (не сохранился). В центральном зале площадью 115 м<sup>2</sup> размещена вводная экспозиция, повествующая не только о бытовании памятника, но и о несохранившейся Кательной горе. Стены экспозиционного пространства, полностью расчищенные в ходе реставрации от позднего штукатурного слоя, демонстрируют прекрасный образец кирпичной кладки XVIII в.

Иначе ситуация обстоит с реставрацией служебных комнат екатерининского периода – Кухни и Буфетной, расположенных на первом этаже. Историческая отделка такого рода бытовых помещений всегда имеет большие утраты. До нашего времени сохранился первоначальный пол, выложенный лещадными плитами<sup>8</sup>, и вытяжной колпак печи в Кухне. Сами печи были разобраны в середине XX века (предположительно, в 1940-е гг.)<sup>9</sup>. Благодаря иконографическим описаниям [18, л. 62 об.; 10, с. 41; 16, лл. 4-7; 6, л. 30], раскрытию в ходе натурных исследований сохранившихся дымоходов и следам поздней реставрации (после разбора печей) в раскладке плит лещадного пола стало возможным установить размер печей и реконструировать их на историческом месте. Кроме того, удалось обосновать первоначальное колористическое решение Кухни и Буфетной. В самом раннем упоминании, относящемся ко второй половине XIX в. [18, л. 62 об.], во всех помещениях зафиксирован белый цвет стен. Однако в ходе расчисток были обнаружены первоначальные колера: светло-зеленый в Кухне и желтовато-бежевый в Буфетной, – которые были воссозданы. Анализ описей посуды [17], а также исторических изображений подобных помещений позволил организовать предметный поиск и закупку недостающей кухонной утвари. Благодаря содействию Центра подводных исследований Русского географического общества экспозиция пополнилась редкими предметами быта XVIII в. Впервые за период существования в Павильоне музея была воссоздана обстановка хозяйственных комнат того времени.

В парадных залах, сохранивших во многом первоначальный облик, в 1950-х гг. была проведена комплексная реставрация под руководством М.М. Плотникова, в результате которой были воссозданы значительные утраты отделки<sup>10</sup>. Однако технические возможности и реставрационные методы того времени не позволили выполнить все поставленные задачи. Сегодня, благодаря проведенным тщательным натурным исследованиям: послойным расчисткам, химическому анализу найденных пигментов, составленным картограммам раскладки цветов, а также новым разработанным методикам реставрации, – удалось не только приблизиться к первоначальному облику Павильона, но и сохранить, связав воедино, все произошедшие за годы бытования изменения.

К началу реставрационных работ наилучшая сохранность из декоративного оформления XVIII века была зафиксирована у пола из искусственного мрамора<sup>11</sup>. В

Круглом зале, Штукатурном кабинете, а также на верхней и промежуточной площадках Парадной лестницы отделка подобного рода сохранилась на 90 % всей площади<sup>12</sup>. Вследствие этого реставраторами были применены консервационные методы без значительных внедрений в памятник. Крупные незакрепленные фрагменты были вновь установлены на места, трещины замастикованы, а незначительные утраты восполнены. В ходе работ поверхности пола удалось вернуть характерную зеркальную гладкость.

В 1950-е гг. при шлифовке пола исторический слой искусственного мрамора, изначально неоднородный по толщине, был дополнительно уменьшен [8, лл. 29-30]. В связи с этим прочность, присущая данному материалу, стала недостаточной для постоянной эксплуатации в условиях работы музея. Опыт по защите исторического напольного покрытия с возможностью его демонстрации имелся у ГМЗ «Царское Село»: силами ООО «Царскоесельская янтарная мастерская» был разработан проект стеклянного настила для паркета Лионского зала Екатерининского дворца. Этой же мастерской совместно со службой главного архитектора ГМЗ «Петергоф» был реализован новый проект с учетом особенностей Павильона Кательной горки, который позволил обеспечить сохранность уникального пола.

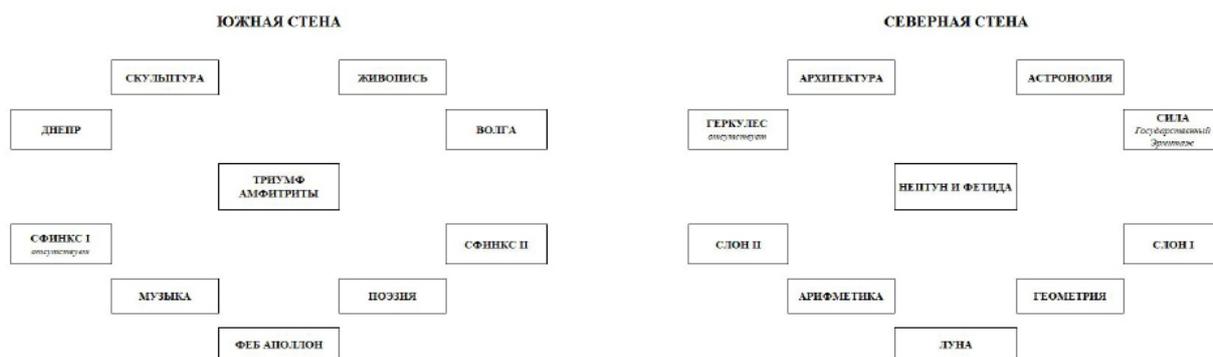
Одной из основных задач в ходе реставрации стало определение колеров XVIII века. Благодаря послойным расчисткам были установлены первоначальные цвета не только интерьеров, но и фасада здания<sup>13</sup>. В XVIII столетии цвет визуально объединял интерьер парадной лестницы и обходные галереи Павильона, поэтому найденный внутри исторический голубой колер был утвержден как основной цвет фасадов памятника.

На момент начала работ отделка Штукатурного кабинета (наименование XVIII века) представляла собой симбиоз XVIII и XIX веков. Колористическое решение стен соответствовало названию XIX столетия, когда интерьер именовался Белым кабинетом, а о первоначальном облике свидетельствовали только подлинные камин и пол из искусственного мрамора холодных оттенков нежно-бирюзового и жемчужно-розового. В ходе послойных расчисток потолка и стен был обнаружен один из этих цветов. На нижней панели северной стены сохранились остатки штукатурной накрывки с пигментом бирюзового более глубокого оттенка, который также присутствовал в рисунке пола, но в качестве акцента, а не основного цвета. Анализ композиции рисунка пола, а также опыт реставрации Штукатурного покоя в Китайском дворце (со сходной отделкой и лучшей сохранностью) позволили определиться с чередованием колеров в окраске, составить исторически обоснованную картограмму цветового соотношения и восстановить первоначальные цвета отделки интерьера.

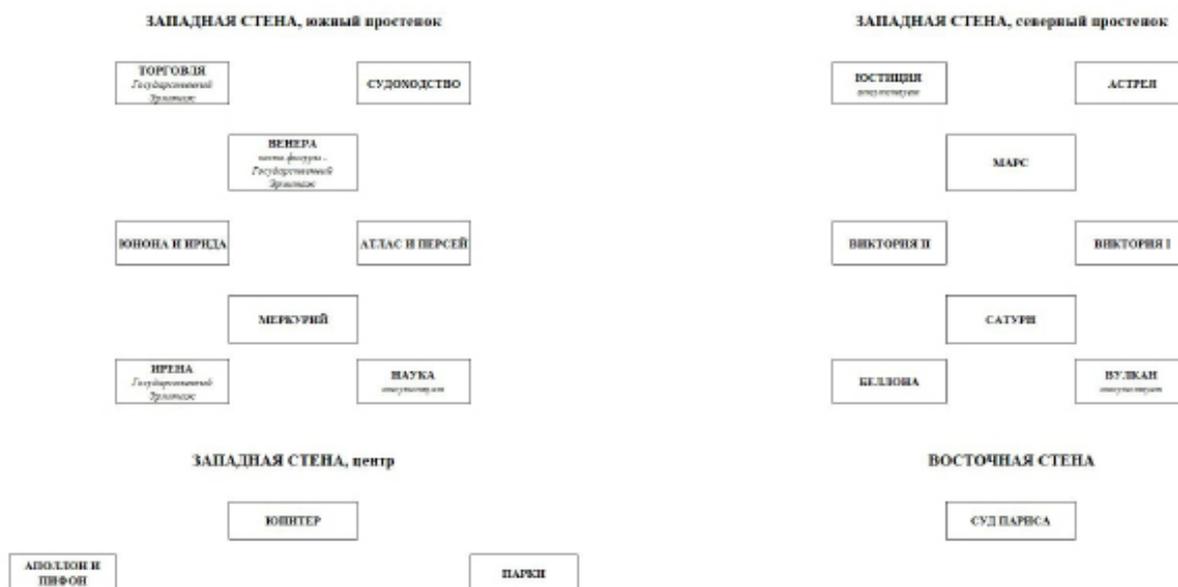
Одни и те же оттенки в декоре стен и потолка в сочетании с гладкой, почти зеркальной фактурой пола словно поддерживают невесомость тончайшей намазной лепки Альберто Джани, сподвижника Антонио Ринальди. Всё это создает совершенно особый целостный облик интерьера, наполненного воздухом и звенящей свежестью, присущими стилю рококо.

В отличие от почти монохромной отделки Штукатурного кабинета, главным художественным элементом Круглого зала являются орнаментальные росписи Серафино Бароцци. В наибольшей степени оригинальная живопись сохранилась на плафоне купольного свода и стенах, а на падугах потолка значительная часть росписи была утрачена вместе со штукатурным слоем и воссоздана в 1950-е гг. Расчистки, произведенные на сохранившейся северо-западной части падуги, на границе с новым штукатурным слоем, показали наличие более ранней живописи аналогичного рисунка [9].

За время своего бытования в силу различных причин<sup>14</sup> росписи на стенах потеряли насыщенность красок и четкость линий. Данная проблема не была решена в 1950-е гг. В настоящее время реставрация сохранившейся авторской живописи подразумевала разработку новой методики, в которую входило укрепление, микологическая обработка и



Илл. 9. Схема расстановки фигур в Фарфоровом кабинете. Южная и северная стены. Автор схемы Е.А. Макашова.



Илл. 10. Схема расстановки фигур в Фарфоровом кабинете. Западная и восточная стены. Автор схемы Е.А. Макашова.

воссоздание в технике лессировки нечитаемых фрагментов росписи. Для этого была изучена подлинная живопись Серафино Бароцци в Китайском дворце в Передней, Будуаре и Кабинете Павла, составлены кальки и разработаны эскизы каждого элемента в картоне.

По схожей методике проходила реставрация живописной отделки дверей Круглого зала, изначально выполненной также Серафино Бароцци и воссозданной в 1950-е гг. по проекту И.Н. Бенуа на основе сохранившихся черно-белых фотографий [13, л. 255]. В наши дни стало возможным приблизить цветовую гамму дверей к первоначальной благодаря находке, сделанной в 2015 г. в Китайском дворце. На южной стене интерьера «Будуар» при проводимом демонтаже деревянных панно были обнаружены две створки двери с позолотой и живописью, выполненной Серафино Бароцци

[21, с. 137]. Нетронутая реставрацией оригинальная отделка стала образцом для подбора колеров цветочных композиций воссозданных дверей Павильона Катальной горки. Работы были выполнены в технике лессировки без внесения изменений в основной рисунок, воссозданный ранее.

Предметных описей обстановки Павильона на XVIII век не сохранилось, однако подробный анализ камер-фурьерских журналов [11, с. 414; 12, с. 515], ведомостей замены портьер и обивки мебели [7, лл. 41-42] и счетов оплаты [23, лл. 37-38] позволил определить с концепцией создания интерьерной экспозиции. На свое историческое место возвращены фонарь «бронзовый со стеклами» в Круглом зале, стол-консоль в Штукатурном кабинете. Ломберные столики, jardinières, плетеные буковые кресла из исторической коллекции Ораниенбаума, установленные в интерьеры, соответствуют

описаниям предметов, упомянутых в документах XVIII века. В Круглом зале, где в 1770-е гг. проводились приемы и торжественные обеды<sup>15</sup>, установлен круглый стол с опускными лапами<sup>16</sup>, иллюстрирующий накрытие стола, характерное для второй половины XVIII в. Тканое убранство интерьеров было воссоздано в соответствии с описаниями [7, лл. 41-42], иконографией [25, 27, 28] и басонными изделиями эпохи рококо<sup>17</sup>.

### Восстановление исторического облика Фарфорового кабинета

Фарфоровый кабинет – жемчужина русского декоративного искусства XVIII века, неотъемлемую часть убранства которого составили 40 фарфоровых фигур. Они были исполнены по заказу Екатерины II на Мейсенской фарфоровой мануфактуре в 1772-1775 гг. по моделям И.И. Кендлера и М.В. Асье<sup>18</sup>. Установленные на полочках-консолях, форма которых повторяла форму постаментов фарфоровых групп, они создавали аллегорическую картину богатства России, ее триумфальных побед в ходе русско-турецкой войны 1768-1774 гг., развития торговли, процветания искусств и наук. Белоснежная лепка подчеркивала белизну и изящество фарфора, цвет стен вторил цветам надглазурной росписи фигур, которые композиционно словно продолжали рисунок причудливой росписи. Эффект фарфоровой шкатулки дополнял пол, расписанный «наподобие фарфора» [10, с. 17]. Это сочетание художественной отделки и предметов декоративно-прикладного искусства было настолько гармоничным, что название кабинета просуществовало ровно столько, сколько простояли на полочках скульптуры. Во второй половине XIX в., когда они были вывезены из Павильона, а интерьеры подновлены [10, с. 33-37], за комнатой закрепилось наименование «Обезьяний кабинет» – по фигуркам четырех обезьянок, лепных консолей, поддерживающих полочки.

Фарфоровый кабинет подвергся значительным повреждениям в 1930-е – 1940-е гг. Во время аренды Павильона ленинградской областной конторой «Заготзерно» и за годы войны лепное убранство стен и потолка серьезно пострадало, а рисунок живописного пола был утрачен [15, с. 113]. Результатом послевоенных реставрационных работ стало восстановление колористического решения на вторую половину XIX в.: фисташковый цвет в качестве основного на стенах и потолке и сиреневый – в обрамлении. Нетронутыми остались плафон XVIII в. с изображением парящих амуров, выполненный в нежно-лиловой цветовой гамме, и оригинальная орнаментальная живопись стен и потолка.

Цвета XVIII века, найденные в ходе натурных исследований в 2019-2020 гг., позволили восстановить первоначальный облик интерьера, где помимо серо-голубого основного фона и нежно-лилового в обрамлении присутствовал также сине-голубой цвет в окраске лепных украшений. Низкий рельеф и проработанность деталей лепки, выполненной в намазной технике, сделали необходимым использование двух оттенков голубого в окраске: общий тон стен интерьера лег в основу фона, а более интенсивный, обнаруженный в ходе расчисток, был использован на выступающих частях декора. Подобный прием, подчеркивающий легкость, объем и полупрозрачность ажурной лепки, имитирующий природную игру света, был использован художником-декоратором Серафино Бароцци при живописном оформлении стен и потолка. Найденные исторические цвета фоновой отделки стен позволили вернуть оригинальное колористическое решение и полу при его повторном воссоздании<sup>20</sup>.

Для окончательного восстановления облика Фарфорового кабинета необходимо было также обосновать расстановку фарфоровых групп по стенам и воссоздать для них недостающие полочки. Эта задача была осложнена не только отсутствием сведений о том, как они стояли в XVIII в., но и наличием всего 26 из 40 фигур.

Утрата предметов коллекции произошла в мае 1917 г., когда группы «Большого русского заказа» находились в кладовых Большого дворца в Ораниенбауме, где революционно настроенные

матросы учинили погром и похитили значительную часть собрания. Управляющий ораниенбаумскими дворцами А.К. Соколовский написал заявление в городскую милицию [14, с. 100-101]. Сохранились лишь 4 целые группы – «Боевой слон I», «Виктория II», «Юнона и Ирида», «Судходство» – и части еще 10 скульптур<sup>21</sup>. Позднее несколько похищенных фигур поступили в Государственный Эрмитаж (6 целых и части еще 2 скульптур)<sup>22</sup>.

Эта утрата стала не только трагическим событием в истории ораниенбаумских музейных коллекций, но и основной причиной, по которой во время реставрации 1950-х гг. Фарфоровому кабинету не удалось вернуть первоначальный облик. Из-за отсутствия подавляющего большинства фарфоровых фигур было невозможно воссоздать утраченные в годы войны полочки-консоли в прежних размерах. Даже передача в 1957 г. 21 группы «Большого Русского заказа», выполненных по старым формам в XIX – начале XX вв. на Мейсенской мануфактуре, и 4 нерасписанных скульптур XVIII в.<sup>23</sup> не решила эту проблему. Большое количество пустующих мест, неточные размеры воссозданных полочек [8, л. 35], а также 8 не восстановленных полок делали невозможной на тот момент исторически обоснованную расстановку фигур. Для заполнения всех полочек фигурами и придания Фарфоровому кабинету экспозиционного вида группы размещались бессистемно, с использованием повторений одних и тех же скульптур XVIII и XIX вв., а также сохранившихся частей утраченных групп.

Работа над воссозданием расстановки была начата с составления подробной исторической справки по интерьеру и его коллекции фарфора. Параллельно велся поиск и последующая закупка недостающих фигур. Неоценимую помощь в приобретении групп оказал фонд «Друзья ГМЗ «Петергоф»», благодаря которому коллекция музея пополнилась 5 фарфоровыми скульптурами: «Живопись», «Арифметика», «Парки», «Музыка», «Геометрия» – повторениями XIX в., выполненных на Мейсенской мануфактуре по старым формам. Это позволило не только сократить количество пустующих мест на стенах, но и определиться с точными размерами для воссоздания утраченных полочек. Настоящим чудом стало обнаружение и последующее возвращение в Павильон Кательной горки оригинальной фигуры XVIII века «Боевой слон II», похищенной в числе других в 1917 г.<sup>24</sup>

С постаментов всех фигур были сняты шаблоны для сопоставления с размерами и формой существующих полочек в интерьере. Благодаря этому удалось установить необходимое соответствие и заполнить 32 из 40 мест. Выяснилось, что размеры большинства воссозданных в послевоенное время полок значительно уступают фарфоровым группам, и для безопасного размещения скульптур на стенах был разработан проект специальных деревянных накладок на полки. Они выполнялись отдельно для каждой фарфоровой фигуры согласно снятому шаблону, а рисунок профиля определялся индивидуально для каждой полочки. Практически невидимые в интерьере, данные накладки позволили расставить группы на их исторические места в соответствии с требованиями музейной инструкции.

На настоящий момент не обнаружено сведений о том, в каком порядке скульптуры стояли на полочках в XVIII веке – только то, что они прибыли в Ораниенбаум в 1776 г. и были «расставлены по местам» [7, л. 132]. Однако, поскольку фигуры «Большого русского заказа» аллегорические и посвящены одной теме – прославлению Российского государства и лично Екатерины II, – объединение их в композицию какой-либо стены, очевидно, должно было носить тематический характер. Среди 40 фарфоровых групп – 30 парных скульптур, образующих 15 пар с одинаковой формой постамента. Их расположение строго симметрично относительно друг друга. При этом композиционно северная и южная стена зеркальны, так же как северный и южный простенки западной стены. Таким образом, если место установки для каждой конкретной группы можно определить точно благодаря форме основания, то дальнейшая привязка всей композиции к какой-либо стене, как правило, условна.

Помимо сопоставления форм полочек с формами постаментов групп, аллегорических мифологических

связок и наличия среди фигур 15 пар, учитывалась также высота каждой фарфоровой группы, ее композиция и индивидуальные особенности. Так, например, 4 нижние полочки простенков западной стены отличаются от остальных, так же, как и фигуры, на них размещенные. Эти полочки с соответствующими им лепными декоративными консолями являются нижней границей живописной композиции, обрамленной позолоченной профилированной тягой. Таким образом, штукатурная тяга как бы упирается в плоскость полки, создавая рельеф на поверхности стены над ней. В постаменте фарфоровых групп, предназначенных для этих полочек, есть выемка для профиля тяги, позволяющая поставить фигуру вплотную к стене. Сопоставляя эту особенность с архивными данными, согласно которым отделка Фарфорового кабинета была завершена задолго до того, как на Мейсенской мануфактуре приступили к выполнению фарфоровых групп<sup>25</sup>, можно с уверенностью утверждать, что постаменты фигур делались в соответствии с шаблонами полок, очевидно, отправленными на мануфактуру при заказе. Это предположение подтверждается данными из рабочего журнала И.И. Кендлера: при описании фигуры «Сатурн» он упоминает, что постамент исполнен «в соответствии с требованиями, предъявляемыми к его форме» [29, с. 214]. Возможно, работа в архиве Мейсенской мануфактуры позволила бы пролить свет на обстоятельства, сопутствовавшие изготовлению «Большого русского заказа».

Центральными в композиции северной и южной стен являются главные в коллекции и наибольшие по размеру парные фигуры «Триумф Амфитриты» и «Нептун и Фетида», ярко и мощно прославляющие триумф России в русско-турецкой войне 1768-1774 гг. – получение контроля над Черным морем. Амфитрита, несомненно, – аллегорическое изображение Екатерины II, владычицы Черного моря. Оригинальная скульптура по модели И.И. Кендлера включала в себя фигуры амуров, держащих слог «СА-ТНА-РИ-НА». Нептун олицетворяет собой, очевидно, военную мощь России на море. Данные скульптуры определяют характер каждой из композиций.

Южная стена, в центре которой находится группа «Триумф Амфитриты», повествует о процветании Российской империи под властью Екатерины II: фигуры «Феб Аполлон» и аллегорические парные группы «Скульптура» и «Живопись», «Музыка» и «Поэзия» олицетворяют развитие искусств. «Днепр» и «Волга» символизируют богатство русских рек и торговых путей, по ним пролегающих. В оригинальных фигурах XVIII в. на одном из бочонков присутствовало изображение герба Российской империи, а на веслах речных божеств – также монограмма «С II».

С этой безмятежной картиной мирной жизни, созидательного женского начала контрастирует динамичная композиция скульптур северной стены. Центральной группе «Нептун и Фетида», где владыка морей простирает свою длань над волнами, соответствуют фигуры двух ориентальных Боевых слонов с воинами в античных доспехах, «Сила» (Омфала) в львиной шкуре, у ног которой сидит побежденный турок, и «Геркулес», всходящий на погребальный костер, символизирующий, возможно, поверженную Великую Порту [26, с. 47]. Интереснейшей группой является «Луна» (Диана), парная «Аполлону». Именно под таким названием она фигурирует в рабочем журнале И.И. Кендлера [29, с. 211]. Венец в виде полумесяца на ее лбу и полумесяц в руках путто, вероятно, – отсылка к Османской империи. «Луной» неоднократно именовал Турцию в своих произведениях Г.Р. Державин<sup>26</sup>. В связи с этим можно предположить, что фигуры «Аполлон» и «Луна» образуют пару не только как дети богини Лето, но и символически – как олицетворения Солнца и Тьмы, дня и ночи, России и Турции.

Западная стена Фарфорового кабинета разделена дверным порталом на два симметричных простенка: северный и южный. Композиционным центром здесь являются консоли, расположенные одна над другой. По форме на верхнюю полочку подходят парные фигуры «Венера» и «Марс», нижней полочке соответствуют «Меркурий» и «Сатурн».

Ансамбль простенка над камином тематически соотнесен с композицией смежной с ним южной стены. Покровителю торговли Меркурию в колеснице, влекомой упряжкой воронов, вторят парные фигуры «Торговля» и «Судоходство», олицетворяющие новые возможности, открывшиеся после получения Россией контроля над Чёрным морем. Группа «Торговля» включает в себя еще одно изображение бога торговли Меркурия, который пишет на мраморной доске по-французски: «Победа, одержанная над турецким флотом при Чесме»<sup>27</sup> и при этом попирает ногой турецкий тюрбан. Прекрасная Венера окружена целым пантеоном женских божеств. Это группы «Юнона и Ирида», «Ирена», богиня мира с опущенным факелом в руке, и «Пруденция» (в различных источниках также «Наука» или «Мудрость»), олицетворение добродетели и благоразумия.

Второй простенок объединен тематически с северной стеной. Именно здесь наиболее ярко представлено воинственное мужское начало. Марс, облаченный в богатые доспехи, Беллона, богиня войны, входившая в свиту Марса, покровитель кузнечного дела Вулкан с огромным щитом, две «Виктории», группы с военными трофеями, доспехами, знаменами и оружием, продолжают собой тему победоносных сражений и доблести. Парные скульптуры «Астрея» и «Юстиция» аллегорически воплощают законность и праведность войны. Астрея, богиня справедливости, держит копье и щит, на котором изображена голова Медузы Горгоны «в знак победы над теми, кто восстал против божественной мудрости» [29, с. 212], у Юстиции, богини правосудия, в руках весы и скипетр.

Важнейшими в аллегорическом плане являются группы, размещенные над входом. Это громовержец Юпитер, возвышающийся над всеми скульптурами Фарфорового кабинета как царь божественного пантеона, и парные фигуры «Аполлон и Пифон», аллегорически воспевающая победу света над тьмой, и «Парки». Последняя – одна из наиболее интересных с точки зрения аллегории. Автор скульптуры И.И. Кендлер, описывая ее в своем рабочем журнале, поясняет, что Сатурн выхватывает ножницы у Атропос, готовящейся перерезать нить жизни, «дабы жизнь Царицы [Екатерины II] продолжалась как можно дольше» [29, с. 216].

Смысл, вложенный в аллегии античных божеств, исполненных с таким мастерством, делает Фарфоровый кабинет не только прекрасным примером интерьера эпохи рококо, но и олицетворением образа великой державы – Российской империи. При содействии Государственного Эрмитажа удалось дополнить исторический облик кабинета группами XVIII века: «Сила», «Торговля», «Ирена», «Венера». Восстановление кабинета имело исключительное значение при реставрации Павильона Катальной горки.

Благодаря комплексному подходу, включающему в себя, помимо художественного анализа и исследования архивных документов, скрупулезное сопоставление форм и размеров декоративных элементов при разработке проектных решений, стало возможным возродить первоначальный облик интерьера и тем самым приблизиться к пониманию авторского художественного замысла.

Разработка единой концепции музеефикации и реставрации при слаженной работе архитектурного, реставрационного, фондового и экспозиционного отделов музея совместно с подрядной организацией АО «Ренессанс-Реставрация», авторским надзором ООО «РИЕДЕР» и КГИОП позволила восстановить Павильон Катальной горки – уникальный памятник искусства XVIII века. Несмотря на непростые условия бытования памятника и невозможные утраты предметов исторической коллекции, в Павильоне был создан интерьерный музей екатерининской эпохи, технически отвечающий всем современным требованиям.

**Примечания:**

- <sup>1</sup> Традиционно в литературе, посвященной Ораниенбауму, датой начала строительства Каталальной горы обозначен 1762 г. Однако в одной из редакций «Записок» Екатерины II строящаяся Каталальная гора упоминается в записях за 1757 г. [4, с. 173].
- <sup>2</sup> Именно так называет Каталальную гору в Ораниенбауме путешественник Уильям Кокс, опубликовавший свои путевые заметки в Лондоне в 1784-1787 гг. [цит. по: 4, с. 177].
- <sup>3</sup> Стюк или стукко (итал. Stucco) — тонкий сорт штукатурки, искусственный мрамор, приготовляемый из смеси гипса (алебастра) с красителями и иными наполнителями.
- <sup>4</sup> Эта проблема стояла и перед реставраторами 1950-х гг. При ограниченных технических возможностях того времени было принято компромиссное решение: в 1952 г. батареи водяного отопления были установлены только на первом этаже Павильона. Однако опыт показал, что при неотопляемом втором этаже это плохо влияет на сохранность отделки парадных интерьеров. Батареи были демонтированы в 1957 г., и с этого момента здание вновь не отапливалось [8, л. 8].
- <sup>5</sup> Дверная и оконная фурнитура Павильона Каталальной горки была утрачена в 1920-е – 1930-е гг., за исключением одного накладного замка, который в настоящее время экспонируется на своем историческом месте – двери Штукатурного кабинета.
- <sup>6</sup> По фотографиям конца XIX — начала XX века было установлено, что фурнитура Китайского дворца и Павильона Каталальной горки была выполнена по одному рисунку, что косвенно подтверждают архивные данные.
- <sup>7</sup> Цокольный этаж до 2022 года не был включен в экспозиционный маршрут.
- <sup>8</sup> Лещадные плиты – каменные плиты из известняка, применяющиеся для верхнего настила пола.
- <sup>9</sup> Последнее упоминание о существующих печах относится к 1940 г. [6, л. 30].
- <sup>10</sup> Во всех интерьерах были восстановлены несохранившиеся двери и фурнитура. В Круглом зале были заново написаны фрагменты росписей падуг (худ.-рест. А.В. Трескин, Т.А. Гишпиус, А.А. Бобылев), которые составили около половины всей площади потолка, а также один из трех десюдепортов с изображением Амфитриты (худ.-рест. А.В. Трескин). В Фарфоровом кабинете по проекту М.М. Плотникова заново был написан пол (худ.-рест. Л.А. Любимов), воссоздан камин и утраченные лепные кронштейны полочек благодаря резным копиям фигурок обезьян, выполненным скульптором Б.М. Микешиним в начале XX в. (в настоящий момент они приобретены музеем и экспонируются в цокольном этаже). На Парадной лестнице и в Штукатурном кабинете значительных поновлений не было, однако и там пришлось прибегать к воссозданию отдельных несохранившихся фрагментов [15].
- <sup>11</sup> В интерьерах Китайского дворца в Ораниенбауме (арх. А. Ринальди, конец 1750-х – 1768 гг.) полы изначально также были выполнены из искусственного мрамора, однако по прошествии менее чем 10 лет были заменены на паркетные в том же рисунке, сохранившиеся до наших дней [4, с. 157].
- <sup>12</sup> В Вестибюле первого этажа, где также была отделка пола искусственным мрамором, пол был практически полностью утрачен и воссоздан в 1950-е гг. [8, л. 17].
- <sup>13</sup> На литографии 1812 г. [3] и в сметах на ремонт 1785 г. [10, с. 24] зафиксирован голубой цвет фасадов Павильона. Однако штукатурный слой снаружи не сохранился, поэтому сложно было установить точный оттенок колера.
- <sup>14</sup> В конце 1920-х – 1930-е гг. Павильон сдавался в аренду различным организациям, в том числе – ленинградской областной конторе «Заготзерно», использовавшей здание под зернохранилище. Испарения дезинсекционных составов, которыми обрабатывали зерно, нанесли большой урон всей отделке, в особенности – росписям стен Круглого зала [5, л. 35].
- <sup>15</sup> «Потом, в том же круглом зале, на горах, был обеденный стол ... за разными круглыми 4-мя столами по билетам» [11, с. 414].
- <sup>16</sup> Из коллекции Петергофа.
- <sup>17</sup> Из частной коллекции Е.Л. Горох.
- <sup>18</sup> Т.н. «Большой русский заказ» – последний крупный заказ, выполненный по моделям И.И. Кендлера.
- <sup>19</sup> За основу были взяты нижние слои из найденных во время расчисток в 1950-е гг. Эти же цвета были зафиксированы в описании Фарфорового кабинета А.И. Успенского (1913 г.) [22, с. 152].
- <sup>20</sup> К началу реставрационных работ живописная отделка пола, выполненная в 1950-е гг., имела сильные разрушения, главными из которых были повсеместные утраты и расслоения красочного слоя. При этом основа пола – дубовые доски XVIII в. – и паркет по фризу и в откосах окон полностью сохранились. Фрагмент росписи с наилучшей сохранностью был законсервирован, а исторический деревянный пол подвергся серьезной реставрации. Роспись пола была вновь воссоздана по прежнему рисунку.
- <sup>21</sup> Части фигур «Триумф Амфитриты», «Нептун и Фетида», «Меркурий», «Венера», «Марс», «Луна» («Диана»), «Феб Аполлон», «Днепр», «Боевой слон II», «Суд Париса».
- <sup>22</sup> В коллекции Государственного Эрмитажа находятся группы «Торговля», «Сила», «Беллона», «Ирена», «Архитектура», «Поэзия», а также части фигур «Венера» и «Сатурн». Интересно, что фигура «Венера» оказалась разделена: ее левая половина с фигурой богини в колеснице хранится в Эрмитаже, правая половина с упряжкой лебедей и голубей – в Ораниенбауме.
- <sup>23</sup> Фигуры, которые из-за брака при обжиге не были расписаны и отправлены в Россию, но хранились на Мейсенской мануфактуре и после Великой Отечественной войны были переданы в музей Ломоносовского (бывшего Императорского) фарфорового завода, а оттуда – в Ораниенбаум [20, с. 234-235].
- <sup>24</sup> Группа была приобретена музеем из частной коллекции. Фрагменты фигуры – хобот, задняя нога, фигура погонщика и подставка, отбитые во время кражи 1917 г., – находились на протяжении более 100 лет в фондохранилище. Во время реставрации эти недостающие элементы были приклеены по месту утрат фарфоровой скульптуры. В настоящее время «Боевой слон II» экспонируется в Фарфоровом кабинете на своем историческом месте.
- <sup>25</sup> Отделка кабинета была завершена во второй половине 1760-х гг., в то время как работа над Большим русским заказом началась в ноябре 1772 г. [10, с. 16, 18; 29, с. 204].
- <sup>26</sup> Произведения «На взятие Измаила», «Водопад», «Осень во время осады Очакова» и др.
- <sup>27</sup> Фр. «Victoire remportée sur la flotte Turque à Chesme».

**Список литературы:**

1. Аксонометрический чертеж Ораниенбаума // Государственный музей истории Санкт-Петербурга. I-A 584-к.
2. Антонини, Карло (Antonini, Carlo, ок. 1740-1821), по рисунку Ринальди, Антонио (Rinaldi, Antonio, ок. 1710-1794). Pianta generale, ed elevazione delle fabbriche esistenti nel nuovo giardino di Oraniensbaum eseguite per ordine di S. M. Catarina II. Imperatrice di tutte le Russie. Roma, 1796. Альбом гравированных чертежей // Государственный музей-заповедник «Петергоф». ОДМП 1-ик – 30-ик.
3. Вид павильона Каталальной горы, оптического телеграфа и Александровской оранжереи. Литография. 1812 // Государственный музей-заповедник «Гатчина». ГДМ 498-ХI.
4. Горбатенко С.Б. Архитектура Ораниенбаума. Западная дистанция Петергофской дороги. СПб.: Историческая иллюстрация, 2014. 431 с.
5. Договоры, акты, заявления об аренде павильона Каталальной горки «Заготзерно». 31.05.1935 – июнь 1940 // Архив ГМЗ «Петергоф». Ф. 23. Оп. 1. Д. 35. 41 л.

6. Документы об аренде павильона Кательной горки Ленинградской областной конторой «Заготзерно» (акты состояния, акты приема, возврата, смета на частичный ремонт). 01.08.1932 – 22.09.1940 // Архив ГМЗ «Петергоф». Ф. 23. Оп. 1. Д. 31. 61 л.
7. Елисеева В.В. Выписки об Ораниенбауме из материалов Московского архива Древних актов. Автограф. 1949 // Архив ГМЗ «Петергоф». Ф. 23. Оп. 2. Д. 51. 141 л.
8. Елисеева В.В. Справка-отчет «Реставрация павильона Кательной горки». 1960 // Архив ГМЗ «Петергоф». Ф. 23. Оп. 2. Д. 142. 42 л.
9. Исследование пигментов и связующего красочных слоев росписей «Кательной горки» методом рентгенфлуоресцентного анализа и ИК-Фурье спектроскопии. Отдел технологических исследований Государственного Русского музея. 2020. 30 с.
10. Казанков А.А., Яковлева Г. Г. Павильон Кательной горки. ГМЗ «Ораниенбаум». Корректировка проекта реставрации. Т. 5. Историческая справка. СПб.: НИИ «Спецпроектреставрация», 2003. 78 с.
11. Камер-фурьерский церемониальный журнал 1774 года. СПб., 1864. 696 с.
12. Камер-фурьерский церемониальный журнал 1777 года. СПб., 1880. 1008 с.
13. Текущая переписка по павильону Кательной горки. 1946 – 1959 // КГИОП. П. 616-13. П-1639. 272 л.
14. Кочерова Е.И. Коллекция Ораниенбаумских дворцов в 1827-1918 гг. // Ораниенбаум. Век XIX... По материалам выставки «Осколки зеркала». К 150-летию Мекленбург-Стрелицкого дома в России. СПб.: ГМЗ «Ораниенбаум», 2006. С. 94-103.
15. Макашова Е.А. Послевоенная реставрация павильона Кательной горки // Век реставрации пригородных дворцов. Трагедия и триумф: Сб. ст. по материалам науч.-практич. конф. ГМЗ «Петергоф». СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2019. С. 109-129.
16. Опись вещей, находящихся в павильоне Кательной горки в Ораниенбауме. 1928-1929 // Архив ГМЗ «Петергоф». Ф. 23. Оп. 5. Д. 32. 18 л.
17. Опись медной, железной и прочей посуды Двора Государыни Великой княгини Екатерины Михайловны. 1874 // РГИА. Ф. 533. Оп. 1. Д. 527. (информация предоставлена Е.М. Григорович).
18. Опись павильона Кательной горы. 1873 // РГИА. Ф. 533. Оп. 1. Д. 523. Лл. 62-65.
19. Сент-Илер, Пьер Антуан де (Saint-Hilaire, Pierre-Antoine de, ?-1780), при участии И. Кондакова и П. Хабарова. Élévation perspective de la Salle ronde, fort exhaussée, à la tête de la double Colonnade entre laquelle sont les montagnes ou les glissoires à carioles roulantes, dans les jardins d'Oraniensbaum, l'une des Maisons de plaisance de la Cour Impériale de Russie = Аксонометрический чертеж павильона Кательной горки (...). Лист 8 // Государственный музей-заповедник «Петергоф». ОДМП 39-ик.
20. Суркова Т.О. История бытования Фарфорового кабинета Кательной горки // 300 лет Петергофской дороге. 300 лет Ораниенбауму. История. Реставрация. Музеефикация: сб. ст. по материалам науч.-практич. конф. ГМЗ «Петергоф». СПб.: Издательство «Европейский дом», 2012. С. 231-236.
21. Сякина Т.С. Новые материалы по исследованию декоративной отделки Будуара и Кабинета Павла Китайского дворца // Е.Р. Дашкова и ее время в культурном пространстве России и Европы: Сб. науч. ст. М.: МГИ им. Е. Р. Дашковой, 2016. С. 135-140.
22. Успенский А. Императорские дворцы. Т. 2. М.: Печатня А.И. Снегиревой, 1913. 586 с.
23. Эльзенер З.Л. Коллекция мебели Китайского дворца-музея. 1960-1961 // Архив ГМЗ «Петергоф». Ф. 23. Оп. 2. Д. 146. 82 л.
25. Эльман И., Моро Ж. Изысканный ужин. 1781. Гравюра. // Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Г-64060. URL: <https://collection.pushkinmuseum.art/entity/OBJECT/173141> (дата обращения 02.06.2023)
26. Berling K. Die Meissner Porzellangruppen in Oranienbaum, Dresden: Verlag & Druck von C. Heinrich, 1914. 56 s., 33 t.
27. Dequevauviller, F., Laurence, N. L'Assemblée - Au Salon. 1783-1784. Engraving // Victoria and Albert Museum, London. E.365-2013. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1261651/lasseml%3%A9e---au-salon-print-fran%3%A7ois-dequevauviller/> (дата обращения 02.06.2023).
28. Taraval, L.G. Wall Elevation for an Antechamber or Salon. 1785. Drawing // Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, NYC. 18171125. URL: <https://collection.cooperhewitt.org/objects/18171125/> (дата обращения 02.06.2023).
29. Pietsch U. Die Arbeitsberichte des Meissener Porzellanmodelleurs Johann Joachim Kaendler 1706-1775. Leipzig: Edition Leipzig, 2002. 224 s.

## References:

- Berling, K. (2014) *Die Meissner Porzellangruppen in Oranienbaum*. Dresden: Verlag & Druck von C. Heinrich. (in German)
- Gorbatenko, S.B. (2014) *Arhitektura Oranienbauma. Zapadnaja distancija Petergofskoj dorogi [Architecture of Oranienbaum. West distance of the Peterhof road]*. Saint Petersburg: Historical Illustration Publ. (in Russian)
- Kazankov, A.A. and Yakovleva, G.G. (2003) *Pavil'on Katal'noj gorki. GMZ "Oranienbaum". Korrektirovka proekta restavracii. T. 5. Istoricheskaya spravka. [The Roller Coaster Pavilion. The State Museum Reserve "Oranienbaum". Adjustment of the restoration project. V. 5. Historical research]*. St. Petersburg: «Specproektrestavraciya» research institute. (in Russian)
- Kocherova, E.I. (2006) 'Collections of Oranienbaum palaces in 1827-1918', in *Oranienbaum. Vek XIX... Po materialam vystavki «Oskolki zerkala»*. K 150-letiju Meklenburg-Strelitzkogo doma v Rossii. [Oranienbaum, XIX cent. Following the Exhibition "Pieces of Mirror". For the 150th anniversary of Mecklenburg-Strelitz family in Russia]. St. Petersburg: Oranienbaum State Museum-Reserve Publ. (in Russian)
- Makashova, E.A. (2019) 'Restoration of the Roller Coaster Pavilion after World War II', in *Vek restavracii prigorodnyh dvorcov. Tragedija i triumf: Sbornik statej po materialam nauchno-prakticheskoi konferencii GMZ «Peterhof» [The century of restoration of suburban palaces. Tragedy and triumph. Collection of articles following the scientific conference of the State Museum Reserve "Peterhof"]*. St. Petersburg: Peterhof State Museum-Reserve Publ. (in Russian)
- Pietsch, U. (2002) *Die Arbeitsberichte des Meissener Porzellanmodelleurs Johann Joachim Kaendler 1706-1775*. Leipzig: Edition Leipzig (in German)
- Sjasina, T.S. (2016) 'New materials on the research of the decoration of the Boudoir and Paul's Study in the Chinese Palace', in *E.R. Dashkova i ee vremja v kul'turnom prostranstve Rossii i Evropy: Sbornik nauchnyh statej [E.R. Dashkova and her era in Russian and European culture. Collection of scientific articles]*. Moscow: E.R. Dashkova Moscow State Institute Publ. (in Russian)
- Surkova, T.O. (2011) 'History of the Porcelain Study of the Roller Coaster Pavilion', in *300 let Petergofskoj doroge. 300 let Oranienbaumu. Istorija. Restavracija. Muzeifikacija: sbornik statej po materialam nauchno-prakticheskoi konferencii GMZ «Peterhof» [300 Years of the Peterhof Road. 300 Years of Oranienbaum. History. Restoration. Museumification. Collection of articles following the scientific conference of the State Museum Reserve "Peterhof"]*. St. Petersburg: European House Publ. (in Russian)
- Uspenskij, A.I. (1913) *Imperatorskie dvorcy [Imperial palaces]*. Moscow: A.I. Snegireva Publ. (in Russian)

**Якобсон Мария Владимировна**, хранитель музейных предметов фонда «Живопись». ГМЗ «Петергоф». Россия, Санкт-Петербург, г. Петергоф, ул. Разводная, д. 2, 198516. painting@peterhofmuseum.ru. ORCID 0000-0002-8886-9768

**Марченко Елена Константиновна**, заведующий сектором реставрации живописи и графики, художник-реставратор I категории. ГМЗ «Петергоф». Россия, Санкт-Петербург, г. Петергоф, ул. Разводная, д. 2, 198516. ormf@peterhofmuseum.ru

**Jakobson, Marija Vladimirovna**, curator of the painting collection. Peterhof State Museum-Reserve, 2 Razvodnaya str., 198516 Peterhof, St. Petersburg, Russian Federation. painting@peterhofmuseum.ru. ORCID 0000-0002-8886-9768

**Marchenko, Elena Konstantinovna**, head of the Painting and Graphic Works Restoration Department, restorer of the 1st category. Peterhof State Museum-Reserve, 2 Razvodnaya str., 198516 Peterhof, St. Petersburg, Russian Federation. ormf@peterhofmuseum.ru

## ПЕЙЗАЖИ ХРИСТИАНА ВИЛЬГЕЛЬМА ЭРНСТА ДИТРИХА ИЗ ПЕТЕРГОФСКОГО ПАВИЛЬОНА «ЭРМИТАЖ». К ВОПРОСУ БЫТОВАНИЯ И РЕСТАВРАЦИИ

## TWO LANDSCAPES BY CHRISTIAN WILHELM ERNST DIETRICH FROM THE HERMITAGE PAVILION IN PETERHOF. ON THE ISSUE OF EXISTENCE AND RESTORATION

**Аннотация.** Исследование посвящено происхождению, истории бытования и реставрации парных пейзажей немецкого художника Христиана Вильгельма Эрнста Дитриха. До 1764 года они входили в многочисленную группу произведений, приобретенных Иоганном Эрнстом Гоцковским для прусского короля Фридриха II. В дальнейшем картины были проданы русской императрице Екатерине II и легли в основу коллекции Эрмитажа. В статье рассмотрены вопросы, связанные с методикой реставрации, в результате которой были выявлены старые маркировки, позволившие идентифицировать рассматриваемые произведения с записями в старых инвентарях Эрмитажа и дворцов Петергофа.

**Ключевые слова:** XVIII век, Христиан Вильгельм Эрнст Дитрих, немецкая живопись XVIII века, пейзаж, история коллекционирования, Екатерина II, Иоганн Эрнст Гоцковский, Петергоф, павильон Эрмитаж, реставрация масляной живописи.

**Abstract.** The paper examines provenance, history and restoration of two original landscape compositions by an 18th-century German painter Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Until 1764 they were a part of a large group of works acquired by Johann Ernst Gotzkowski for the Prussian King Frederick II. Subsequently, the paintings were sold to the Russian Empress Catherine II and formed the basis of the Hermitage collection. The article sheds light on issues of restoration methodology, which revealed old markings thus making it possible to identify the works in question with entries in the old inventories of the Hermitage and the Peterhof palaces.

**Keywords:** 18th century, Christian Wilhelm Ernst Dietrich, German painting of the 18th century, landscape; history of collecting, Catherine II, Johann Ernst Gotzkowsky, Peterhof, Hermitage pavilion, restoration of the oil painting.

Христиан Вильгельм Эрнст Дитрих (Christian Wilhelm Ernst Dietrich, 1712–1774) — Ernst Dietrich, 1712–1774) — немецкий живописец, автор композиций на религиозные и исторические сюжеты, пейзажей, натюрмортов, жанровых сцен. Родился в семье потомственных живописцев. Его дед, Иоганн Эрнст Ренч, служил придворным художником при Веймарском дворе, а отец — Иоганн Георг Дитрих — был миниатюристом при дворе рейхсфюрстов Шварцбург-Рудольштадтских [15, с. 11; 18, р. 259]. Первоначальное художественное образование Дитрих получил в мастерской своего отца, в 1724 году в возрасте 12 лет переехал в Дрезден, где продолжил обучение под руководством пейзажиста Иоганна Александра Тиле. В его мастерской начинающий живописец познакомился с выдающимся итальянским художником Бернардо Белотто. Многообещающие способности Дитриха обратили на себя внимание саксонского курфюрста Августа Сильного, который доверил попечению о завершении его образования своему министру графу Г. фон Брюлю [11, с. 7]. Последний направил молодого живописца в поездку в Нидерланды и Италию с целью ознакомления с лучшими художественными собраниями. Копируя произведения наиболее почитаемых в то время мастеров, Рембрандта, Тициана, Адриана ван Остаде,

Себастьяно Риччи, Антуана Ватто, Сальватора Розы, Дитрих добился непревзойденной точности в имитации их манеры, чем снискал всеевропейскую известность. Наибольшее влияние на формирование собственной живописной манеры Дитриха оказало знакомство с пейзажами итальянских мастеров. По словам искусствоведа М. П. Гарловой, в Италии он «овладел мастерством композиции, освоил решение пространственных задач, технику передачи атмосферных эффектов и создания настроения с помощью самых скурых художественных средств» [15, с. 15]. Вернувшись в Дрезден, Дитрих получил должность придворного живописца. В 1748 году был назначен директором Дрезденской картинной галереи, также выполнял работы по реставрации произведений из коллекции саксонского курфюрста, короля польского Августа III, что позволяло более детально изучить технику старых мастеров, в особенности — голландцев.

Работы Дитриха, созданные под влиянием голландских мастеров XVII века, впоследствии получили высокую оценку знатоков и любителей искусства, считавших его картины наглядным проявлением принципа Христиана Людвиг фон Хагедорна, который заключался не в том, чтобы брать из голландской живописи все самое лучшее —



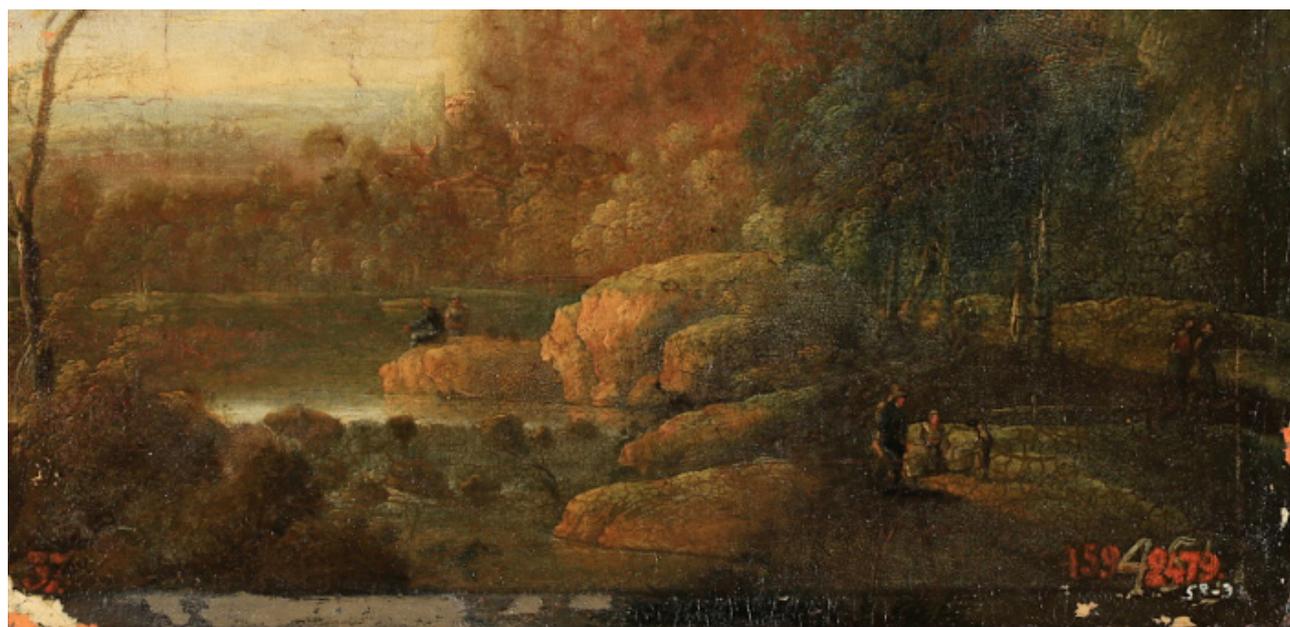
Илл. 1. Х. В. Э. Дитрих. Горный пейзаж с замком, середина XVIII в. ГМЗ «Петергоф», Инв. № ПДМП 605-ж.



Илл. 3. Снимок видимой люминесценции под воздействием УФ-лучей картины «Горный пейзаж с замком». ГМЗ «Петергоф», Инв. № ПДМП 606-ж.



Илл. 2. Х. В. Э. Дитрих. Горный пейзаж с замком, середина XVIII в. ГМЗ «Петергоф», Инв. № ПДМП 606-ж.



Илл. 4. Фрагмент реставрационной наставки на картине «Горный пейзаж с замком». ГМЗ «Петергоф», Инв. № ПДМП 605-ж.

умение создавать загадочную светотень, точность в деталях, близость к природе — но, отринув грубость композиции, резкие контрасты освещения и темный колорит, создавать совершенные произведения [12, с. 17].

Живописное наследие Х. В. Э. Дитриха обширно. Среди его работ встречаются картины, написанные в историческом, мифологическом, бытовом жанрах, художником создана целая галерея портретов и так называемых «голов», однако более всего его живописный талант проявился в пейзаже. Не случайно И. И. Винкельман называл Дитриха «Рафаэлем в пейзаже» [17, с. 2339].

Пейзажи из коллекции петергофского павильона «Эрмитаж»<sup>1</sup> (илл. 1, 2) выполнены в изящной, тонкой манере, гладкими славенными мазками. Подробно прописаны детали крижистых валунов, прозрачная падающая вода, нежные оттенки зелени, гармонично переходящие друг в друга. Небольшие фигурки изображенных персонажей подчеркивают величие горных утесов, покрытых листовым лесом, помогают прочувствовать глубину окружающего их пространства. Каждая группа — миниатюрный сюжет, вызывающий к фантазии зрителя. О чем беседуют мужчина и женщина, уединившиеся на фоне журчащего водопада? Каков улов рыбаков, сидящих на каменном мысу? Обе композиции Дитриха, расположенные в ряд в шпалерной развеске петергофского Эрмитажа и объединенные изображением романтической горной местности, находят продолжение друг в друге, продлевая неспешное повествование.

Предположительно, при их создании художник вдохновлялся творчеством голландского живописца Филиппа Ваувермана (Wouwerman, Philips, 1619—1668), картины которого мог видеть в собрании Дрезденской картинной галереи. Мотив отвесной скалы, покрытой густым лесом, с расположенным на вершине романтическим замком, встречавшийся в творчестве Ваувермана, созвучен рассматриваемым композициям из петергофской коллекции. Также в процессе исследования было установлено, что Дитрих, имитируя живописную манеру голландского художника, использовал традиционные для XVIII века средства: свинцовые белила, берлинскую лазурь, неаполитанскую желтую.

Ранняя история картин связана с именем берлинского негоцианта Иоганна Эрнста Гоцковского (Gotzkowsky, Johann Ernst, 1710-1775). Во второй половине 1750-х годов он собрал коллекцию живописи по поручению Фридриха II. Пейзажи Дитриха вошли в группу, насчитывавшую более 300 произведений западноевропейских художников, которые прусский король не смог выкупить из-за финансовых трудностей, вызванных Семилетней войной. В результате коллекция была предложена императрице Екатерине II. В 1764 году многочисленное собрание, включавшее имена таких крупных мастеров, как Рафаэль, Гвидо Рени, Рубенс, Ван Дейк, Франс Халс, Якоб Йорданс и др., поступило в Санкт-Петербург и легло в основу императорской коллекции Эрмитажа.

Первое упоминание пейзажей Дитриха в источниках было обнаружено в описи картин И. Э. Гоцковского, составленной Матисом Эстеррайхом. Под №№ 450<sup>2</sup> и 451<sup>3</sup> сделана следующая запись: «Два очень изысканных пейзажа» [13, с. 434; 14, с. 430]. Предположение об их принадлежности Гоцковскому было выдвинуто ранее К. В. Малиновским [13, с. 434] и Е. В. Рис [16, с. 233], однако только сейчас можно об этом говорить утвердительно — в процессе реставрации в левых нижних углах под слоем старых записей были выявлены указанные номера.

Дальнейшая история бытования пейзажей прослеживается по каталогам эрмитажных картин Миниха (№№ 1391-1392)<sup>4</sup> [1, л. 401] и Ф.И. Лабенского (№№ 2478-2479)<sup>5</sup> [2, л. 23 об.]. На протяжении сорока пяти лет они находились в галерее Императорского Эрмитажа пока картины не отправили в 1809 году в Петергоф в составе 117 полотен, предназначенных для восстановления шпалерной развески павильона «Эрмитаж», уничтоженной пожаром 1808 года. В «Реестре живописным картинам, взятым из кладовых Эрмитажа и помещенным в Приморском Эрмитаже...» пейзажи указаны под №№ 36-37<sup>6</sup>: «36. Дитрих. Пейзаж с водопадом.

Выш 5  $\frac{3}{4}$  верш. Шир 7  $\frac{1}{4}$  верш. на холсте. 37. Дитрих. Пейзаж, украшенный фигурами. Выш 5  $\frac{3}{4}$  верш. Шир 7  $\frac{1}{4}$  верш. на холсте» [3, л. 24 об.]. Приведенные сведения дублируются в «Реестре картинам, находящимся в разных Петергофских дворцах, как-то: в Голландских домиках, в Марлинском Дворце, в Эрмитаже и в Верхнем дворце», составленном Францем Ивановичем Лабенским не ранее 1809 года [5, л. 14]. Следующая инвентарная запись о картинах Дитриха была сделана в 1861 году в «Описи Эрмитажным картинам, находящимся в Петергофе в Приморском Эрмитаже» (№№ 458-459)<sup>7</sup> [4, л. 3].

В 1918 году дворцы и парки Петергофа были музеефицированы, а в 1926 году была проведена первая инвентаризация, в результате которой предметам присвоили новые инвентарные номера — 58-Э и 59-Э [6, л. 12, 12 об.]. В годы Второй Мировой войны картины эвакуировали в Новосибирск. После освобождения Петродворца от немецкой оккупации в 1944 году, павильон «Эрмитаж» стал первым музеем, распахнувшим свои двери для посетителей. Но парные пейзажи Дитриха были возвращены на историческое место в шпалерную развеску павильона «Эрмитаж» вместе с другими произведениями только в 1956 году.

В 2021 году началась масштабная реконструкция павильона «Эрмитаж», и картины передали в реставрационные мастерские музея для прохождения комплексной реставрации<sup>8</sup>. В ходе визуального осмотра было зафиксировано следующее состояние сохранности: картины дублированы на холст полотняного плетения, тыльная сторона дублировочного холста покрыта неравномерным плотным слоем пигмента — суриком. Холсты натянуты на старые реставрационные подрамники. На планках подрамников и дублировочных холстов с тыльной стороны прослеживаются хранительские номера и надписи. Авторские кромки отсутствуют. Однако по периметру картин кромка среза авторского холста не видна — торцы срезов ровные, виден грунт светлого оттенка. Это позволило выдвинуть предположение о том, что реставрационный холст не дублировочный, а переводной.

По живописной поверхности прослеживался приподнятый кракелюр мелкой и средней сетки, на углах — диагональный. На изображении неба, на участках светлого тона, видны многочисленные очаги сседания красочного слоя, на участках с присутствием темных пигментов — разрывы красочного слоя. Живописный слой сильно потерт, особенно пострадало изображение деревьев на фоне неба. По периметру просматривались мелкие утраты красочного слоя и грунта. На поверхности картин с лицевой стороны была видна плотная, пожелтевшая неравномерная мутная лаковая пленка, сильно искажавшая авторский колорит. Потемневшие, изменившиеся в цвете и тоне записи, перекрывали значительные области изображения.

Перед началом реставрации были проведены исследования пигментов методом рентгенфлуоресцентного анализа, фотофиксация в прямом и боковом свете, в УФ-лучах, микрохимические исследования лаковых слоев.

В процессе исследования поверхности красочного слоя парных картин в видимой люминесценции под воздействием УФ-лучей установлено, что изображение покрыто плотным слоем неравномерно светящегося лака с активной степенью свечения люминесценции зеленоватого оттенка. Выявлены реставрационные тонировки и записи разного качества, имеющие к тому же разновременный характер: самые поздние, лежащие поверх лаковой пленки, выглядели черными по тону и цвету. Разновременные записи, находящиеся между слоями, в свете видимой люминесценции смотрелись почти идентичными остальной живописной поверхности. Записи различались между собой по цвету, технике наложения пигментов и фактуре.

Наиболее выраженные записи были выявлены на изображении неба на картине под инв. № ПДМП 606-ж. Выполненные поверх поздних подгрунтовок, они имели слишком холодный тон, отличающийся от основного тона авторской живописи. На фотографии, сделанной в УФ-лучах, записи видны благодаря характерному темному цвету, что

позволяет отнести их ко времени последней реставрации (илл. 3).

Рентгенфлуоресцентный анализ образцов зеленого и желтого цвета позволил установить в их составе смальту, неаполитанскую желтую, а также киноварь [8, с. 7-8]. Наличие смесевых пигментов при создании зеленых оттенков косвенно указывает на немецких живописцев XVIII века, которые в этом заметно уступали мастерам голландской школы XVII века, достигавших потрясающих колористических результатов путем сложного оптического смешения синих и коричневых пигментов [12, с. 174]. В процессе реставрации дополнительно проводились микрохимические исследования лаковых слоев, показавшие, что в состав покрывного лака входят: смесь канифоли с мастиком [8, с. 6]; верхний реставрационный слой — даммара [7, с. 6]. После проведения исследования разработана методика утоньшения и выравнивания сильно пожелтевшей лаковой пленки, удаления разновременных потемневших записей и поздних тонировок.

В процессе регенерации разновременных слоев покрывного лака удалось устранить участки разложения и помутнения, при этом усилился эффект его неравномерности. На следующем этапе было проведено утоньшение и выравнивание лака по всей поверхности двух картин с одновременным удалением поздних, плотно проложенных записей и тонировок, лежащих на лаковом покрытии и широко перекрывающих авторскую живопись.

После удаления многочисленных, хаотично разбросанных записей на изображении неба на картине под инв. № ПДМП 606-ж было установлено, что под ними находятся жесткие перелевкаски, перекрывающие уровень авторского красочного слоя. После их удаления стало очевидно, что утраты авторской живописи незначительны. Плотность нанесения краски, а также участки с перелевкасками на изображении неба, возможно, обуславливалось «замытостью» авторской живописи, неровной поверхностью подлинника и наличием мелких утрат и осыпей красочного слоя и грунта, возникших в результате механического повреждения.

Продолжая работы по удалению поздних записей на изображении пейзажа второго плана, а также в нижнем левом углу на изображении растительности, обнаружили следы воздействия химических реактивов, спровоцировавших размытость красочных слоев, возникших, вероятно, при переводе картины со старого холста на новый. Известно, что в середине XVIII века художники практиковали этот реставрационный метод, позволявший продлить жизнь памятников с обветшавшей или поврежденной основой. Наиболее ярким примером является перевод с дерева на медь эрмитажной картины Л.К. Кранаха Младшего «Христос и блудница»<sup>9</sup>, осуществленный Л.К. Пфандцельтом в 1768 году [10, с. 67]. В процессе перевода могли использоваться агрессивные химические составы, «пережигавшие» авторский холст [9, с. 55]. Характер повреждений красочного слоя пейзажей Дитриха дает основания предположить, что и в данном случае использовались химические составы. При исследовании грунта с помощью стереоскопического микроскопа МБС-10 было определено, что нижележащий

объемный слой — переводной масляный грунт белого цвета с волокнами серпянки; на нем лежит плотный слой темно-серого цвета; следующий слой болосного оттенка — авторский грунт. Также были обнаружены следы красной сигнальной краски (киновари) на обеих картинах, которые дают основание для выдвинутого ранее предположения о том, что тонкий реставрационный холст, покрытый с тыльной стороны суриком, является переводным, а не дублировочным.

При удалении сильно потемневших записей по нижнему краю картины под инв. № ПДМП 605-ж была обнаружена надставка (10 мм), пристыкованная к авторской живописи, по которой была выполнена живопись значительно темнее авторского колорита и отличающаяся по манере письма. Визуальный осмотр показал, что надставка неправильной формы являлась фрагментом другого полотна (илл. 4). При этом на второй картине надставка отсутствует. Эта находка стала причиной поисков ответа на вопрос о времени ее возникновения, так как в старых каталогах (Гоцковского, Миниха и Лабенского) размеры картин идентичны. Точный ответ нам неизвестен, но можно предположить, что за 45-летний период нахождения в Эрмитаже они могли получить повреждения от воздействия влаги, плесени, в результате чего и возникла необходимость перевода на новую основу, а в случае с пейзажем (инв. № ПДМП 605-ж) — еще и установки небольшой надставки. Вероятнее всего, эти реставрационные мероприятия выполнены в период подготовки картин к размещению в шпалерной развеске петергофского павильона «Эрмитаж» в 1809 году. Дело в том, что аналогичная практика восполнения утрат холста отмечена также на картине Д. Тенирса «Пейзаж с замком у реки» (Инв. № ПДМП 655-ж), на которой в процессе реставрации была обнаружена заплатка, фигурно вырезанная из другой картины. Учитывая время создания, хорошую связь с авторским и дублировочным холстами, реставрационным советом ГМЗ «Петергоф» было принято решение надставку оставить.

В результате удаления плотно проложенных записей и поздних потемневших тонировок, выявилась более светлая, гармоничная светотеневая моделировка пейзажа, переданная красками на основе охр, зеленого, голубого пигментов, умбры и свинцовых белил. Кроме того, в нижних углах пейзажей были обнаружены старые инвентарные номера: на картине (Инв. № ПДМП 605-ж) они оказались в лучшей сохранности, тогда как на втором полотне (Инв. № ПДМП 606-ж) прослеживались попытки их удаления химическими реактивами, и только после этого номера затонировали. Поскольку старые маркировки являются важным признаком бытования произведений, они были сохранены на лицевой стороне красочного слоя.

Реставрация картин была окончена осенью 2022 года. Летом 2023 года обновленный павильон «Эрмитаж» открыл свои двери перед посетителями. Парные пейзажи Х. В. Э. Дитриха, вызывавшие восхищенные отзывы знатоков XVIII века («Это произведение написано с большим умом и вкусом»)<sup>10</sup>, возвращены на свое историческое место на южной стене петергофского павильона, и сегодня доставляют удовольствие ценителям живописи вновь раскрытым изысканным авторским колоритом.

#### Примечания:

<sup>1</sup> Х.В.Э. Дитрих. Горный пейзаж с замком, середина XVIII в. (Инв. № ПДМП 605-ж – холст, масло; 25,0 x 32,0 см; Инв. № ПДМП 606-ж – холст, масло; 26,0 x 32,0 см; ГМЗ «Петергоф»).

<sup>2</sup> Номеру соответствует картина с инв. № ПДМП 606-ж.

<sup>3</sup> Номеру соответствует картина с инв. № ПДМП 605-ж.

<sup>4</sup> N.° 1391. Chrétien Guillaume Dietrich. Paysage et Chute d'eau. Il est orné de plusieurs figures et dans le lointain parait un Chateau Sur une montagne. Ce morceau est peint avec beaucoup d'intelligence et de goût. Sur toile. H.t 5 ¾. V. L. 7 ¼. V. Pend.t du N.° 1392; N.° 1392. Chrétien Guillaume Dietrich. Paysage orné de Figures. On y voit une Chute d'eau, plusieurs figures, un troupeau de moutons et au pied d'une montagne, une maison de paysan. Il n'est pas moins joli que son pendant. Sur toile. H .t 5 ¾. V. Large 7 ¼. V. Pend.t du N.° 1391 [1, л. 401].

<sup>5</sup> № 2478. Дидрих. Пейзаж с водопадом. Выш: 5 ¾ верш.; шир. 7 ¼ верш.; № 2479. Дидрих. Пейзаж. Украшен фигурами. Выш: 5 ¾ верш.; шир. 7 ¼ верш. Запись на полях: «В Петергоф[ском] Эрмитаже 20 ноября 1809» [2, л. 23, 230б].

<sup>6</sup>Номера выявлены под записями в левых нижних углах картин.

<sup>7</sup>Номера, выполненные красной краской, также обнаружены во время реставрации в правых нижних углах картин.

<sup>8</sup>Реставрационные работы проведены заведующим сектором реставрации живописи и графики, художником-реставратором I категории ГМЗ «Петергоф» Е. К. Марченко.

<sup>9</sup>Государственный Эрмитаж, Инв. № ГЭ 3673.

<sup>10</sup>Фр. – Ce morceau est peint avec beaucoup d'intelligence et de goût [1, л. 401].

#### Список литературы:

1. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. I. Оп. VI а. Д. 85. Catalogue raisonné des Tableaux qui se trouvent dans les galeries, Sallons et Cabinets du Palais Impérial de S.t Petersbourg, commencé en 1773 et continué jusqu'en 1783.
2. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. I. Оп. 6 А. Д. 87. Т. 2. Каталог картинам, хранящемся в Императорской галерее Эрмитажа, в Таврическом и Мраморном дворцах. 1797.
3. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. I. Оп. 2. Д. 2. Описание 117 картинам, поступившим в Петергофский Эрмитаж для его убранства после пожара 1808 г. 1809.
4. Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП 6153-ар. Описание эрмитажным картинам, находящимся в Приморском Эрмитаже. 1861.
5. Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП 7194-ар. Описание картин, находящихся в Голландском домике, дворце Марли, дворце Эрмитаж и Большом петергофском дворце. 1889-1918.
6. Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП 7630-ар. Описание вещей, находящихся в павильоне Эрмитаж в Петергофе. 1926.
7. Архив ГМЗ «Петергоф». Ф. Р 20. Оп. 1. Ч. 3. Паспорт реставрации (краткая форма) памятника истории и культуры (движимого). ГМЗ «Петергоф». ПДМП 605-ж. 2021. 16 стр.
8. Архив ГМЗ «Петергоф». Ф. Р 20. Оп. 1. Ч. 3. Паспорт реставрации (краткая форма) памятника истории и культуры (движимого). ГМЗ «Петергоф». ПДМП 606-ж. 2021. 16 стр.
9. Аleshin А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Развитие принципов и методов. Л. : «Художник РСФСР», 1989. 160 с.
10. Георги И.Г. Эрмитаж Ея Императорскаго Величества / И.Г. Георги; коммент. под ред. М.О. Дединкина // Эрмитаж Ея Императорскаго Величества: каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. 318 с.
11. Знакомое неизвестное: Живопись Германии, Австрии, Швейцарии, Дании, Норвегии, Швеции XV – начала XIX века из фондов ГМИИ им. А. С. Пушкина: каталог выставки. М.: Издательство ГМИИ им. Пушкина. 2010. 40 с.
12. Максимова Т.В. Голландские живописцы XVII века и их немецкие имитаторы в XVIII столетии (вопросы стиля и технологии). М.: Институт Наследия. 2002. 258 с.
13. Малиновский К.В. История коллекционирования живописи в Санкт-Петербурге в XVIII веке. СПб.: Крига, 2012. 534 с.
14. Первый каталог картинной галереи Эрмитажа. Т.1. Ч. I (№1-651) / авт. ст. С.О. Андросов., М.Ф. Коршунова., Е.В. Рис. СПб.: Издательство ГЭ. 2018. 472 с.
15. Художник всех школ. Христиан Вильгельм Эрнст Дитрих: каталог выставки / М.П. Гарлова, А.О. Ларионов, С.С. Орехов. СПб.: Издательство ГЭ. 2012. 148 с.
16. Ris E. Eremitage aus Berlin. Die Gemäldesammlung von Johann Ernst Gotzkowsky als Grundstock der Bildergalerie der russischen Zarin Katharina II. in St. Petersburg: PhD Thesis. Freie Universität Berlin. 2016. Bd.1. 294 S.
17. Schniewind-Michel P. C.W.E. Dietrich — Ein Raphael der Landschaftsmalerei // Weltkunst. Bd. 59. № 17. 1989.
18. Thieme U., Becker F. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 9. Leipzig: E. A. Seemann, 1913. 618 p.

#### References:

- Aleshin, A.B. (1989) *Restavratsiia stankovoi maslianoi zhivopisi v Rossii. Razvitie printsipov i metodov [Restoration of Easel Oil Painting in Russia. Development of Principles and Methods]*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. (in Russian)
- Androsov, S.O., Korshunova, M.F., Ris, E.V. (2018) *Pervyj katalog kartinnoj galerei Jermitazha. Tom.1. Chast' I (№1-651) [The First Catalog of the Hermitage Art Gallery. Vol.1. Part I (No. 1-651)]*. Saint Petersburg: The State Hermitage Museum Publ. (in Russian)
- Dedinkin, M. O., Men'shikova, M. L. (2014) *Ermitazh Eia Imperatorskago Velichestva. Katalog vystavki [The Hermitage of Her Imperial Majesty. Exhibition Catalog]*. Saint Petersburg: The State Hermitage Museum Publ. (in Russian)
- Garlova, M.P., Larionov, A.O., Orekhov, S.S. (2012) *Hudozhnik vseh shkol. Hristian Vil'gel'm Jernst Ditrih. Katalog vystavki [Artist of All Schools. Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Exhibition Catalog]*. Saint Petersburg: The State Hermitage Museum Publ. (in Russian)
- Maksimova, T. V. (2002) *Gollandskie zhivopisy XVII veka i ih nemeckie imitatory v XVIII stoletii (voprosy stilja i tehnologii) [Dutch Painters of the 17th Century and Their German Imitators in the 18th Century (Questions of Style and Technology)]*. Moscow: Russian Heritage Institute Publ. (in Russian)
- Malinovskij, K. V. (2012) *Istorija kollekcionirovanija zhivopisi v Sankt-Peterburge v XVIII veke [The History of Collecting Paintings in St. Petersburg in the 18th Century]*. Saint Petersburg: Kriga Publ. (in Russian)
- Ris, E. (2016) *Eremitage aus Berlin. Die Gemäldesammlung von Johann Ernst Gotzkowsky als Grundstock der Bildergalerie der russischen Zarin Katharina II. in St. Petersburg*: PhD Thesis. Freie Universität Berlin. 1 Band. (in German)
- Savinskaja, L.Ju. (2010) *Znakomoe neizvestnoe: Zhivopis' Germanii, Avstrii, Shvejcarii, Danii, Norvegii, Shvecii XV – nachala XIX veka iz fondov GMIИ im. A.S. Pushkina. Katalog vystavki [The Familiar Unknown: Paintings of Germany, Austria, Switzerland, Denmark, Norway, Sweden of the 15th – early 19th century from the Funds of the Pushkin State Museum of Fine Arts. Exhibition Catalog]*. Moscow: The Pushkin State Museum of Fine Arts Publ. (in Russian)
- Schniewind-Michel, P. (1989) 'C.W.E. Dietrich — Ein Raphael der Landschaftsmalerei', *Weltkunst*, 17 (59). (in German)
- Thieme, U., Becker, F. (1913) *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 9. Leipzig: E. A. Seemann (in German)

**Щедрова Ольга Вячеславовна**, старший преподаватель факультета теории и истории искусств кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств имени И.Е. Репина. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17, 199034. 9556959@gmail.com. ORCID: 0009-0001-7751-593X

**Shchedrova, Olga Viatcheslavovna**, Senior Lecturer of the Department of the Theory and History of Arts of St.Petersburg Ilya Repin Academy of Fine Arts, 17 Universitetskaya emb., 199034 St. Petersburg, Russian Federation. 9556959@gmail.com. ORCID: 0009-0001-7751-593X

## МЕМОРИАЛЬНАЯ ПЛАСТИКА М.И. КОЗЛОВСКОГО. ОСОБЕННОСТИ И ИСТОРИЯ БЫТОВАНИЯ (на примере надгробия С.А. Строгановой)

## MEMORIAL PLASTICS OF M.I. KOZLOVSKY. FEATURES AND HISTORY OF EXISTENCE (on the example of the gravestone of S.A. Stroganova)

**Аннотация.** Статья посвящена изучению особенностей мемориальной пластики М.И. Козловского на примере надгробия С.А. Строгановой, а также истории ее бытования. Рассмотрены результаты реставрации, позволившие вновь увидеть памятник таким, каким его задумывал скульптор.

**Ключевые слова:** М.И. Козловский, скульптура, мемориальная пластика, надгробие, реставрация.

**Abstract.** The article deals with study of the features of the memorial sculpture by M.I. Kozlovsky on the example of gravestone of S.A. Stroganova, as well as the history of its existence. The results of the restoration are considered, which made it possible to see the monument again as it was intended by the sculptor.

**Keywords:** M.I. Kozlovsky, sculpture, memorial plastic, tombstone, restoration.

В изучении русского искусства XVIII в. анализ мемориальной скульптуры занимает особое место. Ей посвящено значительное количество исследований [1; 2; 4; 6; 10; 23; 27], поскольку именно в этот период она формируется как самостоятельная область пластики. В отечественной художественной культуре классицизма она играла важную роль, одновременно увековечивая память усопших и раскрывая сложившееся в философском мышлении понимание смерти. Среди произведений, относящихся к этому жанру, существует огромное количество образцов высокой художественной ценности. Многие известнейшие русские скульпторы, архитекторы внесли свой вклад в область мемориального искусства. Эти памятники составляют органичную, неотъемлемую часть отечественной скульптуры и архитектуры.

Когда речь заходит об этой части творчества мастеров второй половины XVIII в., в первую очередь вспоминают Ф.Г. Гордеева и И.П. Мартоса, именно с их именами связывается формирование жанра [5; 6; 8; 9; 10; 14; 15; 23; 29]. Что же касается творчества М.И. Козловского, то несмотря на огромный диапазон и жанровое разнообразие наследия мастера надгробная пластика представлена только двумя существенными произведениями, созданными в самом конце творческого пути: надгробием П.И. Меллиссино и С.А. Строгановой. Их объединяет и внешнее сходство, обусловленное одним образцом — рисунком, послужившим источником вдохновения, и нынешнее местонахождение — некрополь Александро-Невской лавры. Эти произведения не стали самыми известными в наследии мастера, а в их нынешнем виде не соответствуют первоначальному замыслу. Вероятно, в связи с этим, несмотря на то, что в целом наследие М.И. Козловского изучено подробно [12; 25; 26; 28], они не становились предметом специального внимания, на протяжении более 150 лет отсутст-

вовала возможность судить об уникальном облике надгробия Строгановой в связи с тем, что часть деталей была утрачена или изменила цветовое решение. Кроме того, в большинстве исследований, ошибочно указано, что рельефный портрет С.А. Строгановой был утрачен. С 1969 г. памятник был разделен, и по сей день только архивные фотографии и современные реконструкции позволяют судить о его первоначальном облике. Более подробное изучение особенностей пластики, убранства, истории бытования мемориальной скульптуры мастера, в контексте современной системы междисциплинарных изысканий представляется интересным, особенно в рамках проходящей конференции, учитывая то внимание, которое Т.В. Ильина всегда уделяла предварительным технико-технологическим исследованиям памятников, создавая не только историко-исследовательские исследования, но и методические работы [8; 9].

Внешний облик и непростая судьба памятника, представляющего собой сложное сочетание и разных материалов, и форм скульптуры, и следов реставрационного вмешательства, изменивших первоначальный образ, — привлекают внимание к надгробию С.А. Строгановой.

Оно, как и надгробие Меллиссино, имеет источником своей композиции рисунок М.И. Козловского «Мысль Сократа о бессмертии души» (ГРМ). Это тщательно разработанный эскиз, исполненный пером и акварелью. В 1800-х гг. он был воспроизведен в гравюре. На ступенчатый пьедестал помещен цилиндрический саркофаг, украшенный барельефным фризом и увенчанный урной. Слева видна фигура Сократа, облокотившегося на саркофаг. Он стоит, склонив голову и поднимая руку, обращая слова утешения к сидящей на верхней ступеньке постамента Ксантиппе.

Надгробие Меллиссино решено в форме бронзового рельефа, на котором изображена урна, стоящая на пьед-



стале. По сторонам от него фигуры плакальщицы и воина с опрокинутым факелом. На пьедестале — профильное изображение генерала. Надгробие — образец классического рельефа, в котором использованы и разные уровни, подчеркивающие перспективное сокращение и совершенство рисунка.

Надгробие Строгановой решено в формах круглой пластики. В силу единства специфики объёмно-пространственного построения форм различными видами искусства в эпоху классицизма, когда основу составляло пластическое мышление, рисунок оказался приемлемым для перевода на язык разных видов скульптуры с сохранением первоначальной композиции.

Наиболее интересным и с точки зрения внешнего облика, и истории бытования представляется надгробие С.А. Строгановой (в девичестве княжны Урусовой). Выполнено по заказу родителей баронессы после ее кончины 26 апреля 1801 г., на двадцать первом году жизни, через 6 дней после рождения дочери. Она похоронена на Лазаревском кладбище вместе с новорожденной дочерью Верой, которая погибла через 7 дней вслед за матерью. Безутешные родители С.А. Строгановой заказали надгробие на могилу дочери М.И. Козловскому.

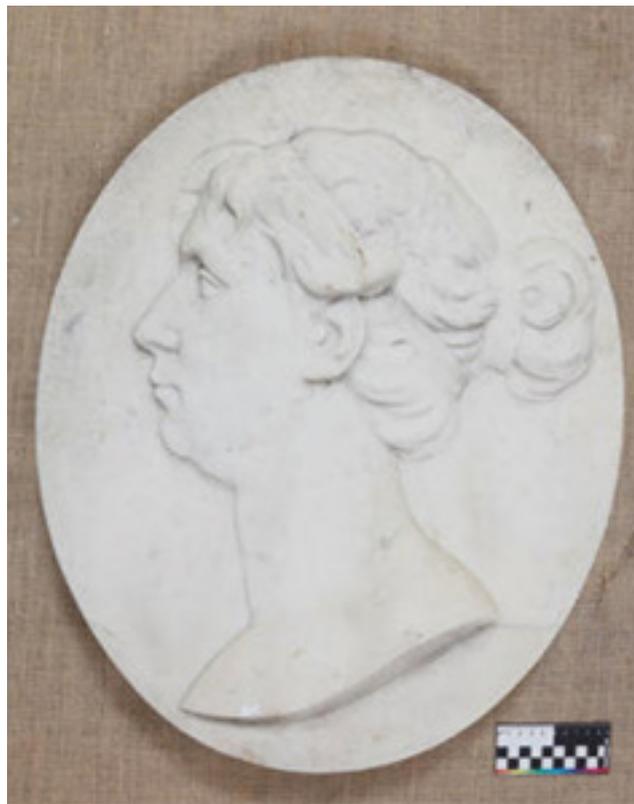
На цоколе, по обеим сторонам от прямоугольного саркофага, расположены два мраморных изваяния: с одной стороны мужская фигура с распостертым на руках телом младенца, с другой — коленопреклоненная женская, обнимающая ангела. Памятник полон глубокого драматизма, что остро выражено в трактовке фигур. У каждого образа своя трактовка. Так, по версии В.Н. Петрова [25], трагичный мужской образ в виде фигуры в античной одежде, полный безысходной скорби, олицетворяет мужа Софии — Александра Сергеевича Строганова. Ребенок на его руках, выступает символом безвременной кончины юной женщины. Вторая фигура — это образ «плакальщицы» — канонический надгробный

Илл. 1. Козловский М.И. Надгробие С.А. Строгановой. Визуализация первоначального облика М.В. Лебедева. Из архива фирмы РМ «Наследие».

Илл. 2. Козловский М.И. Надгробие С.А. Строгановой. Общий вид. 1905 г. Из архива В.С. Мозгового.

Илл. 3. Фигуры с надгробия С.А. Строгановой в музее ГМГС. Фото автора.





мотив. Образ столь же распространенный, как и ангелы, олицетворяет скорбь от потери близкого, неувыдающую любовь, смирение и веру. Однако некоторые исследователи высказывают иную точку зрения. Фигуры в античных одеждах — это образы убитых горем родителей молодой женщины. Так в образе мужской фигуры запечатлен отец С.А. Строгановой — Александр Васильевич Урусов, на руках у которого младенец, олицетворяющий покойную внучку Веру, а в виде плакальщицы с ангелом изображена мать — Анна Андреевна Урусова.

Особенность творческого темперамента и мироощущения, проявлявшаяся в необычайно заостренных трагических характеристиках образов, отличает М.И. Козловского от современных ему художников. Его мемориальная пластика также выделяется среди работ современников активным включением дополнительных деталей — символов смерти: это и аллегорические фигуры, и урна, и букрании, и уроборос, и бабочки. Идеи, вложенные в произведение мемориальной пластики, раскрываются языком не христианской, а переработанной античной символики. Кроме того, в отличие от лирической грусти, пронизывающей произведения Гордеева и Маргоса, для Козловского характерно открытое проявление эмоций и безысходного горя. Он не соблюдает симметрии в построении, не подчиняет композицию геометризованным формам треугольника или круга, но в ритмах его работ отчетливо заметна тенденция к широкому монументальному обобщению, которое так характерно для надгробной пластики классицизма.

Надгробие представляет собой массивный цоколь, сложенный из отдельных блоков гранита «рапакиви» красноватого оттенка. В его завершении на прямоугольном постаменте расположена мраморная ваза-курильница, увенчанная небольшим бронзовым пламенем, которое трактуется, как вечная жизнь Души. Урна — излюбленный мотив художественного классицистического образа, в отечественной трактовке под ним привыкли подразумевать любой декоративный сосуд, используемый при оформлении мемориальной скульптуры и ставший частым спутником надгробия. Этот традиционный символ, далеко не всегда может быть соотнесен с классической формой урны. В основном используются типы ритуальных сосудов, употреблявшихся в Греции и Риме для поминальных трапез, возлияний и благовонных курений (амфор, лекифов, кратеров). Сосуды устанавливались сверху

Илл. 4. Надгробие С. А. Строгановой. Фрагмент медальона портретного барельефа С. А. Строгановой работы М. И. Козловского.

Илл. 5. Надгробие С. А. Строгановой. Медальон портретного барельефа С. А. Строгановой работы И. В. Крестовского.

Илл. 6. Надгробие С. А. Строгановой после реставрации. Фото автора.



надгробия, в то время как урну помещали в закрытые ниши [10]. Отсюда появление в случае надгробия Строгановой пластины над сосудом. Традиционно урны дополнительно украшались декоративными мотивами, усиливающими символику надгробия. Излюбленный мотив — цветы, цветочные и листовые гирлянды, венки. К сожалению, в случае с надгробием Строгановой не удалось точно установить, что именно он из себя представлял. Доподлинно известно, что урна была декорирована букраниями — черепами бычьих головок, символом жертвенности. Как и в случае с надгробием архитектора И.Е. Старова неизвестного автора, скульптурное пламя отлито из металла и покрыто золотом. До недавнего времени это был единственный пример памятника Лазаревского кладбища, имеющий столь яркий цветовой акцент, поскольку позолота надгробия Строгановой была утрачена со временем.

На одной из граней цоколя установлена мемориальная доска, набранная из «черного бельгийского гранита». На доске надпись, выполненная из бронзовых позолоченных литер. Выше на цоколе располагается менее массивный гранитный постамент, выполненный из серого гнейсоподобного гранита, предположительно происходящего из Каменногорского месторождения.

На западной стороне постамента до 1941 г. располагался овальный мраморный медальон с барельефным портретом. С 1969 г. место портрета занимает новый, воссозданный скульптором И.В. Крестовским. Долгое время считалось, что оригинальный медальон утрачен, однако это неверно — сохранившаяся часть оригинального хранится в экспозиции Тихвинской усыпальницы.

Профильное изображение на белом фоне мраморного овала заключено в бронзовую раму в виде уробороса, сомкнувшего свой хвост и голову под изображением. Во все времена он считался символом бесконечного возрождения, одним из первых знаков бесконечности в истории человечества. Особенностью данного надгробия является его неканоническая установка — он помещен головой вниз, хотя традиционно изображается с головой в верхней части. По углам мемориальной доски и вокруг барельефа располагались бабочки из золоченой бронзы — довольно редкий символ краткой жизни, чаще всего встречающийся на могилах детей, появившийся здесь в связи с тем, что с баронессой была захоронена и ее новорожденная дочь.

На восточной стороне постамента располагалась вторая мемориальная табличка в виде накладной доски с эпитафией.

К сожалению, лишенное должного ухода, с течением времени надгробие утратило большинство декоративных элементов. В статье Н.Н. Врангеля отмечено: «Могила баронессы Строгановой находится в ужасном виде. Руки и носы прекрасных мраморных фигур отбиты, бронзовые украшения частью уже уничтожены, и все это чудесное произведение Козловского дожидает последние дни. Если потомки Строгановой не позаботятся теперь же о сохранении памятника, то через несколько лет от него не останется и следа. <...>. Надпись трудно разобрать, так как весь памятник покрыт плесенью» [3].

Такое отношение очень характерно к сохранению мемориальной пластики в целом. Ее реставрацию можно считать отдельным типом работ, что обусловлено спецификой самих памятников, во многих случаях предполагающих и сочетание разных видов искусства, и материалов, и особое совмещение качеств частного произведения, связанного с отдельной семьей, и являющегося вместе с тем уникальным примером наследия крупного мастера, художественные достоинства которого привлекают, особенно в крупных некрополях, внимание посетителей.

По-разному складывалась судьба надгробных монументов, которые, с одной стороны, являются памятниками интимными, ориентированными на ближайших родственников, на плечи которых и ложится забота о захоронении, а с другой стороны, произнесенные еще А.С. Пушкиным слова о любви к «отеческим гробам» налагают ответственность в воспитании уважения к памяти.

Тем не менее свидетельства небрежного и неуважительного отношения к могилам усопших, к сожалению, встречались систематически. Об этом писал еще А.С. Пушкин, фиксируя: «Врами со столбов отвинченные урны»,

так и позже, в первом же номере «Старые годы» появилась статья Н.Н. Врангеля под говорящим названием «Забывтые могилы»: «Осенние дожди, злые зимние морозы — вместе с нашими вандалами — окончательно изгладят из памяти имена умерших и работы тех немногих русских скульпторов XVIII века, которые еще так мало исследованы. Жутко смотреть на запустение петербургских кладбищ, где похоронено столько замечательных людей, где еще сохранились памятники Козловского, Мартоса, Рашета и Демута» [3].

Что касается надгробия Строгановой, то согласно архивным снимкам Музея городской скульптуры основная часть утрат пришлась на период с 1802 по 1905 г. Самая ранняя из сохранившихся фотографий датируется «до 1941 г. возможно, 1905–1910 гг.», а авторство снимков приписывается фотографу-любителю Н.Г. Матвееву (1867–1918) — канцелярскому работнику Академии художеств<sup>1</sup>. На фотографиях отчетливо видны загрязнения поверхностей и утраченные части скульптурных групп и постамента. На самом постаменте частично утрачены бронзовые бабочки и опоясывающий постамент венок, на скульптуре мужчины с младенцем пальцы левой руки и правая ножка младенца. Мрамор, из которого выполнен портретный медальон, выветрился. Исчезли бронзовые накладные каннелюры, с мраморной вазы-курильницы, предположительно, исчезли гирлянды, некогда соединяющие между собой букрании.

Однако, постепенно начинает формироваться особое отношение к надгробным памятникам и делу их сохранения, в первую очередь это касалось Некрополя XVIII века — старейшего в Петербурге кладбища, которое часто называют «Русский пантеон, знаменитый многими “великими” могилами» [10].

По просьбе Совета Академии художеств весной 1910 г. скульптор В. А. Беклемишев осмотрел Лазаревское кладбище: «Положение памятников весьма печальное: одни из них ушли в землю, до крайности загрязнены и частью поросли мхом и травой, другие в полуразрушенном виде и грозят падением. Вследствие похищения со многих памятников бронзовых украшений образовались в них дыры и щели, служащие одной из важных причин разрушения монументов и т. п. Части полуразрушенных памятников собраны на кладбище в кучи, где встречаются плиты с фигурными барельефами, и представлены окончательному уничтожению и хищению» [27].

Поскольку ни Александрово-Невская лавра, ни Академия художеств не могли изыскать из своих средств необходимые семь тысяч рублей для первоочередных реставрационных работ, возникла мысль снять гипсовые слепки с наиболее выдающихся скульптурных памятников, обреченных на уничтожение временем [27]. Работы по формовке восемнадцати скульптур и барельефов были выполнены в 1912 г. Традиция использовать систему копирования, как средство спасения была продолжена в последующие годы, и остается актуальной в наши дни.

После революционных годов оказались трагическими для сохранения исторической памяти в глобальном смысле, однако именно в этот период было принято важное решение о создании единственного в стране Музея-Некрополя, дающего исчерпывающее представление обо всех периодах развития искусства художественного надгробия в России XVIII–XX веков и отражающее этапы формирования подходов к его реставрации. В 1919 г. кладбище было закрыто для погребений, а в начале 1930-х годов на его основе стал создаваться музей художественных надгробий. Современный Музей городской скульптуры в Санкт-Петербурге является преемником Музея-некрополя, основанного в 1932 г. с целью сохранения уникального собрания мемориальной скульптуры XVIII — начала XX века. Президиум Ленсовета 28 июля 1932 г. объявил Лазаревское кладбище бывшей Александрово-Невской лавры Заповедником-музеем, присоединив к его территории соседнее Тихвинское и территорию, на которой располагалась Благовещенская церковь для создания в них музея надгробной скульптуры. В 1935 г. на правах филиала был музейфицирован некрополь «Литераторские мостики».

Облик кладбища определяют произведения, созданные в XVIII — первой половине XIX в., хотя сохранились и более поздние надгробия. Памятники здесь неизменно отличались высоким качеством исполнения, богатством материала. Их создавали И.П. Мартос, Ф. Толстой, В.И. Демут-Мали-

новский, мастера известнейших петербургских монументных мастерских Земмельгака, Трискорни, Мадерни. О его могилах писал Н.Н. Врангель: «На маленьком пространстве старого Лазаревского кладбища погребена целая эпоха, целый мир отживших идей, почти все придворное общество Елизаветы, Екатерины и Павла. Здесь, над могилами этих людей, стоят памятники, плачущие женщины над урнами, молящиеся дети, вазы, саркофаги, дуб, сломанный грозой, — аллегорическое изображение погибшей молодой жизни» [1].

«Кладбище-музей надгробных памятников», как именовалось Лазаревское согласно Постановлению президиума Ленсовета от 23 июля 1932 г., в 1939 г. назвали Некрополем XVIII века, и оно стало частью экспозиции Музея городской скульптуры. В ведении музея оказалась не имеющая аналогов по художественной и исторической ценности коллекция произведений мемориального искусства, и самая хрупкая часть этого собрания — памятники Некрополя XVIII века, которые требовали незамедлительных реставрационных работ. К реставрации мрамора привлекались такие мастера, как И.В. Крестовский, В.В. Козлов, М.Г. Манисер. Тогда первоочередной потребностью была, прежде всего, консервация — спасение путём переноса на экспозиции и в фонды мраморных скульптур, находящихся в неудовлетворительном состоянии, и особо ценных бронзовых деталей.

В июле-августе 1941 г. укрывали скульптурные детали — рельефы и бюсты, снятые с надгробий, — в здании Благовещенской усыпальницы. Защитными сооружениями из деревянных щитов был укрыт и шедевр М. И. Козловского — памятник С.А. Строгановой<sup>2</sup>.

Как выглядели такие укрытия, дают представление фотографии, сделанные Н.В. Успенским в процессе возведения над ними защитных сооружений. По заказу музея известные художники и архитекторы выполняли зарисовки памятников в процессе их укрытия и раскрытия после войны. В акте по укрытию памятника С.А. Строгановой от 2 августа 1941 г. указано: «Консервация произведена следующим образом: скульптуры и светильник обёрнуты в бумагу и рубероид. С лицевой стороны на уровне 0,55 м. подложен бут и засыпан землей. Весь памятник покрыт досчатым шатром в виде пирамиды и изнутри засыпан землей». Фото свидетельствует о расколе медальона и его последующем демонтаже. После окончания войны памятник был раскрыт, а его внешний облик зафиксирован художником Васильевым.

По окончании войны коллекция требовала незамедлительных реставрационных работ. Первоочередной потребностью была консервация — спасение путём переноса на экспозиции и в фонды мраморных скульптур, находящихся в неудовлетворительном состоянии. Помимо прочих памятников внимание было уделено и надгробию С.А. Строгановой.

Следующая фотофиксация надгробия проводилась фотолабораторией Академии Художеств в 1952 г. На ее момент на памятнике отсутствовал медальон с портретным барельефом, был замечен скол левого крыла ангела и повреждения на лицевой части скульптуры плакальщицы. Исчезли бронзовые накладки канелюр с мраморной вазы-курильницы и гирлянды, некогда соединяющие между собой букрании. В период 1958–1962 гг. и 1965–1966 гг. на Лазаревском кладбище, согласно плано-реставрационному заданию, выданным Музеем Городской скульптуры и установочным актам Комиссии ГИОП проводились ремонтно-реставрационные работы<sup>3</sup>. Всего за этот период было отреставрировано 27 памятников-надгробий. В 1965–1966 гг. надгробие С.А. Строгановой попало под плановую реставрацию.

Согласно отчету о реставрации надгробных памятников Некрополя XVIII века на момент до начала реставрации памятник был покосившимся и сильно осевшим, часть доколь и ограды были скрыты под землей. Мемориальная табличка из черного мрамора покрывалась сквозными трещинами, мрамор выветрился, на нем образовались сколы и выбоины. С таблички были утрачены некоторые бронзовые литеры и одна из четырех бронзовых накладок на крепления.

В результате проведенных работ был устроен новый фундамент. Гранитный постамент с основанием очищен от

земли, все изъяны на поверхности камня заделаны эпоксидной мастикой и раскованы. Доска из черного мрамора реставрирована с обновлением полированной поверхности, все трещины и сколы предварительно заделаны эпоксидной мастикой, накладные бронзовые буквы надписи восстановлены. Мраморная урна отмыта от копоти и пыли, утраченные бронзовые детали будут воссозданы позднее. После реставрации на кладбище осталась лишь архитектурная часть памятника. Согласно решению Художественного Совета музея, мраморная скульптурная группа снята с памятника и перенесена в закрытое хранение в Лазаревскую усыпальницу. При демонтаже и перемещении скульптуры были повреждены — у мужской фигуры были отломлены ноги, смонтированные обратно с помощью эпоксидной смолы с наполнителем из мраморной пыли.

В 1969 г. скульптором И.В. Крестовским был воссоздан медальон с портретным барельефом С.А. Строгановой. На снимках, датированных 1977 г., уже видно установленный на место барельеф. Однако, новый портрет не соответствует историческому оригиналу: скульптор изменил оригинальные пропорции медальона<sup>4</sup>. Профиль С.А. Строгановой значительно отличается от сохранившегося оригинального, находящегося на музейном хранении. Надо отметить, что это надгробие является еще и примером того, что воссозданные скульптурные произведения являются не только важными художественными акцентами надгробных памятников, для которых они высекались в мраморе или отливались в бронзе, но и представляют собой часть творческого наследия скульпторов 1950–1970-х годов, работавших над их созданием. Сам Крестовский высоко оценивал эту работу, о чем свидетельствует фото из архива Академии художеств, на котором скульптор стоит в своей мастерской в окружении памятников, а на первом плане расположен рельеф с изображением Строгановой. Кроме того, в своем труде по реставрации скульптуры он отдельно писал о состоянии сохранности надгробия, приводя его как пример монумента сильно страдающего от воздействия окружающей среды [17]. Эти слова были совершенно справедливы. Об этом позволяет судить состояние оставшейся на открытом воздухе части монумента, постепенно были утрачены бронзовые позолоченные мотыльки с мраморной вазы и другие детали накладной бронзы, выветрился мрамор статуй.

Сегодня надгробие находится в собственности Государственного музея городской скульптуры и является объектом культурного наследия федерального значения [Согласно Постановлению Правительства РФ № 527 от 10.07.2001 г. «Надгробие Строгановой С.А., 1802 г. ск. Козловский М.И.».]. Постоянный мониторинг его состояния привел к необходимости принятия решение о необходимости проведения очередной реставрации, которая проводилась с августа по ноябрь 2022 года.

Мраморные скульптуры, перенесенные в Лазаревскую усыпальницу в 1960-х годах, еще в то время были признаны аварийными. В результате длительной эксплуатации под воздействием внешних атмосферных факторов была значительно утрачена пластика, особенно существенно пострадали лица и руки. На всей поверхности мрамора фиксировали различные загрязнения, в т.ч. черные гипсовые атмосферные корки.

Работы по реставрации начались с демонтажа металлической ограды, была произведена разборка надгробия на составляющие элементы, которые вместе с мраморными скульптурами были перевезены в мастерские.

Проектом предусматривалось восстановление авторского замысла, возвращение скульптурных композиций на памятник, для чего было решено изготовить копии из искусственного камня. Сохранившийся фрагмент оригинального рельефа с изображением Софьи Александровны, находившийся на экспозиции «Знаки памяти» в Тихвинской усыпальнице, перенесен в реставрационную мастерскую. Восполнены утраченные фрагменты пластики на основании архивных фотографий и сохранившегося фрагмента оригинала медальона и отлита копии в камнезаменителе, тонированная в цвет натурального мрамора.

Исторически медальон с портретом был обрамлен уроборосом, однако, в процессе бытования он был полностью утрачен, в связи с чем принято решение изготовить его по исторической технологии — бронзовое

литье, патинирование. Оригинальный фрагмент портрета и копия 1969 г. медальона (выполненная И.В. Крестовским) отреставрированы и переданы в хранилище музея.

На памятнике сохранился еще один элемент из белого мрамора — урна с металлическим декором. Была произведена разборка на четыре каменных фрагмента и три из позолоченной бронзы и поэлементная реставрация.

Так же в процессе работ были восстановлены четыре бронзовые золоченые букрании, за основу были взяты сохранившиеся в фондах Музея городской скульптуры два оригинала. Исторические букрании были отреставрированы и переданы обратно в музей на хранение. Утраченный накладной декор урны был восстановлен не полностью — в связи с отсутствием иконографических и описательных материалов было решено не воссоздавать 4 гирлянды между букраниями.

В связи с аварийным состоянием таблички из мраморизированного известняка с бронзовыми литерами было принято решение о ее музеефикации. Новая доска, для экспонирования на памятнике, выполнена из натурального камня. Проведены работы по реставрации золоченных литер. Отреставрированные и воссозданные литеры смонтированы на изготовленную из натурального камня доску.

Параллельно шла работа по воссозданию из натурального мрамора и мемориальной доски с восточного фасада, однако, в отличие от доски с западного — она была утрачена полностью. Основываясь на иконографическом

материале и натуральных свидетельствах, определено, что доска была смонтирована на 4 декоративных крепления в виде бабочек. Такие же 4 бабочки, но без каких-либо утилитарных функций, были и на лицевом, западном, фасаде.

На данный момент внешний облик памятника таким, каким его задумал и воплотил в жизнь Козловский, все еще не восстановлен. Возможно, это произойдет в ближайшее время, и скульптура будет представлена широкой публике во всем своем великолепии.

Таким образом, надгробие Строгановой стало ярким примером того, как сложно складывается судьба мемориальной пластики в России, когда забота о состоянии сохранности уникального произведения работы замечательного отечественного скульптора порой приводит к утрате авторского замысла, а части памятника разъединены. Необходимость музеефикации скульптурных элементов надгробных сооружений, замена их копиями или воссоздание становится очевидна, когда утраты значительно обедняют художественную выразительность памятника как целостного архитектурно-скульптурного комплекса. Осуществленные в 2022 г. реставрационные работы и архивные изыскания позволяют по новому взглянуть на уникальный памятник в наследии Козловского, увидеть его близким к тому, каким он задумывался автором впервые за более чем 150 лет его существования.

#### Примечания:

<sup>1</sup> Согласно фотоснимку из фонда архива музея Александро-Невской Лавры, который был сделан предположительно в 1905–1910 гг. канцелярским работником Академии Художеств — Н. Г. Матвеевым.

<sup>2</sup> Согласно фотофиксации сотрудника Государственного музея городской скульптуры — Н. В. Успенского.

<sup>3</sup> По материалам из фонда архива КГИОП: «Отчет о реставрации надгробных памятников Некрополя XVIII в 1958–1962 и 1965–1966 гг. проектной мастерской «Реставратор» ЛЕНГОРИСПОЛКОМА, Н-1453, д.155.

<sup>4</sup> Архив КГИОП: Проект благоустройства Лазаревского кладбища в Александро-Невской Лавре, Ленинград, 1979г. П.155-10 от 02.01.1994 г.

#### Список литературы:

1. Алексеев А.А., Пирютко Ю.М., Рытикова В.В. Художественное надгробие в собрании Государственного музея городской скульптуры: Научный каталог. Т. 3. Некрополь XVIII в. / Гос. музей гор. скульптуры. СПб: Союз-Дизайн, 2005.
2. Вздорнов Г.И. Печальные памятники и их судьба // Наше наследие. 2014. № 111. С. 158–171.
3. Врангель Н.Н. Забытые могилы // Старые годы. 1907. февраль. С. 39–44.
4. Головин В.П. От амулета до монумента. М.: МГУ, 1999. 128 с.
5. Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. М.: Памятники исторической мысли, 2007. 285 с.
6. Ермонская В.В., Нетунахина Г.Д., Попова Т.Ф. Русская мемориальная скульптура. К истории русского художественного надгробия в России XI – начала XX в. М.: Искусство, 1978. 312 с.
7. Ефремова Н.Н., Осипов Д.В., Рытикова В.В. Скульптура XVIII–XIX веков на открытом воздухе. Проблемы сохранения и экспонирования // Материалы Научно-практической конференции «Скульптура XVIII–XIX веков на открытом воздухе. Проблемы сохранения и экспонирования». СПб.: Государственный музей городской скульптуры, 2010. С. 9–12.
8. Ильина Т.В., Станюкович-Денисова Е.Ю. Национальное своеобразие русского искусства и архитектуры в XVIII веке. Учебно-методическое пособие с библиографическим указателем. СПб., 2016. (рукопись).
9. Ильина Т. В., Станюкович-Денисова Е. Ю. Русское искусство XVIII в. М.: Юрайт, 2015. 611 с.
10. Кобак А.В., Пирютко Ю.М. Исторические кладбища Петербурга. М.: Центрполиграф, 2011. 797 с.
11. Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. 320 с.
12. Михаил Козловский, 1753-1802 [Текст]: [каталог] / Русский музей; [авт. ст. Е.В. Карпова, А.В. Максимова]. СПб: Palace Editions, 2007. 95 с. (Русский музей представляет: альманах; вып. 180).
13. Козловский, Михаил Иванович. Выставка произведений (1952; Ленинград). Михаил Иванович Козловский [Текст]: (1953-1802): [Каталог] / [Вступ. статья Г.М. Преснова]; Гос. Русский музей. Л.: [б. и.], 1953. 24 с.
14. Коваленская Н.Н. История русского искусства XVIII века. М.; Л.: Искусство, 1940. 260 с.
15. Коваленская Н.Н. Русский классицизм. М.: Искусство, 1964. 704 с.
16. Коваленская Н.Н. Журнал пребывающего в Риме императорской Академии художеств пенсионера Михаила Козловского // Мастера искусства об искусстве. Т. 3. М.: Искусство. С. 95-102.
17. Крестовский И.В., Петрова Е.Н., Белых Н.Н. Ленинград. Монументальная и декоративная скульптура XVIII–XIX веков: альбом. М.; Л.: Искусство, 1951. 344 с.
18. Лепёшкина Н.Ф., Франк-Каменецкая О.В., Власов Д.Ю., Рытикова В.В. Комплексный мониторинг состояния памятников из камня в городской среде (на примере Некрополя XVIII века Государственного музея городской скульптуры) // Реликвия (Реставрация. Консервация. Музей), 2005. No 2 (9). С. 20–25.
19. Кудрявцев А.И., Шкода Г.Н. Александро-Невская лавра. Архитектурный ансамбль и памятники некрополей. Л., Художник РСФСР, 1986. 304 с.
20. Макеева Е.И., Апраксина-Сырская Е.А., Васюков В.И. Реставрация предметов из мрамора постоянной экспозиции ГМГС

«Знаки памяти, Символика, геральдика и портрет в мемориальной пластике XVIII–XIX веков // Музей под открытым небом. Проблемы сохранения памятников в городской среде. Сборник научных трудов научно-практической конференции / Под ред. В.В. Мануртдиновой. СПб.: МедиаКомфорт, СПбГУПТД, 2021. С. 64–70.

21. Н.А. Смоленское православное кладбище в Петербурге: [Исторический очерки]. СПб.: тип. В. Безобразова и К°, 1906. 8 с.
22. Ненатухина Г.Д. Музей городской скульптуры. Л.: Лениздат, 1981. 140 с.
23. Ненатухина Г.Д. Памятники XVIII и первой половины XIX в. // Русская мемориальная скульптура. К истории художественного надгробия в России XI – начала XX в. М.: Искусство, 1978. С. 51–106.
24. Парушева В.Г. Мемориальная и портретная скульптура XVIII в. М.: Жизнь и мысль, 2021. 512 с.
25. Петров В.Н. Михаил Иванович Козловский, 1753–1802. Л.: Художник РСФСР, 1983. 64 с.
26. Петров В.Н. Михаил Иванович Козловский. М.: Изобразительное искусство, 1977. 231 с.
27. Пирютко Ю.М. Надгробные памятники: стиль, мастера, заказчики // Исторические кладбища Петербурга. СПб.: Изд-во Чернышёва, 1993. С. 70–71.
28. Ромм А.Г. М.И. Козловский. М.; Л., Искусство. 1945. 28 с.
29. Рязанцев И.В. Скульптура в России XVIII — начала XIX века. М.: Жираф, 2003. 544 с.

#### References:

- Golovin, V.P. (1999) *Ot amuleta do monumenta [From amulet to monument]*. Moscow, MGU Publ. (in Russian)
- Ermonskaia, V.V., Netunakhina, G.D., Popova, T.F. (1978) *Russkaia memorial'naiia skul'ptura. K istorii russkogo khudozhestvennogo nadgrobiiia v Rossii XI – nachala XX v. [Russian Tomb Sculpture]*. Moscow, Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Evangelova, O.S. (2007) *Russkoe khudozhestvennoe soznanie XVIII veka i iskusstvo zapadnoevropeiskikh shkol [The 18th-Century Russian Artistic Consciousness and Western European Art Schools]*. Moscow, Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ. (in Russian)
- Plina, T. V. (1999) *Russkoe iskusstvo XVIII veka: Uchebnik [Russian Art of the 18th Century: Student Book]*. Moscow: Higher School Publ. (in Russian)
- Plina, T.V., Staniukovich-Denisova, E.Iu. (2015) *Russkoe iskusstvo XVIII veka. CD. Uchebnik dlja bakalavriata i magistratury [Russian Art of the 18th Century. CD. Student Book]*. Moscow: Iurait Publ. (in Russian)
- Efremova, N.N., Osipov, D.V., Rytikova, V.V., Timofeev, V.N., Frank-Kamenetskaya, O.V. (2010) 'Skul'ptura XVIII–XIX vekov na otkrytom vozdukh. Problemy sokhraneniya i ekspozirovaniya', in: *Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii "Skul'ptura XVIII–XIX vekov na otkrytom vozdukh. Problemy sokhraneniya i ekspozirovaniya" [Materials of the Scientific and Practical Conference "Sculpture of the 18th–19th centuries in the open air. Problems of preservation and exhibition"]*. St. Petersburg, SPBGUTD Publ. pp. 9–12. (in Russian)
- Alekseev, A.A., Piryutko, Yu.M., Rytikova, V.V. (2005) *Khudozhestvennoe nadgrobie v sobranii Gosudarstvennogo muzeya gorodskoi skul'ptury. Nauchnyi katalog [Artistic Gravestone in the Collection of the State Museum of Urban Sculpture. Scientific Catalog]*. Vol. 3. *Nekropol' XVIII v. [Necropolis of the 18th century]*. St. Petersburg, State Museum of City Sculpture Publ.; Soyuz-Design Publ. (in Russian)
- Kobak A.V., Piriutko, Iu. M. (2011) *Istoricheskie kladbishcha Peterburga [Historical Cemeteries of St. Petersburg]*. Moscow, Tsentrpoligraf Publ. (in Russian)
- Kovalenskaya, N. N. (1964) *Russkii classicism [Russian Classicism]*. Moscow, Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Lepeshkina, N.F. (2005), Frank-Kamenetskaya, O.V., Vlasov, D.Yu., Rytikova, V.V. Comprehensive Monitoring of the State of Stone Monuments in Urban Environment (on the Example of the 18th-Century Necropolis of the State Museum of Urban Sculpture), in: *Relikviya (Restavratsiya. Konservatsiya. Muzei) [Relic (Restoration. Conservation. Museums)]*, 2 (9), pp. 20–25 (in Russian)
- Nenatukhina, G.D. (1978) 'Monuments of the Second Half of the 18-Century and First Half of the 19th Century', in *Russkaia memorial'naiia skul'ptura [Russian Memorial Sculpture]*. Moscow, Iskusstvo Publ., pp. 51–106 (in Russian).
- Petrov, V.N. (1977) *Mikhail Ivanovich Kozlovskii*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ. (in Russian)
- Riazantsev, I.V. (2003) *Skul'ptura v Rossii XVIII – nachala XIX veka [Sculpture in Russia 18th – First Part of the 19th Century]*. Moscow: Zhiraf Publ. (in Russian)
- Piryutko, Yu. M. (1993) 'Tombstones: Style, Craftsmen, Customers', in *Istoricheskie kladbishcha Peterburga [Historical Cemeteries of St. Petersburg]*. St. Petersburg: Chernyshev Publ., pp. 70–71. (in Russian)
- Romm, A.G. (1945) *M.I. Kozlovskii*. Moscow, Leningrad: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Vrangel', N.N. (1907) 'Zabytye mogily', *Starye gody [The Old Years]*, February, pp. 39-44. (in Russian)

**Тимашова Светлана Александровна**, аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет. Россия, Санкт-Петербург, Университетская набережная, д. 7–9, 199034; научный сотрудник-хранитель фонда скульптуры. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. Россия, Санкт-Петербург, Университетская набережная, д. 17, 199034. svetlana.timashova@nimrah.ru. ORCID: 0009-0003-5299-9979

**Timashova, Svetlana Aleksandrovna**, PhD student, Saint Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation; researcher-curator of the sculpture section at the Research Museum of the Russian Academy of Fine Arts., 17 Universitetskaya emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. svetlana.timashova@nimrah.ru. ORCID: 0009-0003-5299-9979

## КОЛЛЕКЦИЯ ОРИГИНАЛЬНЫХ ЭСКИЗОВ И МОДЕЛЕЙ М.М. АНТОКОЛЬСКОГО В СОБРАНИИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО МУЗЕЯ ПРИ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ: ИСТОРИЯ БЫТОВАНИЯ

## MASTER MODELS OF M.M. ANTOKOLSKY IN THE COLLECTION OF THE RESEARCH MUSEUM OF THE RUSSIAN ACADEMY OF FINE ARTS: PROVENANCE

**Аннотация.** В статье впервые освещается история бытования коллекции гипсовых эскизов и моделей М.М. Антокольского из собрания музея Академии художеств с привлечением ранее невостробованных архивных документов. Выявлены своеобразные и технологические особенности подготовительных работ скульптора, раскрывающие его творческий метод. Введены в научный оборот новые библиографические данные о личности Льва Семёновича Лившица – дарителя коллекции, сведения о котором до последнего времени были весьма скудными. Статья приурочена к 110-летию поступления работ Антокольского в музей Академии художеств с целью привлечь внимание к этому значимому культурному событию.

**Ключевые слова:** М.М. Антокольский, Л.С. Лившиц, И.Я. Гинцбург, скульптура, модель, эскиз, гипсовый слепок, Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств.

**Abstract.** The article examines the history of existence of the collection of master models of M.M. Antokolsky on the basis of archival documents. The article reveals specific technical features of the preparatory works which helps to understand the artistic method of the sculptor. It also presents rare data about the personality of Leon Semenovich Liwchitz — the donor of the collection to the Museum of Russian Academy of Fine Arts, are introduced. The article is dedicated to the 110th anniversary of the admission of Antokolsky's works to the Museum of the Academy of Arts in order to draw attention to this significant cultural event.

**Keywords:** M.M. Antokolsky, L.S. Liwchitz, I.J. Ginzburg, sculpture, model, sketch, master model, plaster cast, Research Museum of the Russian Academy of Fine Arts.

Самая большая коллекция произведений Марка Матвеевича Антокольского (1842-1902) находится в Государственном Русском музее (61 предмет)<sup>1</sup>. В Научно-исследовательском музее при Российской академии художеств хранятся 34 работы скульптора, большая часть которых создана из гипса. Выполненные из менее эффектного материала, чем мрамор и бронза, эскизы занимают скромное место в иерархии художественных ценностей. Они считаются вспомогательным материалом. В то же время эти скульптуры относятся к авторским произведениям — первым отливом, выполненным под контролем скульптора и нередко им доработанным. Такие гипсовые модели уникальны, так как они сохраняют непосредственно следы рук мастера. Они «...являются объёмно-пластическим выражением первых идей и замыслов скульптора...» [13, с. 158] и зачастую отличаются от финальной версии произведения в мраморе или бронзе.

Отношение М.М. Антокольского к материалу и его метод работы в разных жанрах рассмотрены в диссертации ведущего специалиста по творчеству этого мастера Ольги Алексеевны Кривдиной «Творческая деятельность М.М. Антокольского. Основные проблемы» 1984 г.<sup>2</sup> Скульптор, как правило, не делал графических зарисовок, а начинал работу над произведением с создания эскиза в мягком материале (глина, воск). На

следующем этапе этюд покрывался гипсом, так называемой «черновой формой», при выемке из которой оригинал неизбежно уничтожался [25]. В полученную форму заливался гипс, а «черновой» она называлась из-за того, что могла быть использована лишь один раз, поскольку её раскалывали для выемки из неё отливка. Этот первоначальный гипсовый отлив или master model (этот точный термин не имеет русскоязычного эквивалента) подвергался доработкам, иногда тонированию и хранился в мастерской скульптора для последующего перевода в другой материал [13, с. 158]. На рубеже XIX-XX вв. также был распространен метод «прямого моделирования» из гипса, при котором автор работал непосредственно с гипсом, нанося на каркас незатвердевший раствор, моделируя его руками и инструментами. Скорость затвердевания гипса составляет около получаса, что влияет на степень проработанности произведения. В этой технике был выполнен эскиз М.М. Антокольского «Спиноза» 1882 г., хранящийся в музее-заповеднике «Абрамцево» (инв. № Ск-22).<sup>3</sup> Иногда скульптор отправлял гипсовые модели заказчикам для утверждения или на конкурс. Сохранились также эскизы мастера в терракоте, они выполнены в более экспрессивной манере и отличаются энергичной лепкой [13, с. 126]. По мнению М.М. Антокольского, гипсовые «вещи» зачастую уступали глиняным эскизам [20, с. 251]. Сохранились

критические высказывания скульптора об этом материале: «...Неприятно и самому смотреть, и другим показывать... Нет ничего противнее гипса...» [2, с. 106].

Точные данные о поступлении произведений М.М. Антокольского в коллекцию музея Академии художеств до сих пор не были опубликованы. В так называемую «Императорскую опись» предметы были внесены в 1914 г. Всего в списке 54 пункта. Предваряет его подзаголовок «Коллекция работ Антокольского Марка Матвеевича (1842–1903), принесённая в дар Академии Лившицем». В графе «дата поступления на приход» у всех произведений указано «Предписание №3806 от 8 дек. 1914 г.»<sup>4</sup>. Интерес вызывает личность жертвователя и факт приобретения им подготовительных работ. Было ли это предвидение и интуиция мецената или благородный жест по отношению к наследникам Антокольского, продававшим работы скульптора после его смерти?

Все, что на данный момент известно о Льве Семёнович Лившице, это его род занятий — присяжный поверенный и адреса проживания: в Париже — бульвар Эмиля Ожье, д. 50; в Санкт-Петербурге — 2 рота (ныне 2-я Красноармейская ул.), кв. 36. Эти сведения были обнаружены мною в документах архива Еврейского общества поощрения художеств, в котором Л.С. Лившиц состоял членом благотворителем<sup>5</sup>. К этому обществу, просуществовавшему с 1915 по 1919 гг., принадлежало большинство деятелей искусства еврейского происхождения: И.И. Бродский, И.Я. Гинцбург, Н.И. Альтман, Л.О. Пастернак и другие. Отделения ЕОПХ располагались в Петрограде, Москве, Харькове, Киеве, Феодосии, Туле, Казани и Баку. Также в обществе состояли и меценаты из числа высокопоставленных лиц, которые оказывали материальную поддержку художникам и скульпторам. О необходимости создания подобной организации М.М. Антокольский писал В.В. Стасову в 1875 г. [20, с.ХХI]. В центральном Государственном историческом архиве хранятся письма Льва Семёновича к Михаилу Исааковичу Шефтелю 1902–1913 гг., по которым можно установить, что в 1913 г. Л.С. Лившиц вернулся из Санкт-Петербурга в Ниццу<sup>6</sup>. В тот же год Лев Семёнович выдал свою дочь Люсиль замуж за врача А.Д. Лещинского. В письмах за 1913 г., написанных в дружественном тоне, Л.С. Лившиц сообщает М. Шефтелю о своём самочувствии — невращении, упадке сил и болезни глаз.

Пролитывает свет на причины, побудившие Л.С. Лившица подарить собрание гипсовых моделей Антокольского музею Академии художеств, статья И.Я. Гинцбурга «М.М. Антокольский в академии художеств», опубликованная в газете «Русское слово» в 1914 г.<sup>7</sup> Илья Яковлевич — любимый ученик и близкий друг М.М. Антокольского — принимал активное участие в передаче скульптур в музей и, вероятно, был лично знаком с дарителем. Согласно публикации, Л.С. Лившиц являлся поклонником таланта Антокольского и приобрёл у его наследника все произведения, оставшиеся в мастерской скульптора после его смерти. Первоначальной идеей было открытие небольшого музея в Ницце для русского общества. Однако Лившиц предпочёл пожертвовать все предметы какому-нибудь музею в России. Сначала он обратился в новый Музей изящных искусств имени императора Александра III при Императорском Московском университете. Директор музея профессор Иван Владимирович Цветаев «...радостно отнёсся к предложению жертвователя, но, посоветовавшись с другими, сообщил, что, к сожалению, музей не может принять этот дар в силу того, что русский музей Императора Александра III не имеет целью помещать у себя произведения русских скульпторов...». Получив отказ, Л.С. Лившиц решил подарить работы Антокольского в музей Императорской Академии художеств, где «...знаменитый скульптор воспитывался, провёл многие годы своей жизни и выставлял свои произведения»<sup>9</sup>.

Важные документы о поступлении скульптурной коллекции в музей Академии художеств были обнаружены в Российском государственном историческом архиве. В ранее не публиковавшихся материалах архивного «Дела о принесении Львом Семеновичем Лившицем в дар Академии художеств собрания оригинальных моделей в гипсе произведений профессора М.М. Антокольского»<sup>10</sup> содержатся письма и документы, на основе которых можно проследить провенанс

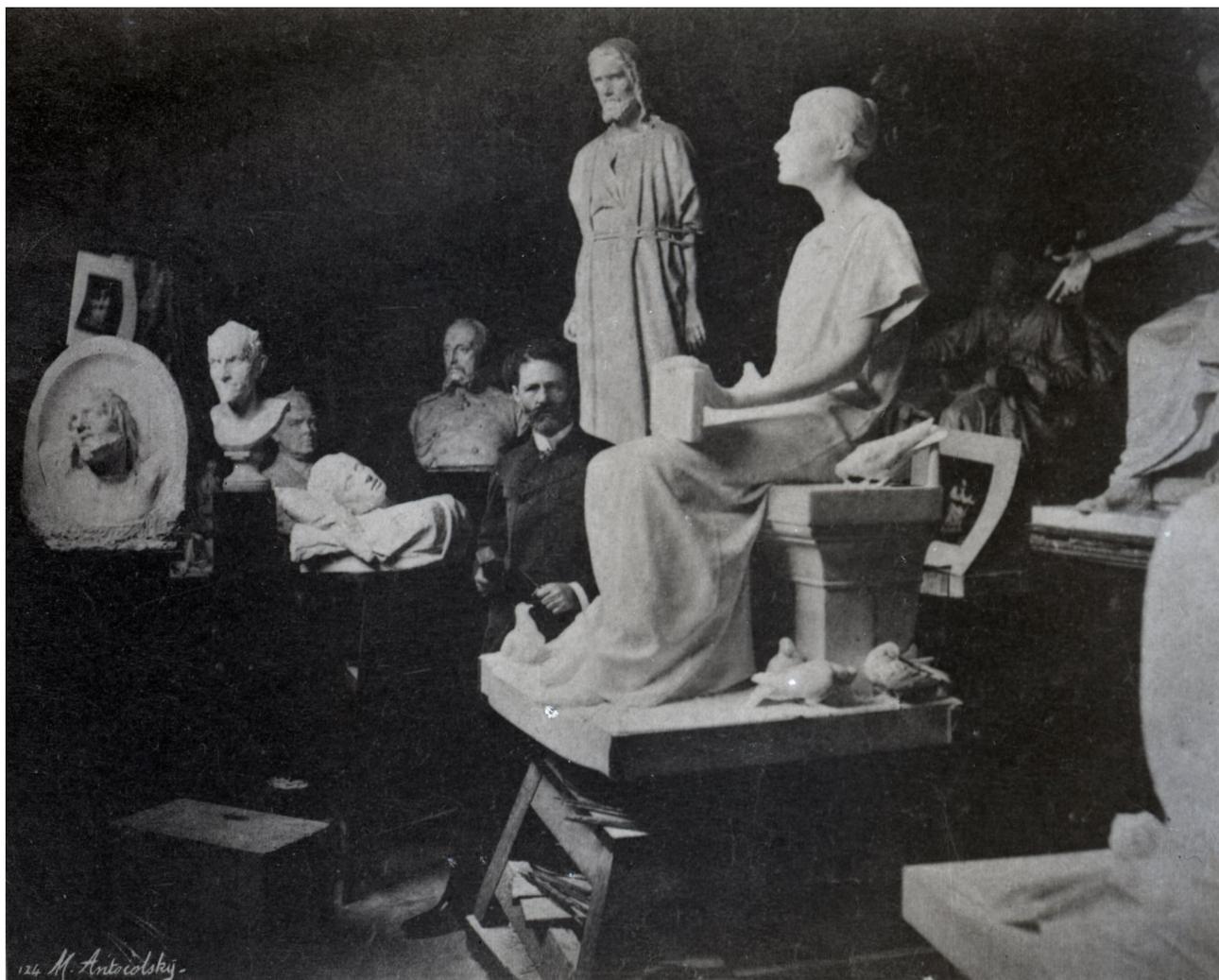
скульптур. 10 апреля 1913 г. в Императорскую Академию художеств поступило письмо от адвоката Леона Лившица из Парижа, в котором он указывает, что обладает «собранием всех оригинальных моделей (в гипсе) произведений покойного профессора скульптуры М.М. Антокольского, в числе 68 вещей, хранящихся в Париже»<sup>11</sup>. Предлагая работы в дар Императорской академии художеств, Лившиц просит, чтобы под «...произведения Антокольского был отведён, по возможности, отдельный зал с надписью в нём: “Работы М.М. Антокольского. Дар Л.С. Лившица”». Отметим, что в 1914 г. для экспонирования скульптур М. Антокольского был отведён один из вновь отделанных залов в так называемом «Циркуле» второго этажа Академии художеств (ныне Голубой зал).

Еще одним пожеланием дарителя было условие, чтобы «...копирование вещей Антокольского допускалось только с целями просветительскими, а не промышленными»<sup>12</sup>. Это пожелание, свидетельствующее об отношении Лившица к произведениям, его опасениях того, что снятие форм с гипсовых скульптур, может негативно сказаться на их состоянии сохранности и лишить эти вещи уникальности, было исполнено. Также Лившиц оговаривал, что желал бы сохранить за собой право воспроизведения той или иной вещи в бронзе или мраморе для его личной обстановки. Адресант принял на себя все расходы по доставке вещей из Парижа в Петербург<sup>13</sup>. 17 апреля 1913 г. об этом письме было доложено Ее Императорскому Высочеству Августейшему президенту Императорской Академии художеств Великой княгине Марии Павловне, о чём свидетельствует надпись на послании Л.С. Лившица. Ниже на письме имеется запись о необходимости составить рескрипт на имя Лившица и созвать собрание. 29 апреля 1913 г. собрание ИАХ постановило принять предложение присяжного поверенного Льва Семёновича Лившица и удовлетворить все условия жертвователя<sup>14</sup>.

В начале сентября 1913 года 24 ящика со скульптурой прибыли в Петербург. При вскрытии упаковки обнаружилось, что некоторые предметы были повреждены. Реставрационные работы, выполнявшиеся формовщиками под наблюдением И.Я. Гинцбурга, были окончены 15 октября того же года. Расходы по реставрации в размере 130 рублей оплатил Л.С. Лившиц<sup>15</sup>. К сожалению, в архивном деле отсутствует полный список предметов, привезенных из Парижа, что ставит перед исследователями ряд вопросов. Обращает на себя внимание факт несоответствия количества предметов, переданных Л.С. Лившицем (68) и записанных в описную книгу (54 предмета). Также в списках, опубликованных в ежегодном отчете ИАХ за 1913 г. [21, с.40], в каталоге «Русская скульптура» С.К. Исакова и в музейной описи присутствуют не только работы из гипса (как указано в письме Л.С. Лившица), но и из терракоты, что позволяет сделать вывод, что коллекция состояла не только из гипсовых скульптур.

Три года спустя в мае 1916 г. Лев Семёнович Лившиц пожертвовал музею 1527 рублей на «пьедесталы, подставки и проч., оказавшееся необходимым для собрания скульптур М.М. Антокольского в музее Императорской Академии Художеств»<sup>16</sup>. На эти деньги были изготовлены: «31 пьедестал, 12 навесных полок, 1 щит с колонками и 1 дубовая рама для портрета Антокольского кисти И.Е. Репина»<sup>17</sup>. Портрет скульптора Лев Лившиц заказал Илье Ефимовичу Репину в 1914 г. специально для зала Антокольского в музее Академии художеств. Репин написал его в «Пенатах» в том же году по фотографии, сделанной в 1873 г. в Риме<sup>18</sup>. В 1931 г. работа поступила из ликвидированного музея Академии художеств в Русский музей одновременно с 12 эскизами Антокольского<sup>19</sup> из подаренных Л.С. Лившицем. В 1955 г. портрет был передан в Вологодскую картинную галерею (инв. № 323-Ж), где и находится по сей день.

Стоит упомянуть еще один важный дар для коллекции музея Академии художеств. В 1914 г. в дополнение к существующей коллекции работ Антокольского поступили ещё предметы из его парижской мастерской. Племянник скульптора, Яков Павлович Антокольский, и Яков Исаевич Зильберман, помощник М. М. Антокольского, передали слепки с рук скульптора, «...сделанные с натуры, и которые при жизни художника находились в его мастерской»<sup>20</sup>. Интересно, что на письме дарителей есть резолюция хранителя музея Императорской Академии художеств



Илл. 1. Неизвестный фотограф. Студия М.М. Антокольского в Париже. Фотография. Художественный информационный центр Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина.

Эмиля Оскаровича Визеля: «...можно принять слепки с руки Антокольского, не придавая большого значения этому дару»<sup>21</sup>. После расформирования музея Академии художеств в начале 1930-х гг. были составлены описи оставшихся предметов. В книге по отделу скульптуры упоминаются 2 «снимка» (слепка) с руки М.М. Антокольского с указанием даты и положения, в котором была зафиксирована рука: «Поза для Спинозы» (1882 г.) и «Поза для статуи Нестора» (1885 г.)<sup>22</sup>. Установить местонахождение этих слепков пока не удалось, однако упоминание о них проливает свет на метод работы Антокольского, который использовал в работе над произведениями слепки с собственных рук.

На сегодняшний день из коллекции, подаренной Л.С. Лившицем, в фонде скульптуры Научно-исследовательского музея при Российской академии художеств хранятся и выставлены на постоянной экспозиции 27 гипсовых скульптур Антокольского: «Пётр I» (инв.№ С-112), «Христос перед судом народа» (инв.№ С-262), «Ундина» (инв.№ С-455), «Голова Иоанна Крестителя на блюде» (инв.№ С-670), модель надгробного памятника М.А. Оболенской (инв.№ С-3742), модель надгробного памятника дочери И.Н. Терещенко «Уснувший ангел» (инв.№ С-264), «Слепая» (модель фигуры к памятнику К.К. Гроту в Санкт-Петербурге) (инв.№ С-263), бюсты: великого князя Алексея Александровича (инв.№ С-3906), великого князя Николая Николаевича старшего (инв.№ С-463), великой княгини Марии Фёдоровны (инв.№ С-627), великой княгини Александры

Фёдоровны (инв.№ С-2166), В.А. Арцимовича (инв.№ С-216), Э.Д. Нарышкина (инв.№ С-217), К.Д. Кавелина (инв.№ С-464), А.А. Половцова (инв.№ С-457), барельефы: «Ярослав Мудрый» (инв.№ С-657), «Офелия» (инв.№ С-456), «Уснувшая красавица» (инв.№ С-452), «Последний вздох» (инв.№ С-454), «Последняя весна» (портрет М.Г. Гинцбурга) (инв.№ С-298), эскизы: «Христос на водах» (инв.№ С-461), «Нападение язычников на христиан» (инв.№ С-465), «Диоген» (инв.№ С-459), «В темнице» (инв.№ С-453), «Микеланджело» (инв.№ С-460), «Сон» (инв.№ С-458), проект памятника Екатерине II в Вильно (инв.№ С-261).

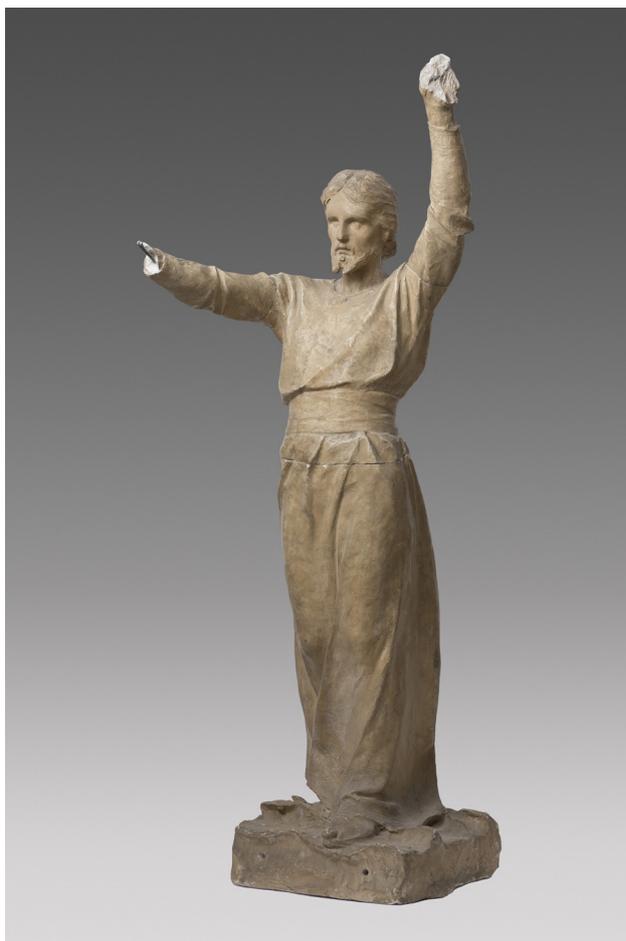
Вышеперечисленные музейные предметы были внесены в 1910 г. в каталог произведений скульптора, оставшихся после его смерти в его мастерской, располагавшейся по адресу: Париж, улица Байен, дом 31 [5, с. 3] (илл. 1). Всего в списке 87 пунктов. Предшествует перечню небольшой текст с описанием трех групп, на которые подразделяются предметы. К первой группе отнесены работы из мрамора, бронзы и бисквита, а также повторения скульптур, выполненные «...при жизни художника (автора) под его личным наблюдением...» [5, с.2]. Во второй группе все оригинальные гипсовые (первоначальные) модели, «...по которым автор исполнял работы в мраморе и бронзе. Эти оригиналы подобно рукописным экземплярам, имеют особенно важное историческое и художественное значение...» [5, с.2–3]. Третью группу составляют эскизы, наброски и неисполненные вещи. Таким образом, согласно предложенному

делению в коллекции музея Академии художеств на данный момент хранятся 20 предметов второй группы и 7 эскизов. Эти произведения представляют все жанры, в которых работал Антокольский: исторический, религиозный, портретный и мемориальной пластики. На 11 предметах из фонда музея Академии художеств<sup>23</sup>, а также на 5 эскизах из Государственного Русского музея<sup>24</sup> имеются номера, написанные карандашом, которые соотносятся с порядковым номером парижского каталога, что также подтверждает происхождение скульптур.

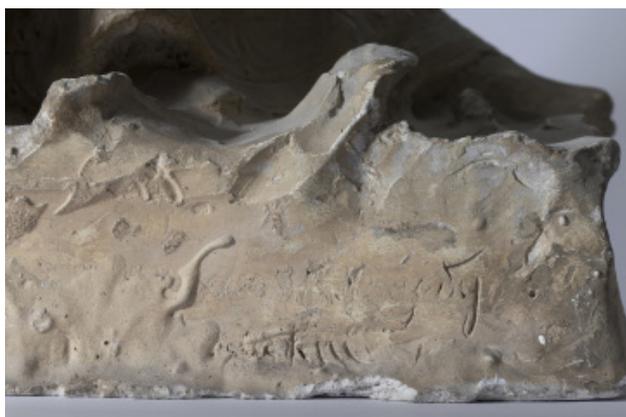
При рассмотрении скульптур из фонда академического музея с технической стороны, выделяются следующие особенности: в работах использован в основном деревянный каркас, который в некоторых случаях дополнен металлическим (для закрепления небольших деталей). Работы отличаются по степени законченности, в эскизах видна более активная широкая лепка, отчётливо прослеживаются следы рук автора, а также инструментов, с помощью которых была доработана поверхность («Нападение язычников на христиан», инв.№ С-465). Часть произведений тонирована, как правило в цвет материала предполагаемого итогового варианта (бронза, камень). Этот факт подчеркивает значение цвета для мастера. К вопросу «относительно раскраски скульптуры» [20, с.560] М.М. Антокольский неоднократно возвращался в беседах и письмах, в частности к В.В. Стасову и К.А. Савицкому. По мнению исследователя Эры Васильевны Кузнецовой, тонировка в портретном жанре дополняла впечатление жизненности и придавала образу теплоту [16, с. 213-214]. На «Ундине» (инв.№ С-455) сохранились следы пластилина или воска, возможно таким образом Антокольский дорабатывал гипсовый отлив. На большинстве скульптур имеется авторская подпись, как правило она расположена на основании или на тыльной стороне в виде фамилии «Антокольский» или инициалов «МА».

Примечателен факт обнаружения в некоторых музейных предметах вставленных мелких гвоздей или отверстий от них. В модели надгробия М.А. Оболенской (инв.№ С-3742) присутствуют металлические метки, вероятно оставленные для перевода работы в мрамор. В 1896 г. парижскую мастерскую скульптора посетил писатель-публицист и журналист Ш.А. Рапопорт, публиковавшийся под псевдонимом С. Ан-ский, и отметил подобные незаметные с первого взгляда детали: «...некоторые произведения казались неоконченными: “Ермак” стоял без левой руки, у “Спинозы” в подбородке и кончике носа были вбиты гвозди, “Нестор” был весь испещрен мелкими крестиками — и все это, не ослабляя впечатления, придавало зале характер особенной интимности. На произведениях живо чувствовалась рука художника, его неостывшее еще вдохновение» [2, с.104].

Особое место в коллекции занимают скульптуры, известные на сегодняшний день в единственном экземпляре. Среди них отметим проект памятника Екатерине II в Вильно (инв.№ С-261), который был установлен в 1903 г. и демонтирован в 1915 г. Авторская модель отличается от итоговой версии, судить о которой можно по сохранившимся фотографиям. Уникален эскиз «Христос на водах» или «Христос, укрощающий бурю на море» (инв. № С-461) (илл.2). Эта скульптура является утопическим проектом маяка. Об этой работе Антокольский писал в письме к И.Я. Гинцбургу в 1889 г.: «... я кончил маленькую модель (в аршин) статуи “Христа”, идущего к морю спасать корабли. Эта статуя должна стоять прямо на море и изображать маяк; значит, она будет колоссальных размеров. Конечно она не будет осуществлена, но я делал её потому, что замысел казался мне заманчивым» [20, с.664] (авторская пунктуация сохранена). Христос изображён стоящим на поверхности воды, выдвинув вперед левую ногу и подняв вверх левую руку, в которой он держит крест (не сохранился). Динамичное движение фигуры и складок, удлинённые пропорции тела привносят в скульптуру впечатление лёгкости и порыва ветра. Эскиз детально проработан (черты лица, узор на одежде) и тонирован автором под камень. На постаменте имеется авторская подпись «Антокольский» и трудно различимая надпись, частично замастикованная: «...в. цаю Э.К. Коцебу» (илл. 3). Вопрос взаимоотношений скульптора и русского дипломата Эрнеста Карловича Коцебу (1838–1914), который в 1884–1892 гг. являлся советником русского посольства



Илл. 2. Антокольский М. М. Христос на водах. Эскиз. 1888-1889. Гипс тонированный. НИМ РАХ.



Илл. 3. Антокольский М. М. Христос на водах. Эскиз (фрагмент). 1888-1889. Гипс тонированный. НИМ РАХ.



**Илл. 4. Антокольский М.М. Диоген. Эскиз. 1898. Гипс. НИМ РАХ.**

**Илл. 5. Антокольский М.М. Микеланджело. Эскиз. Конец 1890-х-1901 гг. Гипс. НИМ РАХ.**

**Илл. 6. Антокольский М.М. Сон. Эскиз. 1900 г. Гипс. НИМ РАХ.**

в Париже, ещё предстоит изучить. Известно, что в 1895 г. была опубликована статья М.М. Антокольского «По поводу выставки — об искусстве» с посвящением Э.К. Коцебу [4].

Эскизные работы, выполненные М.М. Антокольским в последние годы жизни не на заказ, а «по велению души и сердца» [13, с. 247], представляют наибольший интерес. Эти небольшие статуэтки демонстрируют идеи скульптора, который считал, что «и в маленькие произведения можно вложить столько души и мысли, сколько и в большие» [20, с. 839]. Уникальны скульптуры: «Диоген» (инв.№ С-459) (илл. 4), «Микеланджело» (инв.№ С-460) (илл. 5), «Нападение язычников на христиан» (инв.№ С-465), «В темнице» (инв.№ С-453) и «Сон» (инв.№ С-458) (илл. 6). Они особенно выразительны своей незавершённостью и свободной лепкой, которой прославился Антокольский. Микеланджело изображён обнажённым в головном уборе в виде шлема, спускающимся по ступеням, с моделью «Пьеты» в левой руке. Правая рука фигуры не проработана и завершается на середине предплечья, в то время как лицо великого скульптора Возрождения детализировано: сжатые губы, взгляд, направленный в даль, передают задумчивость. Античный философ «Диоген» изображён в динамичной позе, шагающим вперед, согнувшись, с фонарём в вытянутой руке (утрачен). Скульптор писал, что хотел «...впустить в фонарь настоящий свет, посредством электричества...» [20, с. 839]. Подобное техническое решение — добавление искусственного освещения — было применено Антокольским при демонстрации большого эскиза (107х195 см) «Инквизиция» (полное авторское название «Нападение инквизиции на евреев-маранов, принявших для видимости христианство, в Испании, во время тайного празднования Пасхи») [23, с. 500] еще в конце 1860-х годов в период обучения в Академии художеств [16, с. 40–47]. В вышеозначенной «скульптурной картине» [23, с. 500] эмоциональное воздействие на зрителей усиливалось с помощью живописных средств выразительности — света, цвета и многопланового построения.

Эскиз «В темнице» (другое название «В неволе») Антокольский в письме к Е.Г. Мамонтовой охарактеризовал так: «...вещь настолько оригинальная, что в скульптуре она — ересь...» [20, с. 516]. Композиция барельефа лаконична: женская фигура изображена сидящей боком у оконного проёма, правой рукой

она опирается на ограждение, её лицо обращено вверх. Образ измождённой девушки, вынесенный на передний план, создаёт ощущение безнадежности и мрака, заменяющее многословные описания.

Возникает вопрос по атрибуции скульптуры «Сон» (Илл.6), изображающей сидящую на возвышении (похожем на пень дерева) обнажённую женскую фигуру. Эскизная обобщённая манера точно передаёт состояние дремы или томления. Возможно, это и определило название, под которым она была записана в инвентарную книгу музея. Однако, поза девушки с расслабленной, откинутой назад спиной и опущенной головой, близка по композиции к скульптуре пророчицы «Деборы» из коллекции Русского музея (инв.№ Ск-795). Отличие в произведении из фонда музея Академии художеств заключается в отсутствии рук, ствола дерева, на который опирается фигура, а также лиры, лежащей у её ног. На предмете имеется карандашный номер «73». В вышеупомянутом каталоге работ скульптора 1910 г. под этим порядковым номером указан гипсовый эскиз «Ева». К сожалению, обнаружить его изображение или описание пока не удалось. Требуется дальнейшее изучение архивных материалов, чтобы установить истинное название гипсовой статуэтки, хранящейся в НИМ РАХ.

В ноябре-декабре 1993 г. в музее Академии художеств состоялась выставка, приуроченная к 150-летию М.М. Антокольского<sup>25</sup>. Как и в 1914 г., она проходила в Голубом зале. Было показано 18 произведений из коллекции, подаренной Л.С. Лившицем. Не были выставлены скульптура «Уснувший ангел» (инв. № С-264) и ряд бюстов. Также посетители не увидели работу «Христос на водах» (инв. № С-461).

Таким образом, подготовительные работы М.М. Антокольского представляют большой интерес для исследователей. Историю бытования коллекции авторских гипсовых эскизов удалось установить на основе анализа неопубликованных архивных документов. Внимательный осмотр произведений мастера позволил обнаружить детали, раскрывающие творческий метод скульптора. Введённые в научный оборот новые данные и впервые воспроизведённые изображения предметов представляют не только исторический интерес, но и имеют важное практическое музейное значение, а также открывают перспективы для дальнейшего изучения.

## Примечания:

<sup>1</sup> Автор выражает признательность за консультации О.А. Кривдиной и Н.В. Логдачевой (Государственный Русский музей), И.М. Любарову, И.В. Малкаевой и З.Л. Николаевой (Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств).

<sup>2</sup> НА РАХ. Ф.11. Оп.11. Д. 1141. Кривдина О.А. Творческая деятельность М.М. Антокольского. Основные проблемы. Л., 1984 г. 227 с.

<sup>3</sup> Автор выражает признательность за консультацию Е.Ф. Моховой (Государственный историко-художественный и литературный Музей-заповедник «Абрамцево»).

<sup>4</sup> Архив НИМ РАХ. Описная книга скульптурным произведениям музея. Часть II. 1914 г. с.18-25.

<sup>5</sup> ЦГИА СПб. Ф. 1722. Оп. 1. Д. 7. Члены-жертвователи 3 рубля и действительные члены - 100 рублей и 10 рублей (Их архива еврейского общества поощрения художеств в Петрограде).

<sup>6</sup> ЦГИА СПб. Ф. 2049. Оп. 1. Д. 2347. Письмо Л.С. Лившица.

<sup>7</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «А». Д. 18. Антокольский Мордух Матысович (Марк Матвеевич).

<sup>8</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 13. 1913 г. Д. 95. Дело Академии художеств о принесении Львом Семеновичем Лившицем в дар Академии художеств собрания оригинальных моделей в гипсе произведений профессора М. М. Антокольского. С. 235.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 13. 1913 г. Д. 95. Дело Академии художеств о принесении Львом Семеновичем Лившицем в дар Академии художеств собрания оригинальных моделей в гипсе произведений профессора М. М. Антокольского.

<sup>11</sup> Там же. С. 1.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 36. Д. 36. Переписка и распоряжения. С. 46.

<sup>15</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 13. 1913 г. Д. 95. С. 18.

<sup>16</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 13. 1913 г. Д. 95. С. 21-22.

<sup>17</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 13. 1913 г. Д. 95. С. 22.

<sup>18</sup> Автор выражает признательность за консультацию Л.И. Андрущенко (Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств).

<sup>19</sup> НА РАХ. Ф.7. Оп. 1. Д. 1124. Передача в ГРМ 1931 г. С. 29-46.

<sup>20</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «А». Д. 18. Антокольский Мордух Матысович (Марк Матвеевич). С. 237.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> НИМ РАХ. Описная книга отдела скульптуры. Т. 1. 1932 г. С. 26.

<sup>23</sup> «Христос перед судом народа» (НИМ РАХ, инв.№ С-262), «Христос на водах» (НИМ РАХ, инв.№ С-461), «Голова Иоанна Крестителя на блюде» (НИМ РАХ, инв.№ С-670), «Уснувшая красавица» (НИМ РАХ, инв.№ С-452), бюст великого князя Николая Николаевича старшего (НИМ РАХ, инв.№ С-463), «Ундины» (НИМ РАХ, инв.№ С-455), «Нападение язычников на христиан» (НИМ РАХ, инв. № С-465), «В темнице» (НИМ РАХ, инв.№С-453), «Микеланджело» (НИМ РАХ, инв.№ С-460), «Последний вздох» (НИМ РАХ, инв.№ С-454), проект памятника Екатерине II в Вильно (НИМ РАХ, инв.№ С-261).

<sup>24</sup> Эскиз памятника А.Л. Штигилицу (ГРМ, инв.№Ск-792), эскиз «Христос перед судом народа» (ГРМ, инв.№Ск-458), эскиз памятника К.К. Гроту (ГРМ, инв.№Ск-1157), эскиз памятника кн. Юсуповой «Ангел» (ГРМ, инв.№Ск-794), эскиз памятника Александру II (ГРМ, инв.№Ск-1161).

<sup>25</sup> Фотографии выставки М.М. Антокольского. 1993 г. (НИМ РАХ, Инв.№№Ф-24877, Ф-24878, Ф-24879, Ф-24880, Ф-24881, Ф-24882).

#### Список литературы:

1. Алферов А.Д. М.М. Антокольский. М.: Тип. И.Д. Ситина, 1905. 50 с.
2. Ан-ский С. В мастерской Антокольского // Новое слово. 1896. Ноябрь. Т.2. Кн. 2. С. 103-116.
3. Антокольский М.М. Выставка скульптурных работ. Каталог скульптурных работ М.М. Антокольского, выставленных в залах Академии художеств с 15 марта 1880 года. СПб: тип. М. Стасюлевича, 1880. 4 с.
4. Антокольский М.М. По поводу выставки — об искусстве // Северный вестник. 1895. №8. С. 1-10.
5. Антокольский М.М. Произведения академика М.М. Антокольского, оставшиеся после его смерти в его Парижской мастерской: Каталог. Париж: Imp. Danzig, 1910. 18 с.
6. Бройдо Д.М. Руководство по гипсовой формовке художественной скульптуры. Л.; М.: Искусство, 1949. 396 с.
7. Булгаков Ф.И. Альбом русской скульптуры: Произведения проф. М.М. Антокольского. СПб: тип. А.С. Суворина, 1893.
8. Варшавский Л.Р. Антокольский Марк Матвеевич. 1843-1902. М.-Л.: Искусство, 1944. 16 с.
9. Выставка скульптурных произведений профессора М.М. Антокольского в Императорской Академии Художеств. СПб: тип. Бр. Пантелеевых, 1893. 5 с.
10. Гинцбург И.Я. Из прошлого. Л.: Гос. Издат, 1924. 182 с.
11. Исаков С.К. Императорская Академия художеств. Музей: Русская скульптура: каталог. Петроград: Художественно-графическое заведение «Унион», 1915. 161 с.
12. Корсаков Н. Великий русский скульптор // Новый мир. 1902. №86. С.199-202.
13. Кривдина О.А. М.М. Антокольский. От России — для России. СПб: изд. «Сударыня», 2008. 480 с.
14. Кривдина О.А. Неосуществлённые замыслы скульптора Марка Матвеевича Антокольского // Петербургские искусствоведческие тетради. 2020. Вып.58. С.122-129.
15. Кривдина О.А., Тычинин Б.Б. Эпоха Марка Антокольского. От классицизма до модерна. Российские скульпторы середины и второй половины XIX века. Научная реконструкция биографии. М.: БуксМАрт, 2020. 600 с.
16. Кузнецова Э.В. М.М. Антокольский: Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1989. 310 с.
17. Кузнецова Э.В. Марк Матвеевич Антокольский. Л: Художник РСФСР, 1986. 96 с.
18. Маковский С.К. Современная скульптура. М.: Т-во «Мир», 1908. 30 с.
19. Марк Антокольский. Выставка произведений к 150-летию со дня рождения. Каталог. СПб: ГРМ, 1994. 88 с.
20. Марк Матвеевич Антокольский: Его жизнь, творения, письма и статьи. Под редакцией В.В. Стасова. С факсимиле, портретами и снимками. СПб.-М.: Т-во М.О. Вольф, 1905. 1046 с.
21. Отчет Императорской Академии художеств за 1913 год. Пг.: тип. «Сириус», 1914. 98 с.
22. Отчет Императорской Академии художеств за 1914 год. Пг.: тип. «Сириус», 1915. 96 с.
23. Репин И.Е. Далекое близкое. Л.: Художник РСФСР, 1982. 520 с.
24. Стекольников М.Б. Эскиз, этюд, модель в скульптуре //Альманах. Вып. 338. СПб: ГРМ. Palace Editions, 2012. 95 с.
25. Черемхин В.И., Пильник Е.Г. Еще раз о значении термина «копия» в скульптуре. ГМИИ им. А.С. Пушкина. URL: [https://www.museumconservation.ru/publications/definition\\_of\\_the\\_term\\_copy\\_in\\_sculpture/index.php?lang=ru](https://www.museumconservation.ru/publications/definition_of_the_term_copy_in_sculpture/index.php?lang=ru) (дата обращения 31.01.2023).
26. Exposition universelle. Section Russe. Catalogue général de la Section Russe / Exposition universelle Commission impériale de Russie à l'Exposition universelle de 1900. Paris: Imprimerie Paul Dupont, 1900. 493 с.
27. Glants M. Where is my home?: the art and life of the Russian Jewish sculptor Mark Antokolsky, 1842-1902. Plymouth: Lexington Books, 2010. 400 p.

#### References:

- Alferov, A.D. (1905) *M.M. Antokolskii* [M.M. Antokolsky]. Moscow: I.D. Sitina Publ. (in Russian)
- An-skii, S. (1896) 'In Antokolsky workshop', *Novoe slovo* [New Word]. Vol.2, book 2, November, pp.103-116. (in Russian)
- Antokolskii, M.M. (1880) *Vystavka skulpturnykh rabot. Katalog skulpturnykh rabot M.M. Antokolskogo, vystavlenykh v zalakh Akademii khudozhestv s 15 marta 1880 goda* [Exhibition of Sculpture Works. Catalog of Sculpture Works of M.M. Antokolsky Exhibited in the Rooms of the Academy of Fine Arts from 15 March 1880]. St. Petersburg: tip. M. Stasiulevicha Publ. (in Russian)
- Antokolskii, M.M. (1895) 'About the Exhibition — about Art', *Severny vestnik* [Northern Vestnik], no.8, pp. 1-10. (in Russian)
- Antokolskii, M.M. (1910) *Proizvedeniia akademika M.M. Antokolskogo, ostavshiesia posle ego smerti v ego Parizhskoi masterskoi. Katalog* [Works of Academic M.M. Antokolsky Remaining in his Parisian Studio after his death. Catalog]. Paris: Imp Danzig Publ. (in Russian)
- Broido, D.M. (1949) *Rukovodstvo po gipsovoi formovke khudozhestvennoi skulptury* [Guide to Plaster Molding of Artistic Sculpture]. Moscow: Iskustvo Publ. (in Russian)
- Bulgakov, F.I. (1893) *Al'bom russkoi skulptury: Proizvedeniia prof. M.M. Antokolskogo* [Album of Russian Sculpture. Works of Prof. M.M. Antokolsky]. St. Petersburg: A.S. Suvorin Publ. (in Russian)
- Cheremkhin, V.I., Pil'nik, E.G. Once again about the meaning of the term "copy" in sculpture [Online]. *Pushkin State Museum of Fine Arts*. Available at: [https://www.museumconservation.ru/publications/definition\\_of\\_the\\_term\\_copy\\_in\\_sculpture/index.php?lang=ru](https://www.museumconservation.ru/publications/definition_of_the_term_copy_in_sculpture/index.php?lang=ru) (Accessed 31 January 2023). (in Russian)
- Gintsburg, I.Ia. (1924) *Iz proshlogo* [From the Past]. Leningrad: Gos Izdat Publ. (in Russian)
- Glants, M. (2010) *Where is my Home?: the Art and Life of the Russian Jewish Sculptor Mark Antokolsky, 1842-1902*. Plymouth: Lexington Books.
- Isakov, S.K. (1915) *Imperatorskaia Akademiia khudozhestv. Muzei: Russkaia skulptura: katalog* [Imperial Academy of Fine Arts. Museum: Russian Sculpture: Catalog]. Petrograd: Khudozhestvenno-graficheskoe zavedenie «Union» Publ. (in Russian)
- Korsakov, N. (1902) 'The Great Russian Sculptor', *Noviy Mir* [New World], no 86, pp. 199-202. (in Russian)

- Krivdina, O.A. (2008) *M.M. Antokolskii. Ot Rossii — dlia Rossii [M.M. Antokolsky. From Russia — for Russia]*. St. Petersburg: Sudarynia Publ. (in Russian)
- Krivdina, O.A. (2020) 'Unrealized Ideas of Sculptor Mark Antokolskii', *Peterburgskie iskusstvovedcheskie tetradi [Saint-Petersburg Art History Notebooks]*, Issue 58. pp. 122-129. (in Russian)
- Krivdina, O.A., Tychinin, B.B. (2020) *Epokha Marka Antokol'skogo. Ot klassitsizma do moderna. Rossiiskie skul'ptory serediny i vtoroi poloviny XIX veka. Nauchnaia rekonstruktsiia biografii [The Epoch of Mark Antokolsky. From Classicism to Modernity. Russian Sculptors of the Middle and Second Half of the 19th Century. Scientific Reconstruction of Biography]*. Moscow: BuksMArt Publ. (in Russian)
- Kuznetsova, E.V. (1986) *Mark Matveevich Antokolskii [Mark Matveevich Antokolsky]*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. (in Russian)
- Kuznetsova, E.V. (1989) *M. M. Antokol'skii: Zhizn' i tvorchestvo [M.M. Antokolsky: Life and Creativity]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Makovskii, S.K. (1908) *Sovremennaia skul'ptura [Modern Sculpture]*. Moscow: T-vo. «Mir» Publ. (in Russian)
- Repin, I.E. (1982) *Dalekoe blizkoe [Distant Close]*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. (in Russian)
- Stasov, V.V. (eds.) (1905) *Mark Matveevich Antokol'skii: Ego zhizn', tvoreniia, pis'ma i stat'i. S faksimile, portretami i snimkami [Mark Matveevich Antokolsky: His Life, Creations, Letters and Articles. With Facsimiles, Portraits and Photographs]*. St. Petersburg; Moscow: T. M.O. Volf Publ. (in Russian)
- Stekol'nikova, M.B. (2012) *Eskiz, etiud, model' v skul'pture [Sketch, Etude, Model in Sculpture]*. St. Petersburg: State Russian Museum Publ. (in Russian)
- Varshavskii, L.R. (1944) *Antokol'skii Mark Matveevich. 1843-1902 [Antokolsky M.M. 1843-1902]*. Moscow-Leningrad: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- (1900). *Exposition universelle. Section Russe. Catalogue général de la Section Russe [Universal Exhibition. Russian Section. General Catalog of The Russian Section]*. Paris: Imprimerie Paul Dupont Publ. (in French)
- (1914) *Otchet Imperatorskoi Akademii khudozhestv za 1913 god [Report of The Imperial Academy of Arts for 1913]*. Petrograd: Sirius Publ. (in Russian)
- (1915) *Otchet Imperatorskoi Akademii khudozhestv za 1914 god [Report of The Imperial Academy of Arts for 1914]*. Petrograd: Sirius Publ. (in Russian)
- (1994) *Mark Antokolskii. Vystavka proizvedenii k 150-letiiu so dnia rozhdeniia. Katalog. [Mark Antokolsky. Exhibition of Works Dedicated to the 150th Anniversary of his Birth. Catalog]*. St. Petersburg: State Russian Museum Publ. (in Russian)

**Голдовский Григорий Наумович**, заместитель генерального директора по научной работе, заведующий Отделом живописи XVIII — первой половины XIX века. Государственный Русский музей. Россия, Санкт-Петербург, ул. Инженерная, д. 4, 191186. grig\_gold@mail.ru

**Goldovskii, Grigorii Naumovich**, Deputy Director on Scientific Work, Head of the Department of the 18th—first half of the 19th Century. State Russian museum. 4 Inzhenernaia st., 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. grig\_gold@mail.ru

## О КАРТИНАХ И ГРАВЮРАХ НА ТЕМЫ ЧЕСМЕНСКОЙ БИТВЫ ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЕВ ПЕТЕРГОФА И ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА /ЭПИЗОД РУССКО-АНГЛИЙСКИХ СВЯЗЕЙ В XVIII ВЕКЕ/

## ON PAINTINGS AND ENGRAVINGS ON THE THEME OF CHESME BATTLE FROM THE COLLECTION OF STATE PETERHOF MUSEUM-RESERVE AND STATE HERMITAGE /EPISODE OF RUSSIAN-ENGLISH ARTISTIC RELATIONS IN THE 18TH CENTURY/

*Статья Г.Н. Голдовского 1982 года (далее — «рукопись Голдовского») до сих пор была известна в виде машинописного документа, хранящегося в Научном архиве ГМЗ «Петергоф» (Р-357). Сделанная Г.Н. Голдовским атрибуция четырех картин на тему Чесменской битвы из Тронного зала Большого Петергофского дворца Ричарду Петону была принята специалистами и вошла в обиход. В литературе ее использовали, упоминая имя автора, но без ссылки на первоисточник [5], в котором содержится полная аргументация, изобилующая интересными и важными подробностями. Рукопись Голдовского была одним из первых исследований, освещающих эпизод русско-английских художественных связей рубежа XVIII-XIX века и в этом смысле открывающих направление, которое получило развитие в работах Э. Кросса [8, 9], Д.О. Швидковского [17], Г.Б. Андреевой [1], Е.П. Ренне [13], Е.А. Скворцовой [15] и других.*

*Публикуем рукопись Голдовского под редакцией Е.А. Скворцовой. Названия архивов исправлены на современные, библиографические описания книг, на которые ссылается автор, где это возможно, приведены в соответствии со стандартом журнала «Новое искусствоведение». Комментарии автора и редактора выделены в тексте полужирным курсивом.*

**Аннотация (сост. — Г.Г.).** Размещенные на западной стене Тронного зала Большого петергофского дворца во время перестройки интерьера архитектором Юрием Фельтеном в 1777 году четыре картины, изображают эпизоды морского сражения русского и турецкого флотов при бухте Чесма, состоявшегося 24–26 июня 1770 года и решившего исход Русско-турецкой войны 1768–1774 годов. На протяжении более столетия эти полотна, утратив истинное авторство, считались работами Джозефа Райта (Райт из Дерби, 1734–1797). Однако, обнаруженные автором в Центральном историческом архиве военно-морского флота (Санкт-Петербург) документы позволили установить, что картины были созданы английским художником-маринистом Ричардом Петоном (1717–1791). Стаффаж в них, по всей вероятности, принадлежит кисти Дж.Г. Мортимера (1740–1779). Архивные материалы дали возможность подробно реконструировать историю создания и провенанс живописных произведений, обстоятельства возникновения исполненных на их основе гравированных листов и копий в полразмера, находившихся в Гатчинском дворце и погибших во время Второй мировой войны. Установлено, что инициатива написания этих картин принадлежит самому художнику, который был приемным сыном британского адмирала Чарльза Ноульса (1704–1777), находившегося на русской службе с октября 1770 по май 1774 года. Бывалый морской офицер якобы приютил подобранный на Тауэрском холме мальчика-сироту и усыновил его. Крайне заинтересованная в услугах опытного мореплавателя императрица Екатерина II щедро вознаградила адмирала высоким жалованьем «по смерти», а его приемного сына приобретением за весьма значительную сумму созданных им произведений.

Кажущийся не слишком значительным факт написания картин и создания гравюр не сюжет Чесменского сражения на поверку оказался красноречивым эпизодом русско-английских связей в XVIII веке.

**Ключевые слова:** Ричард Петон, Джозеф Райт из Дерби, русско-английские художественные связи, Петергоф, Чесменская битва.

**Abstract.** Four paintings, placed on the Western wall of the Throne hall of the Grand Peterhof palace in course of Georg (Iurii) Veldten's rebuilding the interior in 1777, show episodes of the Chesme naval battle between the Russian and the Turkish fleet, 24–26 June 1770, decisive of the Russian Turkish war of 1768–1774. For more than a century, these canvases have been mistakenly considered to be the works of Joseph Wright of Derby (1734–1797). However, the documents discovered in Russian State Naval Archive (Saint-Petersburg) reveal that the paintings were created by Richard Paton (1717–1791). Staffage is likely to have been painted by John Hamilton Mortimer

(1740—1779). Archival materials allowed to elaborately reconstruct the history of the creation of the paintings, their provenance, the circumstances of creation of engravings after them and half-size copies from Gatchina palace which were lost during the World War II. The paintings were created of the artist's own volition. Paton was an adopted son of the British admiral Charles Knowles (1704—1777) who was in Russian service from October 1770 to May 1774. The experienced naval officer is said to have sheltered an orphan boy found on Tower-hill. The Empress Catherine II, greatly interested in the services of the admiral, generously awarded him with life-long high salary and bought his adopted son's paintings for a handsome sum of money.

A seemingly insignificant fact of creating paintings of the subject of the Chesme battle and engravings after them turned out to be an eloquent episode of Russian-English artistic relations in the 18th century.

**Keywords:** Richard Paton, Joseph Wright from Derby, Russian-English artistic relations, Peterhof, Chesme battle.

Большой петергофский дворец хранит, пожалуй, самую известную и большую коллекцию живописных произведений, посвященных русско-турецкой войне 1770-х годов и знаменитому Чесменскому сражению, в котором русский флот на голову разбил и уничтожил флот турецкий. Двенадцать полотен, выставленных в Чесменском зале дворца, приписываются кисти немецкого живописца Якоба Филипа Гаккерта-младшего, хотя лишь одно произведение подписано мастером<sup>1</sup>. Эта традиционная атрибуция не вызывает никаких сомнений, вопреки встречающемуся в старых описях другому имени по отношению к двум из них. Документы, связанные с заказом картин Гаккерту, в опубликованных работах не цитируются<sup>2</sup>, но несомненно абсолютное стилистическое сходство всех работ. К тому же история полотен хорошо известна, благодаря целому ряду заслуживающих доверия подробностей, приведенных в старом путеводителе С.С. Гейченко<sup>3</sup>, со ссылкой на известную статью И.-В. Гете<sup>4</sup>.

Значительно хуже обстоит дело с четырьмя картинами Тронного зала. В старых описях они именуются работами некоего Фрихта или Врихта<sup>5</sup>. Первая публикация указанных полотен осуществлена опять-таки в старых путеводителях по Большому дворцу С.С. Гейченко. Самый подробный из них — 1936 года — называет эти картины произведениями Джозефа Райта /Райт из Дерби/ и указывает со ссылкой на камер-фурьерский журнал, что привезли их из Англии осенью 1772 года. С.С. Гейченко приводит названия всех четырех полотен<sup>6</sup>. В дальнейшем, уже до войны, эта атрибуция стала традиционной, и во всех опубликованных и неопубликованных источниках приводится без тени сомнения: видимо, сработал авторитет ссылки на камер-фурьерский журнал<sup>7</sup>. Между тем, камер-фурьерский журнал за 2 октября 1772 года дает лишь следующую запись: «Ея императорское величество и его императорское высочество соизволили выдти в аудиенц-камеру и смотреть привезенных из Англии живописного художества картин, представляющих разбитие турецкого флота», — и все!<sup>8</sup> Таким образом, этот документ не указывает ни имени автора полотен, ни их количества. Авторитетно лишь указание на привоз картин /каких-то/ из Англии и на их сюжет. Так что конечного атрибуционного вывода из этой записи сделать невозможно, а стилистический анализ делает традиционную атрибуцию более, чем сомнительной. Достаточно сравнить картины Тронного зала с имеющимися в музеях СССР тремя произведениями Джозефа Райта из Дерби, чтобы в этом убедиться<sup>9</sup>. «Джирандола»/«Иллюминация в замке св. Ангела»/ и «Кузница» из Государственного Эрмитажа, так же, как и парное к «Джирандоле» «Извержение Везувия» из ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве написаны, несомненно, мастером значительно более высокого класса, да и просто другим! Единственное, что сближает все упомянутые полотна — любовь к эффектам искусственного освещения. Но, во-первых, сюжет ночного Чесменского боя просто требовал таковых, а в полотнах Джозефа Райта в ГМИИ и Эрмитаже свет значительно более материален, отношения света и тени более экспрессивны и контрастны, цветовое решение намного разнообразней.

На эффекте контрастной светотени строится не только композиция в целом, но и каждый отдельный предмет, световые акценты структурно организуют композиционный строй полотна в целом.

Можно, конечно, высказать предположение, что знаменитый мастер не совсем добросовестно подошел

к исполнению крупного заказа, тем более что сроки его осуществления были самыми короткими. Однако, косвенные свидетельства опубликованных документов достаточно основательно опровергают мнение об авторстве Джозефа Райта из Дерби по отношению к картинам Тронного зала Большого петергофского дворца.

В 1885 году вышло фундаментальное исследование Уильяма Бемроуза, посвященное Райту, а в 1969 году — двухтомный труд Бенедикта Никольсона<sup>10</sup>. Они содержат подробнейший аппарат — полный каталог произведений — и публикуют великолепно сохранившийся архив художника.

В каталоге, составленном У. Бемроузом дотошно прослеживаются судьбы всего живописного в графического наследия мастера, как в Англии, так и за рубежом, реконструированного на основании исследования документального материала, указывается владелец на момент публикации и даже цена, за которую каждая вещь была приобретена. В том числе «Джирандола», «Извержение Везувия» и «Кузница», купленные Екатериной, императрицей России, соответственно — две первые за 500 фунтов стерлингов, а вторая за 300<sup>11</sup>. Причем, все эти покупки и их даты одновременно фигурируют в публикуемых письмах самого живописца из Италии к сестре, брату /1775 год/ и мистру Долби в 1779 году<sup>12</sup>. Как видим, художник был исключительно скрупулезен по отношению к истории бытования своих полотен, а исследователи весьма добросовестны в сборе материалов о них. И конечно же, трудно себе представить, чтобы столь крупный и необычный заказ, как изображение битв русского и турецкого флотов, да еще в четырех больших картинах, остался обойденным молчанием и самим автором, и его биографами, тем более что другой исследователь прямо отмечает: «С приобретением реплики “Джирандолы” за очень дорогую цену Екатериной, императрицей России, началось финансовое восхождение художника и процесс значительного возрастания его авторитета»<sup>13</sup>.

Итак, данные стилистического анализа, опубликованный документальный и исследовательский материал решительно отвергают мнение об авторстве Джозефа Райта из Дерби по отношению к четырем картинам, изображающим Чесменскую битву из Тронного зала Большого петергофского дворца.

Но поскольку описи все же называют имя некоего «Врихта» (вполне возможное буквально прочтение английской фамилии Wright — Райт), закономерно было бы предположить, что автором полотен может быть какой-то другой английский живописец, носящий ту же фамилию. Фундаментальные биографические указатели приводят имена двух мастеров, ее носивших и работавших в это же время (см. лексиконы Тиме-Бекер, Бенези<sup>14</sup>, Лярусс)<sup>15</sup>. Оба они специализировались на изображении морских пейзажей — Ричард Райт /Райт из Ливерпуля/ и сын его — Эдвард Райт. Отец был довольно крупным художником, работы которого хранятся в знаменитой ливерпульской коллекции Уокер<sup>16</sup>, сын значительно менее известен, он выставялся всего дважды и умер, едва достигнув двадцати лет в 1774 году или ранее. Эти обстоятельства делают его авторство невероятным<sup>17</sup>. Райт из Ливерпуля писал произведения в духе голландских и фламандских марин XVII-XVIII веков, интересуясь, прежде всего тонким нюансами цвета, игрой волн и проблемами освещения. В справедливости этого мнения убеждает анализ «Вида шторма» (Хемптон-корт, кат. №889)<sup>18</sup> и прежде всего

«Рыбаков» из галереи Уокер в Ливерпуле<sup>19</sup>, где изображаются бурное море свинцово-серого цвета, корабли на втором плане, люди в лодках на первом, с неизменным кулисным построением пространства /маяк слева и утес, на вершине которого растут деревья — справа/. Произведение отличается чрезвычайно гладкой, эмалевидной поверхностью, ювелирное письмо тонкими мазками, декоративная манера изображения волн моря с симметрично разбросанными пенными бурунами. Свет в композиции нейтрален, ровен; к эффектам сильной, пастозной, фактурной моделировки художник явно не склонен. Все это черты, серьезно отличающие картины из Тронного зала от произведений Ричарда Райта.

Таким образом, данные параллельного стилистического анализа позитивных результатов и атрибуции петергофских произведений не приносят.

В дальнейших поисках, следовательно, необходимо обратиться к документам и литературе того времени. К сожалению, старые описи петергофской коллекции живописи /первая подробная опись — так называемая «Опись Лабенского» составлена в 1797 году/<sup>20</sup> атрибуцию не уточняют, так как уже в них автором произведений называется «Фрихт», а указатель, составленный позднее, дает и расшифровку: «Фрихт — Врихт — Уорейт — Wright — Райт». Согласиться с этой столь почтенного возраста атрибуцией, все же не представляется возможным.

Поскольку прибывшие из Англии в 1772 году картины могли быть переданы в Петергоф не ранее 1777 года /начало работ Ю. Фельтена по Тронному залу датируется июлем 1777 года по документам/<sup>21</sup>, а доставлены они были в Зимний дворец, необходимо обратиться прежде всего к описям картин, находившихся в Зимнем дворце и Эрмитаже между 1772 и 1777 годами. Существуют два каталога этого времени. Первый — знаменитый рукописный инвентарь, так называемый инвентарь Эрнста Миниха, хранящийся в Архиве Государственного Эрмитажа<sup>22</sup> (**см. также [12] (комм. — ред.)**); второй — ставший ныне библиографической редкостью, напечатанный в считанном количестве экземпляров французский каталог Поля Лякруа, вышедший в 1774 году<sup>23</sup>. В каталоге 1774 года работами Райта числятся лишь известные нам «Кузница», «Джирандола» и «Везувий», то же в инвентаре Миниха, на основании которого и был составлен печатный каталог, насчитывающий 2089 картин, зафиксированных, однако, лишь названиями, без существующих в миниховской описи указаний на технику, размеры и подробных описаний каждого произведения<sup>24</sup>.

Но поскольку картины доставлены в Зимний дворец, неизбежно в нем должны были храниться и фиксироваться, остается единственная возможность: разыскивать в старых каталогах картины на сюжеты Чесменской битвы русского и турецкого флотов, аналогичные количеством находящимся в Большом дворце и числящиеся под именами других художников или с неизвестным авторством.

Поиски в экземпляре французского печатного каталога Государственной Публичной библиотеки (скорее, списка) увенчались успехом: под номерами 940, 941, 942, 943 приводятся названия четырех картин, соответственно: “Engagement de la flotte Russe et celle des Turcs”, “Bataille entre la flotte Russe et celle des Turcs”, “Vaisseaux détachés pour mettre le feu a la flotte Turque”, “Déstruction de la flotte Turque” — заметим, абсолютно совпадающие по сюжетам с нашими, и автором этих произведений называется Ричард Петон (Paton)<sup>25</sup>.

Сомневаться в правильности указания имени автора в каталоге, составленном практически в год прибытия произведений в Россию, нет никаких оснований. Надлежит лишь выяснить, насколько реально предположение, что упоминаемые полотна Петона и те, которые нынче находятся в Тронном зале и приписываются Джозефу Райту, суть одно и то же?

Прежде всего, следует обратиться к биографическим справочникам: лексикон Тиме-Бекера указывает, что Ричард Петон писал четыре картины с изображением Чесменского сражения, которые находятся во дворце графа Орлова в Гатчине<sup>26</sup>. Гатчинские описи, кроме трех старых копий с Ф. Гаккерта<sup>27</sup> в Чесменской галерее Гатчинского дворца,

упоминают четыре картины Ричарда Петона /в адъютантской Александра III/<sup>28</sup>. К сожалению, эти произведения погибли в период Великой Отечественной войны<sup>29</sup>, и изображений их не сохранилось /они висели очень высоко/ в комнате в одно окно/, однако, как свидетельствуют очевидцы, они слегка отличались композициями от петергофских картин, а, кроме того, в соответствии с данными описей, по размерам составляли ровно половину петергофских<sup>30</sup> (**фотографии сохранились в ГМЗ «Гатчина», Б-5869\_ст.н.4507\_пр.13707-1, Б-5872\_ст.н.4506\_пр.13706-1, Б-5873\_ст.н.4505\_пр.13704-1, Б-5874\_ст.н.4504\_пр.13703-1 — прим. ред.**).

Но зато любопытна ссылка в лексиконе Тиме-Бекера на известный «Словарь русских гравированных портретов» Д.А. Ровинского, где с ошибкой в имени (Ровинский называет мастера Роб[ертс]), указывается буквально следующее: «Петон, Роб. — писал четыре морские победы графа А.Г. Орлова по заказу Екатерины II (1770) для Петергофского дворца (NB!)<sup>31</sup>. Таким образом, Ровинский впервые связывает имя Петона с четырьмя картинами, находящимися в Тронном зале Большого петергофского дворца. Однако, упоминание в самых авторитетных указателях уступают в достоверности документальному материалу. В свете обнаруженных сведений, целесообразно вновь обратиться к подробному миниховскому инвентарю. В его первом томе, под номерами 940-943 также приводятся названия и подробные описания по-французски четырех картин Ричарда Петона на сюжеты Чесменской битвы. Эти описания скрупулезно совпадают с картинами Тронного зала, более того, абсолютно идентичными, практически до сантиметра оказываются и размеры в описи и в натуре (3 аршина 6 вершков на 5 аршинов 2 вершка, то есть 239 см на 364 см, в натуре — 239 см на 354 см)<sup>32</sup>, причем в описании состояния сохранности полотен перед послевоенной реставрацией указано, что при установке полотен в 18 веке на подрамники по длине загнуты куски живописи по 5 сантиметров с каждой стороны/<sup>33</sup>.

Таким образом вполне обоснованно можно утверждать, что четыре картины с изображением Чесменского сражения в Тронном зале Большого петергофского дворца принадлежат кисти английского художника-мариниста Ричарда Петона и написаны автором в 1771-1772 годах.

Для полной и абсолютной уверенности, а главное для реконструкции истории создания и бытования картин были важны поиски документов или публикаций контракта с художником, архивных материалов об отпуске произведений в Петергоф и попытки выяснить, каким образом произошла их переприписка. Решение последнего вопроса вряд ли представится возможным, поскольку имя «Фрихт» приводится уже в описи 1797 года<sup>34</sup>, хотя один из главных исполнителей ее — хранитель галереи Эрмитажа, Ф.И. Лабенский, как утверждает обнаруженный позднее документ от 1 июля 1810 года («Рапорт в контору от Франца Лабенского»): «Сего числа усмотрено мною, что из числа картин, находившихся в петергофском замке, четыре есть художника Ричарда Патона, изображающие морское сражение при Чесме, которые от времени пришли в ветхость и требуют скорого исправления...»<sup>35</sup>, вопреки инвентарю приводит верное мнение об имени создателя полотен. Этот документ, однако, скорей запутывает, чем проясняет вопрос.

Поиски архивных материалов, касающихся картин со столь запутанной атрибуционной историей, были значительно облегчены в связи с четкой локализацией по времени их появления в России и в Петергофе. Просмотр дел «Кабинета Ея императорского величества» за 1772-1773 года позволил обнаружить упоминание в высочайших указах под датой 25 октября 1772 года (через две недели после цитированной записи камер-фурьерского журнала) об уплате за вексель на 1000 фунтов стерлингов, отданный Адмиралтейств-коллегии вице-президенту графу Чернышеву на заплату в Лондоне за морские картины 1133 рублей 69 копеек<sup>36</sup>, через банкира двора барона Фридерикса. Близкое совпадение дат позволяет связать запись с Чесменскими картинами Большого дворца и ориентирует на поиски их провенансных приключений

в делах Адмиралтейств-коллегии и личного фонда графа Чернышева, хранящихся в Российском государственном архиве военно-морского флота /РГАВМФ/. Поиски принесли удачу и позволили не только подтвердить новую атрибуцию, но и подобно, с обилием курьезных деталей, вскрыть историю написания чесменских картин Ричардом Петоном.

Сережиной марта 1771 года датируется черновик письма вице-президента Адмиралтейств-коллегии графа И.Г. Чернышева русскому послу в Англии графу А.С. Мусину-Пушкину, в котором сообщается, что «намерение господина Патона Ея императорскому величеству очень угодно, которое бы уже она и исполненным видит»<sup>37</sup>.

Итак, картины на сюжет Чесменского боя задуманы и начаты были по инициативе самого художника, без предварительного заказа. Этим, кстати, объясняется тот факт, что, по мнению специалистов, Петон изобразил ночное морское сражение вообще, не воспроизводя в тонкостях дислокацию именно Чесменской баталии, которая у Ф. Гаккерта наоборот запечатлена достаточно точно. При этом мастер самостоятельно вошел в контакт с русским посольством в Англии и вышеизложенное свое намерение объявил. Предложение Петона во время продолжавшейся русско-турецкой войны и по горячим следам Чесменской победы было принято благосклонно, и Екатерина II «изволили уповать, что оные картины по кондиции как скоро готовы, так и сюда немедленно присылаемы будут и надобные на то деньги ассигнованы или векселем на Чернышева»<sup>38</sup>.

Чесменские картины Петона почитались настолько значимым предприятием, что его мастерскую считали необходимым посетить русские путешественники в числе самых престижных визитов. **14 июня 1772 года Никита Акинфиевич Демидов в своем дневнике записал: «Путру в 12 часов ездили во дворец, видели короля, королеву, принцов и принцесс, их детей и весь двор. После обеда ходили смотреть картин, содержащих сожжение и истребление нашим флотом турецкого, что произошло при Чесме. Они писаны с довольным искусством; особливо же удачливо представлено в них действие огня» [6] (комм. — Г.Г.).**

В отношении разработки сюжета было высказано единственное пожелание: «Не хочу преминуть не дать Вам заметить, что при съезде адмирала Свиридова с корабля Евстафия был с ним генерал-поручик и граф Федор Григорьевич Орлов в гвардейском мундире и ордене св. Александра Невского»<sup>39</sup>. Дальнейшие дебаты в письмах велись преимущественно о стоимости заказа, которая чрезвычайно заботила Чернышова, так что он требует цену выяснить наперед<sup>40</sup>.

Одновременно граф Чернышов вел с Р. Петоном переговоры о гравировке с Чесменских картин шестисот экземпляров эстампов, которые первый брался в России продавать и художнику переводить деньги<sup>41</sup>. Закономерным казалось нам обращение в поисках экземпляров этих эстампов в крупнейшем графическом собрании — Государственном Эрмитаже. И действительно, эстампы работы Петона с изображением этой битвы существуют: четыре оттиска хранятся в отделении русской графики ОИРК Государственного Эрмитажа<sup>42</sup>. Они с небольшими вариациями воспроизводят полотно Тронного зала, но исполнены были с картин, находящихся в Гатчинском дворце, которые были написаны в странной (в особенности, если учитывать размеры — 120 на 182 см.) технике — масляными красками на картоне<sup>43</sup>, а намерение Петона послать их в Россию фиксируется в письме сотрудника русского посольства в Англии В.Т. Лизакевича, где речь идет о пересылке картин, «с коих известные эстампы градируются были» в конце 1777 года. Итак, гатчинские картоны оставались в Англии да конца 1777 года, то есть до времени, когда были выполнены подписные гравированные изображения их из Государственного Эрмитажа (и многих других собраний гравюры), имеющие подробную надпись, сообщающую в том числе, что оттиски сделаны 1 октября 1777 года. Надпись содержит и пространную благодарность автора Екатерине II. Поскольку, как видно из письма А.С. Мусина-Пушкина<sup>45</sup> за

картины предполагалось заплатить 700 фунтов, а выплачено более 1000, Р. Петон для изъявления благодарностей имел достаточные основания<sup>46</sup>. На поле гравюры слева внизу приписка: «размер картин императорской галереи 12 футов на 8 футов», то есть полностью в размер картин Большого дворца, а гатчинские картоны либо служили эскизами для них, либо были списаны позднее с готовых полотен, отправить которые в Россию художника весьма торопили. Кроме того, подробная надпись под гравюрами свидетельствует о том, что исполнялись они уже по высочайшей санкции Екатерины II, чего не было, как мы видели выше, при создании больших холстов из Петергофа. Важно также, что эти надписи более подробно и развернуто характеризуют изображенные сюжеты.

Гравюры, но не со ссылкой на эстампы, а с указанием первоисточника — больших картин из Петергофа, воспроизводились и в публикациях по истории флота — одна из них — иллюстрация в книжке Ф. Веселаго<sup>47 48</sup>. Характерна и зависимость размеров: гатчинские картоны представляли собой ровную половину петергофских полотен, гравюры же — по размеру — ровно 1/9 гатчинских.

Остается выяснить, как и почему с благосклонностью было принято предложение Петона, как художник связался с русским посольством и почему так щедро был вознагражден за свои труды (щедрые выплаты последовали и за гравюры и отдельная премия за гатчинские картины<sup>49</sup>), получил другие заказы, хотя мастером первого ряда, несомненно не был. Достаточно вспомнить, что знаменитый Джозеф Райт из Дерби заработал за картины, проданные в Россию, примерно столько же.

Все факты заставляют предполагать наличие potentного покровителя и ходатая, и он действительно был — в лице английского адмирала Чарльза Ноульса. На случайно в одном из цитированных выше писем И.Г. Чернышов предлагает А.С. Мусину-Пушкину в случае, если художник заупрямится в определении стоимости полотен обратиться к адмиралу Ноульсу<sup>50</sup>, с которым уже в первой половине 1770 года велись переговоры о поступлении в русскую службу. Судя по настойчивости, с которой его приглашали в Россию, по благам, которые сулили, по милостям, которыми осыпали впоследствии самого адмирала в даже его слуг<sup>51</sup>, русское правительство было весьма заинтересовано в услугах Ноульса. Понятно, что ему легко было оказать протекцию искавшему выгодного русского заказа художнику. А протектировать Ричарда Петона у Чарльза Ноульса были все основания; их жизнь оказалась связанной довольно давно и в судьбе будущего живописца морской офицер сыграл значительную и благородную роль: биографические источники свидетельствуют, что Ричард Петон родился в бедной семье, был брошен родителями, обнаружен и подобран на Тауэрском холме в Лондоне сэром Чарльзом Ноульсом (адмиралом Ноульсом), который взял его с собой в море и стал чем-то вроде приемного отца<sup>52</sup>. Несомненно, что упоминающийся у Редгрэйва, Бенези и в других источниках Чарльз Ноульс и адмирал, служивший с октября 1770 по май 1774 года в России — одно и то же лицо. Во-первых, других мореплавателей с аналогичными данными не упоминают словари и указатели; во-вторых, существует косвенное подтверждение — указание на почтенный возраст контрактируемого Ноульса в письме русского посла («старый мореплаватель, под коим Шарльза Ноульса разумею»<sup>53</sup>). Действительно, с момента, когда некий моряк Ноульс подобрал мальчика на Тауэрском холме, до описываемых событий прошло минимум 35-40 лет! Итак, история заказа и появления в Санкт-Петербурге четырех картин, находящихся ныне в Тронном зале Большого петергофского дворца, четырех погибших картин в Гатчине и эстампов коллекции Государственного Эрмитажа выяснена и изложена. Остается кратко восстановить биографию живописца и наметить круг работ, которые ныне в литературе связываются с его именем.

В дате рождения художника биографы расходятся, хотя и в небольшом интервале /от 1717 до 1720 года/. Затем следует вышеупомянутая история с адмиралом Ноульсом. Где Петон получил художественное образование и получил ли он его вообще — неизвестно<sup>54</sup>.

Тем не менее современники считали его крупнейшим специалистом по изображению морских батальи<sup>55</sup>. Стаффаж в его произведениях, как правило, исполнялся другими мастерами, чаще всего Дж.-Г. Мортимером, которому английские источники приписывают авторство фигур на картинах Тронного зала<sup>56</sup>. Кроме того, с августа 1771 года помощь в создании Чесменских картин /по мнению Б. Николсона/ оказывает и Томас Джонс<sup>57</sup>. Биографы, однако, упоминают лишь четыре написанные картины на сюжет Чесменского боя и датируют их то 1771, то 1774 годами<sup>58</sup>.

Известно, что Р. Петон писал пейзажи лондонских кораблей и строительных верфей, выставлялся с 1762 до 1770 год в Обществе свободных художников Великобритании, а с 1770 до 1790 год в Королевской Академии художеств<sup>59</sup>. Произведения Ричарда Петона в Уолпол-коллекции, коллекции графа Ярборо (Jarborough), лондонской Паркер-галереи. В литературе воспроизводятся: гравюра, изображающая неизвестное морское сражение, несколько марин из Паркер-галереи.

Вообще очевидно оживление интереса к творчеству Р. Петона в последние два-три десятилетия, хотя развернутых исследований, ему посвященных, все еще нет. Следует отметить, что авторы публикаций английских марин пишут о сильном влиянии работавших в Англии братьев ван де Вельде на британскую маринистическую школу вплоть до середины XVIII века. В этом свете Ричард Петон рассматривается как ранний представитель обособившейся группы английских художников, писавших на морские батальные сюжеты<sup>61</sup>.

Интересными образцами изображения морских сражений являются работы Ричарда Петона в лондонской галерее Паркер. По сравнению с картинами Большого петергофского дворца, их композиция более четко организована. В полотне «Битва английского корабля «Бекингам» и французского судна «Флориссан» в ноябре 1784 года» строго выделены три пейзажных плана. Трехчастное членение ощущается и в организации композиции параллельно плоскости холста. То есть пространственной структуре произведения свойственна классицистическая упорядоченность. Вместе с тем, линии оснастки достаточно экспрессивны, многообразно тонально разработаны грозные облака на небе, крупные буруны волн на море<sup>62</sup>. Те же качества отличают и картину «Битва британской и испанской эскадр 16 января 1780 года»<sup>63</sup>, а также проходившую по аукциону Филипс в 1966 году работу и целый ряд других произведений<sup>64</sup>. Размеры всех воспроизведенных полотен довольно значительны. Указанные картины, несомненно, более разнообразны и по колориту, исполнены в довольно светлой цветовой гамме. По отношению к картинам Тронного зала надо вероятно внести еще и поправку на потемнение вследствие плохой сохранности /кракеляж крупной сетки, глубокое разложение лака, местами асфальтовая болезнь и деформация холста — отмечались уже в начале XIX века/<sup>65</sup>.

В коллекциях музеев СССР, кроме упоминавшихся картин в Петергофе и Гатчине, а также гравюр с изображением Чесменского боя в ОИРК Эрмитажа, имеются также две картины, воспроизводящие эпизоды морских сражений Петра I в коллекции Центрального Военно-морского музея в Ленинграде, приписанные Р. Петону. Происхождение этих полотен не выяснено, но они весьма серьезно отличаются по манере письма от петергофских, да и от всех других известных нам работ мастера: композиция в них строится на крупных первоплановых фигурах, а обобщенно написанному и плохо присвоенному пейзажу, данному с очень низкого горизонта, отводится довольно мало места. Так что, на наш взгляд, проблемами истории и атрибуции этих двух картин необходимо

было бы заняться заново. Поступили они в Военно-морской музей из Эрмитажа в 1809 году.

Художественное значение петергофских картин в творчестве мастера достаточно велико. Не случайно они упоминаются во всех его биографиях. Прежде всего следует отметить, что из всех известных нам произведений, только в полотнах Тронного зала /а соответственно и в гравюрах Эрмитажа, наследие художника практически вообще не опубликовано/ Р. Петон так широко, панорамно охватывает пейзаж. В большинстве случаев им фиксируется эпизод боя с двумя участниками, на которых концентрируется внимание в центре на первом плане. Правда, еще Эрнст Миних отмечал, что эти картины написаны несколько сухо и лишены эффектности. Однако, в них хорошо чувствуется динамика и напряженность морского боя.

Колористические решение картин ordinarily: тональная разработка, темная гамма с преобладанием асфальтовых тонов в больших пейзажных кусках. В этом плане эрмитажные гравюры основательно выигрывают четкостью прорисовки деталей и ясными композиционными акцентами.

Важнее другое: четыре картины Ричарда Петона в Большом петергофском дворце в комплексе с гравюрами ОИРК Государственного Эрмитажа представляют собой, помимо всего прочего, важный исторический документ, интересно воспроизводящий славную страницу отечественного прошлого.

В заключение хотелось бы отметить следующее: эпизод с написанием картин и изготовлением гравюр Ричардом Петоном, если рассматривать его в узких пределах факта — несравненный курьез. Но этот единичный факт имеет выход в проблему важную, объемную и отнюдь не до конца рассмотренную. Речь идет о русско-английских связях второй половины XVIII — первой половины XIX века. Разумеется, эту проблему нельзя рассматривать абстрагировано от усиления русско-европейских контактов в это время в целом. Немаловажным политическим катализатором здесь явилась и русско-турецкая война. Несомненно, однако, что русско-английские связи в это время интенсивны, как никогда, в том числе и в художественной сфере. Стоит вспомнить о приобретении в конце 1760-х и в 1770-х годах коллекций Уддея и Уолпола, заказах Рейнольдсу и Лоуренсу, приобретении «Зеленой лягушки» Веджвуда и т.д.

Взросший интерес вызывался конечно и причинами политического свойства, и очевидными успехами английской классицизма, высокие воплощения которого — блестящая портретная школа, стиль «Адам» в архитектуре и прикладном искусстве, деятельность Джозая Веджвуда.

Интерес этот был, однако, отнюдь не односторонен. Только по морскому ведомству дели Адмиралтейств-коллегии пестрят письменными предложениями услуг, направленными в русское посольство в Лондоне. Они свидетельствуют о возросшем авторитета России на международной арене, авторитета, который разбудил и пуристическую и традиционную Англию: превосходные образцы своего искусства Камерон оставил в России, позднее здесь же плодотворно работал А. Менелас, а Дж. Дюу оставил беспрецедентно большое количество полотен. Дж. Веджвуд предлагал русскому двору свои услуги. Факты эти общеизвестны.

И кроме всего прочего именно в этом аспекте — аспекте так сказать обратной связи, как проявление настойчивого и обоюдного стремления к общению, а следовательно, как закономерный и характерный эпизод — может рассматриваться история заказа и исполнение Chesmenских гравюр и картин английским художником Ричардом Петоном.

#### Примечания:

<sup>1</sup> Опись эрмитажным картинам, находящимся в Большом петергофском дворце. 1861 // Архив Государственного музея-заповедника «Петергоф». ПДМП-6151ар. КП-1060. Д. 20/58. Л. 1. № 738, 741 (в рукописи **Голдовского, в тексте статьи, ссылки 1 и 2 отсутствуют, однако их расшифровка есть в примечаниях; здесь в тексте они восстановлены — прим. ред.**).

<sup>2</sup> В архиве имеется контракт, предусматривающий написание шести полотен. РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Ч. 2. Д. 3887. Л. 14.

- <sup>3</sup> Гейченко С.С. Большой петергофский дворец. Л.: издательство и 1 типография Издательства Леноблисполкома и Ленсовета, 1936. 156 с. С. 62 и далее.
- <sup>4</sup> Goethe W.J., von. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen: Schriften zur bildenden Kunst. (Werke / J.W. von Goethe. Berliner Ausgabe; [Bd.] 19). Berlin: Aufbau-Verlag, 1973. 1047 s. С. 539-545.
- <sup>5</sup> Архив ГЭ. Оп. 7. Д. 1, 2, 18 и др.
- <sup>6</sup> Гейченко С.С. Большой петергофский дворец... С. 60.
- <sup>7</sup> Чубова А.П. Петергоф. Большой дворец-музей. [Л.]: Лениздат, 1941. 48 с.
- Видимо, настойчивому утверждению А.Н. Бенуа (Бенуа А.Н. Джозеф Райт // Сборник Государственного Эрмитажа. Вып. 1. Петроград: Государственное издательство, 1921. С. 37–42), с попыткой образной реконструкции событий /предположенное посредничество Ф. Хаккерта в заказе картин Д. Райту и т.д./ ошибочная версия обязана своей живучестью. В превосходной книге Е.Г. Лисенкова «Английское искусство» на с. 177 отмечается, что картины на сюжет Чесменского боя по заказу Екатерины II писали Д. Райт из Дерби и Р. Пейтон (так!). На стр. 182 тот же мастер назван «Пэтон», на с. 192 сообщается о знаменитом взрыве в Ливорно, во время которого якобы присутствовал и Д.Райт, в то время как известно, что взрыв был устроен в конце 1771 или в 1772 году, а Дж. Райт приехал в Италию из Англии лишь в ноябре 1773 года, и следовательно, быть в Ливорно во время взрыва не мог (Лисенков Е.Г. Английское искусство XVIII века. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1964. 287 с. С. 177, 182, 192). Все эти неточности — результат вошедшей в обиход неверной атрибуции.
- <sup>8</sup> Камер-фурьерский журнал на 1772 год. СПб., 1889. С. 429.
- <sup>9</sup> Эрмитаж (Ленинград). Отдел западноевропейского искусства: Каталог живописи: [В 2 т.]. Т. 2. Л.-М.: Искусство, 1958. 510 с. С. 383.
- <sup>10</sup> Bemrose W. The Life and Works of Joseph Wright, AKA, Commonly Called Wright of Derby. London; Derby: Bemrose & Sons, 1885. 128 p. Nicolson B. Joseph Wright of Derby: Painter of Light: [in 2 vols.]. London: Paul Mellon Foundation for British Art: Routledge and K. Paul; New York: Pantheon Books, 1968.
- <sup>11</sup> Bemrose W. The Life and Works of Joseph Wright... P. 121.
- <sup>12</sup> Ibid. P. 35, 85.
- <sup>13</sup> Current art notes // The Connoisseur. 1915. September. Vol. 43, № 169. P. 60, no. 43.
- <sup>14</sup> Thieme U., Becker F. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 26. Leipzig: Seemann, 1932. 600 S. S. 803-804. **(в рукописи Голдовского, в тексте статьи, ссылка 14 отсутствует, однако ее расшифровка есть в примечаниях; здесь в тексте ссылка восстановлена — прим. ред.)**.
- <sup>15</sup> Sir. Hor. Walpole. Walpole Collection // The Connoisseur. Vol. 26. No. 143. P. 146.
- <sup>16</sup> Edwards Edw. Anecdotes of Painters Who Have Resided Or Been Born in England; With Critical Remarks on Their Productions. London: Printed by Luke Hansard & Sons, For Leigh And Sotheby, W.J. And J. Richardson, R. Faulder, T. Payne, And J. White., 1808. 327 p. P. 48.
- <sup>17</sup> Rimbault Dibdin E. Liverpool Art and Artists in the Eighteenth Century / Walpole Society. 1917-1918. Vol. 6. Oxford: The University Press, 1918. P. 59–93. С. 6, 12.
- <sup>18</sup> Current art notes... P. 54.
- <sup>19</sup> Архив ГЭ. Оп. 7. Д. 1.
- <sup>20</sup> Протокол Канцелярии от строений, 19 июля 1777 года. РГИА. Ф. 470. Оп. 2/76/188. Д. 685. Л. 193.
- <sup>21</sup> [Ernst von Münnich, ed.]. Catalogue raisonne des tableaux que se trouvent dans les galleries, salons et cabinets du Palais imperial de S.-Petersbourg, commencé en 1773 et continué jusqu'en 1783 incl. 3 vols. Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. VI-A. Д. 85. 1773-1783 (vols. 1-2), 1785 (vol. 3).
- <sup>22</sup> Lacroix P. Catalogue des Tableaux que se trouvent dans les galleries et dans les cabinets du Palais imperial de Saint-Petersbourg. Saint-Petersburg: [s.n.], 1774. 192 p.
- <sup>23</sup> Ibid.
- <sup>24</sup> Ibid.
- <sup>25</sup> Thieme U., Becker F. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler... S. 298.
- <sup>26</sup> Макаров В.К., Петров П.Н. Гатчина. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1974. 102 с. С. 27.
- Макаров В.К. Гатчинский дворец. Пг., 1921. С. 40.
- <sup>27</sup> Опись масляных картин, находящихся в Гатчинском дворце. 1856 год. Архив ГЭ. Оп. VII. Лит. «ж». Д. 1.
- <sup>28</sup> Опись Гатчинского дворца. 1938 год. Архив Павловского дворца-музея. Как известно, против записи о каждом эвакуированном предмете в этой описи ставился штамп Центрального хранилища музейных фондов. Такого штампа по отношению к картинам Р. Петона нет. Кроме того, сошлемся на авторитетное свидетельство работавшего в ЦХ А.М. Кучумова.
- <sup>29</sup> Опись картинам Гатчинского дворца. Архив ГЭ. Оп. 7. Лит. «О». Д. 2. Л. 57-58.
- <sup>30</sup> Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. IV. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1889. 878 стб. Стб. 718.
- <sup>31</sup> [Ernst von Münnich, ed.]. Catalogue raisonne des tableaux...
- <sup>32</sup> Дефектная ведомость на реставрацию картин Тронного зала. Архив ПДМП **(в рукописи Голдовского в тексте статьи ссылка 32 отсутствует, однако ее расшифровка есть в примечаниях; здесь в тексте ссылка восстановлена — прим. ред.)**.
- <sup>33</sup> Архив ГЭ. Оп. 7. Лит. «Ж». Д. 1.
- <sup>34</sup> Архив ГЭ. Оп. 2. Д. 7. Л. 51. 1810 г..
- <sup>35</sup> РГИА. Ф. 468. Оп. I. Д. 3887. Л. 142. 25.X. 1772 /Высочайшие указы кабинету/.
- <sup>36</sup> РГАВМФ. Ф. 172. Оп. 1. Д. 157. Л. 80.
- <sup>37</sup> Там же. Л. 81.
- <sup>38</sup> РГАВМФ. Ф. 172. Оп. 1. Д. 157. Л. 80..
- <sup>39</sup> Там же. Л. 20, 42.
- <sup>40</sup> Там же. Л. 16.
- <sup>41</sup> Архив ГЭ. Оп. VI. Лит. «г». Д. 8. Нач. XIX века. Архив ГЭ, инв. № ЭГ – 6591, 6592, 6593, 6594-рг.
- <sup>42</sup> Опись Гатчинского дворца. 1938 г. Архив Павловского дворца-музея. №13703/1, 13704/1, 13706/1, 13707/1.
- <sup>43</sup> РГАВМФ, ф. 172, оп. I. Д. 158. Л. 12. 27 декабря 1777 года.
- <sup>44</sup> Там же. Л. 20.
- <sup>45</sup> “Is by my permission and with profound respect, veneration & gratitude inscribed by Her Imperial Majesty’s most humble & obedient servant R. Paton” / По разрешению и с глубочайшим уважением, благоговением и благодарностью подписано ее императорского величества наиболее ревностным и послушным слугой Р.Петоном/ (Перевод Автора). См. также: РГАВМФ. Ф. 172. Оп. 1. Д. 158. Л. 12: Петон получил два пакета и 1000 фунтов и нижайше благодарит за “сей новый опыт щедрости ее императорского величества”.
- <sup>46</sup> Белавенец П.И. Материалы по истории русского флота. М., Л.: Гос. Воен.-мор. изд-во НКВМФ СССР, 1940. 150 с. С. 47.
- <sup>47</sup> РГАВМФ, ф. 172, оп. I. Д. 158. Л. 12
- <sup>48</sup> РГАВМФ, ф. 172, оп. I. Д. 158. Л. 80 **(в рукописи Голдовского в тексте статьи ссылка 47 отсутствует, однако ее**

**расшифровка есть в примечаниях; здесь в тексте ссылка восстановлена — прим. ред.).**

<sup>49</sup> См., например, РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3886. Л. 95. РГАВМФ. Ф. 172. Оп. 1. Д. 157. Л. 2-3. 6 июля 1770.

<sup>50</sup> Bénézit E. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. Par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Vol. 6. Paris: Librairie Gründ, 1966. 791 p. P. 548.

Redgrave S. A Dictionary of Artists of the English School: painters, sculptors, architects, engravers, and ornamentists; with notices of their lives and works. London: Longmans, Green and Company, 1874. 514 p. P. 309.

<sup>51</sup> РГАВМФ, ф. 172, оп. 1. Д. 157. Л. 3.

<sup>52</sup> Edwards Edw. Anecdotes of Painters... P. 166.

<sup>53</sup> Bénézit E. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. Par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Vol. 6. Paris: Librairie Gründ, 1966. 791 p. P. 548.

<sup>54</sup> Edwards Edw. Anecdotes of Painters... P. 60; Nicolson B. Joseph Wright of Derby... P. 127.

<sup>55</sup> Edwards Edw. Anecdotes of Painters... P. 60; Redgrave S. A Dictionary of Artists of the English School... P. 309.

<sup>56</sup> **Дж. Сандерлэнд в монографии 1986 г. упоминает в качестве художника, писавшего стаффаж для этих картин, не только Мортимера, но и Томаса Джексона, ссылаясь на собственное упоминание об этом последнего. Сандерлэнд также приводит сведения из английской газеты «Evening Mail» от 13-15 апреля 1791 года, в которой говорится: «The value of these paintings was greatly enhanced by that admirable artist the late Mr. Mortimer, inserting the figures; but although the most valuable part of this work was from this man's pencil his name was not mentioned in the letter sent to with the pictures to Russia; in consequence of which, although Mr. Peyton received from the Empress a present of one thousand guineas & a large gold medal the historical painter had a very trifling remuneration» [31, с. 44-45] («Ценность картин сильно увеличилась благодаря замечательному мастеру М-ру Мортимеру, вписавшему фигуры; но хотя самая ценная часть этих работ принадлежала его карандашу, его имя не было упомянуто в письме, отправленном с картинами в Россию; в результате, хотя м-р Петон получил от Императрицы в подарок 1000 гиней и большую золотую медаль, исторический художник должен был довольствоваться ничтожным вознаграждением». Сведения не правдивы, так как в действительности в картинах Петона стаффаж дан обобщенно и не играет сколь-нибудь значимой роли, к тому же, в газетной заметке есть и другие неточности. Но этот отзыв свидетельствует о разногласиях, которые могли возникнуть между художниками, работавшими в соавторстве (прим. — ред.)**

<sup>57</sup> Graves A. The Society of Artists of Great Britain, 1760-1791, the Free Society of Artists, 1761-1783: a complete dictionary of contributors and their work from the foundation of the societies to 1791. London: George Bell and Sons: Algernon Graves, 1907. P. 191; Graves A. The Sales of Arts. Royal Academy of Arts. London, 1885; Graves A. A Century of Loan Exhibitions, 1813-1912. Vol. 2. London: A. Graves, 1913-1915. 512 p. P. 910.

<sup>58</sup> The Connoisseur. 1926. January–April. Vol. 74. P. 37, 171; 1940, Oct. P. 135; The Connoisseur. Oct. 1964, p. 121; Apollo, Aug. 1966, p. 168; March 1968, p. LXXXI; Antiques, 1955, January, p. 19.

<sup>59</sup> King C. British marine painters // The Connoisseur: An Illustrated Magazine For Collectors / C. Reginald Grundy (ed.). London: The Connoisseur, October 1940. Vol. 106. P. 134-142. P. 135.

<sup>60</sup> Ibid. P. 138 (в рукописи Голдовского в тексте статьи ссылка 59 отсутствует, однако ее расшифровка есть в примечаниях; здесь в тексте ссылка восстановлена — прим. ред.).

<sup>61</sup> O'er land and sea. Connoisseur. 1964. Oct.. P. 121.

<sup>62</sup> Apollo. 1966. Aug. P. 168.

<sup>63</sup> Архив ГЭ. Оп. 2. Д. 7. Л. 51.

<sup>64</sup> Лисенков Е.Г. Английское искусство XVIII века. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1964. 287 с. С. 182; Каталог живописи Центрального военно-морского музея. Л.: Б. и., 1970. 362 с. Кат. 2, 7.

<sup>65</sup> [Ernst von Münnich, ed.]. Catalogue raisonne des tableaux... №940. (В рукописи Голдовского, в тексте есть ссылки 65, 66, в расшифровке примечаний они отсутствуют).

#### Список литературы:

1. Андреева Г.Б. Русско-английские связи в области живописи второй половины XVIII - первой трети XIX века: дис... к.иск. М., 1998.
2. Андросов С.О. и др. Первый каталог Картинной галереи Эрмитажа. Т. 1, ч. 1. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2018. 472 с.
3. Бенуа А.Н. Джозеф Райт // Сборник Государственного Эрмитажа. Вып. 1. Петроград: Государственное издательство, 1921. С. 37–42.
4. Гейченко С.С. Большой петергофский дворец. Ленинград: издательство и 1 типография Издательства Леноблисполкома и Ленсовета, 1936. 156 с.
5. Гуревич И.М., Знаменов В.В., Мясоедова Е.Г. Большой петергофский дворец. Л.: Лениздат, 1979. 167 с.
6. Демидов Н.А. Дневник. Журнал путешествия его высочородия господина статского советника, и ордена святого Станислава кавалера Никиты Акинфиевича Демидова. По иностранным государствам с начала выезда его из Санкт-Петербурга 17 марта 1771 года по возвращению в Россию, ноября 22 дня 1773 года. М.: Типография Ф. Гиппиуса, 1786. 164 с.
7. Каталоги Центрального военно-морского музея: [в 2 т.] / Под общ. ред. И. М. Кулешова. Л.: [б. и.], 1960-1970.
8. Кросс Э.Г. У темзских берегов: Россияне в Британии в XVIII в. СПб.: Академический проект, 1996. 384 с.
9. Кросс Э.Г. Британцы в Петербурге XVIII век. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. 526 с.
10. Лисенков Е.Г. Английское искусство XVIII века. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1964. 287 с.
11. Макаров В.К., Петров П.Н. Гатчина. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1974. 102 с.
12. Первый каталог Картинной галереи Эрмитажа / Гос. Эрмитаж ; [авторы статей: С.О. Андросов и др.]. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2018. 470 с.
13. Ренне Е.П. Кристина Робертсон и русско-английские художественные связи в первой половине XIX века: дис... к.иск. СПб., 2003.
14. Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. IV. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1889. 878 стб.
15. Скворцова Е.А. Творчество Д.А. Аткинсона и Д. Уокера в контексте русско-английских художественных связей конца XVIII — начала XIX веков: дис... к.иск. СПб., 2012.
16. Чубова А.П. Петергоф. Большой дворец-музей. [Л.]: Лениздат, 1941. 48 с.
17. Швидковский Д.О. Англо-русские связи в архитектуре второй половины XVIII - начала XIX столетия: дис... д.иск. М., 1994.
18. Эрмитаж (Ленинград). Отдел западноевропейского искусства: Каталог живописи: [в 2 т.]. Т. 2. Л.-М.: Искусство, 1958. 510 с.
19. Bemrose W. The Life and Works of Joseph Wright, AKA, Commonly Called Wright of Derby. London; Derby : Bemrose & Sons, 1885. 128 p.
20. Bénézit E. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. Par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Vol. 8. Paris: Librairie Gründ, 1966. 885 p.
21. Bénézit E. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. Par un groupe d'écrivains spécialistes

français et étrangers. Vol. 6. Paris: Librairie Gründ, 1966. 791 p.

22. *Edwards Edw.* Anecdotes of Painters Who Have Resided Or Been Born in England; With Critical Remarks on Their Productions. London: Printed by Luke Hansard & Sons, For Leigh And Sotheby, W.J. And J. Richardson, R. Faulder, T. Payne, And J. White., 1808. 327 p.
23. *Goethe W.J., von.* Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen: Schriften zur bildenden Kunst. (Werke / J.W. von Goethe. Berliner Ausgabe; [Bd.] 19). Berlin: Aufbau-Verlag, 1973. 1047 s.
24. *Graves A.* A Century of Loan Exhibitions, 1813-1912. Vol. 2. London: A. Graves, 1913-1915. 512 p.
25. *Graves A.* Art Sales from Early in the Eighteenth Century to Early in the Twentieth Century (Mostly Old Master and Early English Pictures). Vol. II. London: Algernon Graves, 1918. 385 p.
26. *Graves A.* The Society of Artists of Great Britain, 1760-1791, the Free Society of Artists, 1761-1783: a complete dictionary of contributors and their work from the foundation of the societies to 1791. London: George Bell and Sons: Algernon Graves, 1907.
27. *Lacroix P.* Catalogue des Tableaux que se trouvent dans les galleries et dans les cabinets du Palais imperial de Saint-Petersbourg. Saint-Petersburg: [s.n.], 1774. 192 p.
28. *Nicolson B.* Joseph Wright of Derby: Painter of Light. London: Paul Mellon Foundation for British Art: Routledge and K. Paul; New York: Pantheon Books, 1968.
29. *Redgrave S.* A Dictionary of Artists of the English School: painters, sculptors, architects, engravers, and ornamentists; with notices of their lives and works. London: Longmans, Green and Company, 1874. 514 p.
30. *Rimbault D.E.* Liverpool Art and Artists in the Eighteenth Century / Walpole Society. 1917-1918. Vol. 6. Oxford: The University Press, 1918. P. 59–93.
31. *Sunderland J.* John Hamilton Mortimer. His Life and Works // The Volume of the Walpole Society. 1986. Vol. 52. Pp. 1–270.
32. *Thieme U., Becker F.* Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 26. Leipzig: Seemann, 1932. 600 S.

#### References:

- (1958) *Ermitazh (Leningrad). Otdel zapadnoevropeiskogo iskusstva: Katalog zhivopisi [Hermitage (Leningrad). Department of Western Art. Catalogue of Painting]:* in 2 vol. Leningrad-Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- (1970) *Katalog zhivopisi Tsentral'nogo voenno-morskogo muzeia [Catalogue of Peinting of the Cantral Naval museum].* Leningrad : [s.n.]. (in Russian)
- Andreeva, G.B. (1998) *‘Russko-angliiskie sviazi v oblasti zhivopisi vtoroi poloviny XVIII — pervoi treti XIX veka [Russian-English Links in Painting in the Second Half of the 18th — First Third of the 19th Century]’,* PhD Thesis, Moscow State University, Moscow. (in Russian)
- Androsov, S., et. al. (2018) *Pervyi katalog Kartinnoi galerei Ermitazha [The First Catalogue of the Picture Gallery of the Hermitage].* Vol. 1, part 1. Saint-Petersburg: State Hermitage Publ. (in Russian)
- Belavenets, P. (1940) *Materialy po istorii russkogo flota [Materials on the History of Russian Fleet].* Moscow, Leningrad: State Navy Publ. (in Russian)
- Bemrose, W. (1885) *The Life and Works of Joseph Wright, ARA, Commonly Called Wright of Derby.* London; Derby: Bemrose & Sons.
- Bénézit E. (1966) *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. Par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers,* Vol. 6. Paris: Librairie Gründ.
- Bénézit, E. (1966) *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. Par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers,* Vol. 8. Paris: Librairie Gründ.
- Benois, A. (1921) ‘Joseph Wright’, *Sbornik Gosudarstvennogo Ermitazha [Volume of the State Hermitage],* vol. 1. Petrograd: State Publ., pp. 37–42. (in Russian)
- Bury, A. (1964) ‘In the galleries’, *The Connoisseur,* vol. 157, no. 632, pp. 120-121.
- Chubova, A. (1941) *Peterhof. Bol'shoi dvorets-muzei.* Leningrad: Leningrad Publ. (in Russian)
- Cross, A.G. (1980) *“By the Banks of the Thames”: Russians in Eighteenth Century Britain.* Newtonville, Massachusetts: Oriental Research Partners.
- Cross, A.G. (1997) *By the Banks of the Neva: Chapters from the Lives and Careers of the British in Eighteenth-Century Russia.* Cambridge University Press. Cambridge: Cambridge University press.
- Geichenko, S. (1936) *Bol'shoi petergofskii dvorets [Grand Peterhof Palace].* Leningrad: Leningrad Council Publ. (in Russian)
- Goethe, W.J., von (1973) *von. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen: Schriften zur bildenden Kunst.* (Werke / J.W. von Goethe. Berliner Ausgabe, Bd. 19). Berlin: Aufbau-Verlag.
- Graves, A. (1907) *The Society of Artists of Great Britain, 1760-1791, the Free Society of Artists, 1761-1783: a complete dictionary of contributors and their work from the foundation of the societies to 1791.* London: George Bell and Sons: Algernon Graves.
- Graves, A. (1913-1915) *A Century of Loan Exhibitions, 1813-1912,* Vol. 2. London: A. Graves.
- Graves, A. (1918) *Art Sales from Early in the Eighteenth Century to Early in the Twentieth Century (Mostly Old Master and Early English Pictures),* Vol. 2. London: Algernon Graves.
- Gurevich, I., Znamenov, V., Miasoedova, E. (1979) *Bol'shoi petergofskii dvorets (1979) [Grand Peterhof Palace].* Leningrad: Leningrad Publ. (in Russian)
- Lisenkov, E. (1964) *Angliiskoe iskusstvo XVIII veka [English Art of the 18th Century].* Leningrad : State Hermitage Publ. (in Russian)
- Makarov, V., Petrov, P. (1974) *Gatchina.* Leningad: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Nicolson, B. (1968) *Joseph Wright of Derby: Painter of Light.* London: Paul Mellon Foundation for British Art: Routledge and K. Paul; New York: Pantheon Books.
- Redgrave, S. (1874) *A Dictionary of Artists of the English School: painters, sculptors, architects, engravers, and ornamentists; with notices of their lives and works.* London: Longmans, Green and Company.
- Renne, E. (2003) ‘Kristina Robertson i russko-angliiskie khudozhestvennyye sviazi v pervoi polovine XIX veka [Christina Robertson and Russian-English Artistic Links in the Frist Half of the 19th Century]’, PhD Thesis, Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg. (in Russian)
- Rimbault, D.E. (1918) ‘Liverpool Art and Artists in the Eighteenth Century’, in *Walpole Society. 1917-1918,* Vol. 6. Oxford: The University Press.
- Shvidkovskii, D. (1994) ‘Anglo-russkie sviazi v arkhitekture vtoroi poloviny XVIII — nachala XIX stoletia [English-Russian Links in Architecture of the Second Half of the 18th — Early 19th Century]’, Doctor Thesis, Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning (NIITAG), Moscow.
- Skvortsova, E. (2012) ‘Tvorchestvo D.A. Atkinsona i D. Uokera v kontekste russko-angliiskikh khudozhestvennykh sviazei kontsa XVIII — nachala XIX vekov [The Art of J.A. Atkinson and J. Walker in the Context of Russian-English Artistic Links of the End of the 18th — Early 19th Centuries]’, PhD Thesis, Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg. (in Russian)
- Sunderland, J. (1986) ‘John Hamilton Mortimer. His Life and Works’, *The Volume of the Walpole Society,* Vol. 52, pp. 1–270.
- Thieme, U., Becker, F. (1932) *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart,* Bd. 26. Leipzig: Seemann.

**Семенова Татьяна Борисовна**, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник. Государственный Эрмитаж. Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34, 190000. [semenova.tb@hermitage.ru](mailto:semenova.tb@hermitage.ru). ORCID: 0009-0004-0216-548X

**Senenova, Tatyana Borisovna**, PhD in Art History, leading researcher. The State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaia emb., 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. [semenova.tb@hermitage.ru](mailto:semenova.tb@hermitage.ru). ORCID: 0009-0004-0216-548X

## БЮРО ДЛЯ ПЕТРА I, ЕКАТЕРИНЫ II ИЛИ Г. ОРЛОВА? РЕДКАЯ МЕБЕЛЬ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ЭРМИТАЖА

## A BUREAU FOR PETER I, CATHERINE II OR G. ORLOV? RARE FURNITURE FROM THE HERMITAGE COLLECTION

**Аннотация.** Статья посвящена атрибуции шкафа-бюро из коллекции Эрмитажа, загадочность которому придавали три декоративных бронзовых медальона с портретами Генриха IV, герцога Сюлли и Петра I. В результате исследований оказалось, что этот предмет был выполнен французским мебельщиком Рене Дюбуа в период между 1765–70 годами, а заказчицей являлась Екатерина II. Выяснились увлекательные эпизоды бытования редкого предмета мебели, связанные как с личной жизнью русской императрицы, так и с ее политическими амбициями. Бюро было приобретено для Григория Орлова, но затем переделано по замыслу императрицы для того, чтобы разместить в нем коллекцию медалей, посвященную первому российскому императору. Именно поэтому на фасаде появился бронзовый медальон с портретом Петра Великого, который впоследствии и стал причиной появления ошибочного мнения, возникшего у Николая I, о том, что бюро принадлежало его великому предку и является петровской реликвией.

**Ключевые слова:** Рене Дюбуа, Генрих IV, Сюлли, Екатерина II, Григорий Орлов, Петр I, Эрмитаж, Мраморный дворец.

**Abstract.** The paper offers an attribution of a bureau from the collection of the State Hermitage. Three bronze medallions with portraits of Henri IV, duc de Sully and Petr I decorating it perplexed researchers. I discovered that it was made by a French furniture-maker René Dubois between 1765 and 1770 and it was commissioned by Catherine II. The paper reveals curious episodes from the history of this rare piece of furniture, connected both with the private life of the Empress and her political ambitions. The bureau was acquired for Grigori Orlov, but later remodeled according to Catherine's plan to accommodate the collection of the medals devoted the first Russian Emperor. For this reason a bronze medallion with the portrait of Peter the Great was placed on its façade. Later it made Nicolas I think that that the bureau belonged to his great forerunner and is a Petrine relic.

**Keywords:** René Dubois, Henry IV, Duke of Sully, Catherine the II, Peter the Great, Hermitage museum, Marble Palace.

Среди предметов богатой коллекции мебели Эрмитажа к загадочным экспонатам, несмотря на то, что они долгое время находятся в стенах музея, относится шкаф-бюро (инв. № Эрр-5237. Высота – 236 см, ширина – 179 см, глубина – 83 см, илл. 1). Странность ему придают особенности внутренней конструкции, а также декоративные элементы в виде трех портретных медальонов с изображением французского короля Генриха IV, его сподвижника герцога Сюлли и российского императора Петра I. Окончательным толчком к изучению и раскрытию тайн этого предмета стала статья под названием «Образ Генриха IV, созданный Гийомом Дюпре, в декоративно-прикладном искусстве Франции XVIII века», опубликованная в 2019 г. [8, p. 119–137].

Типологически данное изделие принадлежит к шкафам-бюро, которые появились в Англии в начале XVIII в., и в течение столетия распространились по всем странам Европы. Традиционно такая форма мебели представляла собой соединение бюро на низких ножках с откидной крышкой и расположенными внизу большими выдвигаемыми ящиками с книжным шкафом, помещенным сверху. Ширина шкафа обычно совпадала с шириной бюро.

Однако эрмитажный шкаф-бюро имеет нестандартно

большие размеры. Конструкция также необычна. Средняя часть состоит из установленного на высокие ножки трёхчастного корпуса с откидными крышками, за которыми расположены планшеты для хранения гемм или нумизматики вместо традиционных полок для письменных принадлежностей (илл. 2). Причем боковые крышки застеклены и имеют волнистую форму (илл. 3). Средняя часть бюро сзади также фанерована полированным деревом и имеет по бокам дверцы, открывающие доступ к планшетами. Высокий, более узкий, чем само бюро, книжный шкаф установлен на бюро и фланкирован двумя низкими шкафчиками, внутри которых также расположены низкие планшеты.

Помимо этих планшетов, которые начиняют бюро, удивительным является и появление в декоре трех портретов знаменитых политических лидеров из истории Франции и России (илл. 4, 5, 6). Причем медальон с портретом Петра I крупнее, имеет форму круга и помещен в центре, на откидной крышке, а два других – с портретом Генриха IV и герцога Сюлли, – меньше, обладают яйцевидной формой и расположены по бокам на дверцах верхних боковых шкафчиков<sup>1</sup>. При этом, медальоны с героями французской истории выполнены иначе. Они слегка вогнуты, а в композицию портретных изображений



Илл. 1. Рене Дюбуа. Шкаф-бюро с портретами Генриха IV, герцога Сюлли и Петра I. 1765–1770. Дуб, черное дерево, палисандр, золоченая бронза, зеркала, бархат. Гос. Эрмитаж. Инв. № Эпр-5237.



Илл. 2. Рене Дюбуа. Шкаф-бюро в раскрытом виде.

Илл. 3. Рене Дюбуа. Шкаф-бюро. Раскрытые правое боковое отделение и верхний шкафчик.



включены окружающие их лавровые ветви, в то время как медальон с портретом Петра I имеет плоскую оборотную сторону, высокий, украшенный бусинами, ровный бортик, и фланкирован отдельными накладками в виде лавровых ветвей.

При частичном демонтаже бюро были выявлены существенные переделки, которые, однако, коснулись только средней части деревянной конструкции. Оказалось, что первоначально этот предмет представлял собой традиционный письменный стол-бюро, за средней крышкой которого, вместо существующих ныне планшетов, располагались в два яруса полки для бумаг, разделенные фигурными перегородками. Боковые застекленные секции, по-видимому, также имели спереди открытые полочки, а планшеты располагались за ними. Возможно, что дверцы, расположенные сзади, служили именно для удобного к ним доступа.

Изделие выполнено согласно традиции французской мебельной школы — фанеровано черным деревом и обильно украшено накладками из бронзы ртутного золочения высокого качества с изящной чеканкой и полировкой.

Этот вывод окончательно подтвердился, когда сверху на крышке книжного шкафа было обнаружено клеймо — I. DUBOIS, принадлежавшее известному мастеру XVIII века Жаку Дюбуа (Jacques Dubois, 1694–1763)<sup>2</sup>. Второй, стоявший рядом знак ЖМЕ (Jurande des Menuisiers Ebenistes — жюри краснодеревщиков) является клеймом гильдии мебельщиков<sup>3</sup>.

Однако известно, что клеймом Жака Дюбуа без каких-либо изменений также пользовался и его сын Рене Дюбуа (René Dubois, 1737–1799).

Творчество обоих мебельщиков принадлежит к золотому фонду французского искусства XVIII века. Старший — Жак Дюбуа — прославился как яркий мастер рококо. Несмотря на то, что звание мастера получил лишь в 1742 г. в возрасте 48 лет, был одним из выдающихся эбенистов, услугами которого, наряду с Бернаром ван Ризенбургом и Жозефом Баумхауэром пользовался двор Людовика XV, например, мадам Елизавета, дочь Людовика XV, вышедшая замуж за герцога Пармского [11, р. 295–302; 10, р. 312–322].

Из его творческой биографии весьма интересен факт, который говорит о наличии коммерческих связей между мебельщиком и заказчиками из Восточной Европы. Он относится, пожалуй, к самому известному произведению мастера — угловому шкафу (ныне — в музее Поля Гетти), выполненному для польского военачальника графа Яна Клеменса Браницкого (Branicki), служившего при русском дворе (илл. 7). Пышный дизайн этого монументального изделия, по-видимому, основан на рисунке Николя Пино, работавшего с 1716 до 1727 г. в новой русской столице [9].

Рене Дюбуа стал хозяином мастерской после смерти отца и успешно работал в течение двадцати лет в стиле неоклассицизма, используя старое клеймо. В начале 1780-х гг. он посвятил себя торговле мебелью и затем полностью прекратил дело накануне революции 1789 г.<sup>4</sup> В его работах, которые находятся в крупнейших музеях мира, нетрудно заметить яркий талант и оригинальность художественных решений.

К таким образцам относится секретер-кабинет, увенчанный часами из коллекции поместья Уоддесдон (Waddesdon Manor), Бэкингемшир, Англия. Это странное и амбициозное произведение, датируемое 1770 г., поражает своими огромными размерами [15]. Удивительно и его художественное решение, не имеющее ничего общего с другими работами мастера.

К работам в духе неоклассицизма относятся предметы, которые ныне находятся в художественном музее Кливленда (Cleveland Museum of Art, илл. 8–9). Они датируются 1765–1770 годами, выполнены с использованием черного дерева, японского лака, и, конечно, золоченой бронзы, блестящим исполнителем которой был еще отец Рене — Жак Дюбуа.

В коллекции музея Метрополитен находится секретер, выполненный в стиле шинуазри в 1770–1775 гг., а в коллекции Уоллес — комод, датируемый 1765 годом, изготовление которого связывали с Марией Антуанеттой или мадам де Помпадур, однако факты не подтвердились (илл. 10) [14].



Все же, сочетание роскошных материалов, среди которых подлинный японский лак, золоченая бронза, выполненная по оригинальным моделям, наводит на мысль, что это был важный заказ. Некоторые элементы декора, такие как сирены, установленные по углам, были созданы по рисунку одного из выдающихся архитекторов второй половины XVIII века Шарля де Вайи, сыгравшего важную роль в развитии *goût-grec* (греческого вкуса) и неоклассического стиля.

С творчеством этого архитектора, по-видимому, связано еще одно произведение, обладающее клеймом Р. Дюбуа — комплект из письменного стола с чернильницей и картоньером, который датирован временем около 1765 г. (илл. 11-13). Его декор состоит из зеленого лака и золоченой бронзы (Инв. № 330, 178, 287) [16]. По аналогии с комодом, который украшен теми же фигурками сирен, что и данный письменный стол, проект всего комплекта также приписывается Шарлю де Вайи. Но для наших рассуждений важность составляет тот факт, что творчество Ш. де Вайи привлекало внимание Екатерины II, по заказу которой в 1772 г. архитектор выполнил проект «дома в античном вкусе» — павильона в виде увенчанного куполом центрального здания.<sup>5</sup>

Отметим также, что в коллекции Уоллес хранится ценный документ — записка, сопровождающая покупку этого комплекта в июне 1866 г. и составленная лондонским дилером Фредериком Дэвисом, на которой имеется пометка, сделанная рукой покупателя — лорда Хартфорда. В ней сообщается, что данная мебель была увезена в Россию по велению Екатерины II и подарена ею великому князю Павлу Петровичу для учебных работ, который позже, в свою очередь, подарил эти вещи своему другу князю Александру Борисовичу Куракину, у потомков которого торговец Ф. Дэвис купил комплект в Санкт-Петербурге<sup>6</sup>.

Декор всех предметов комплекта, действительно, вызывает мысль о неких скрытых в нем смыслах. Например, картоньер увенчан скульптурной композицией, которая изображает стоящих на пьедестале в объятиях друг друга Купидона и Психею, и сидящих под ними аллегорические фигуры Войны и Мира. Шкаф, на котором расположена секция картотеки, украшен бронзовыми накладками в виде трюфеев. Чернильница с обеих сторон декорирована рострами кораблей.

Приведенные факты могут служить косвенными подтверждениями для того, чтобы, с большой долей вероятности, связать историю данного заказа с Россией.

Изделиями, важными для изучения нашего шкафа-бюро, является пара низких шкафов из коллекции Уоллес (илл. 14). Первоначально они имели дверные рамы, заполненные в центре медной проволочной сеткой, но затем появились глухие двери, которые позже, до 1798 г., были украшены инкрустацией оловом и лагуною с изображениями античных богинь. Пример истории бытования данных шкафов показывает, насколько серьезными могли быть переделки мебели еще в XVIII в. [12].



Илл. 4. Рене Дюбуа. Шкаф-бюро. Медальон с портретом Петра I. Золоченая бронза.

Илл. 5. Рене Дюбуа. Шкаф-бюро. Медальон с портретом Генриха IV. Золоченая бронза.

Илл. 6. Рене Дюбуа. Шкаф-бюро. Медальон с портретом герцога Сюлли. Золоченая бронза.





**Илл. 7. Жак Дюбуа. Угловой шкаф. Ок. 1744–1755. Музей Поля Гетти, Лос-Анджелес, инв. № 79.DA.66. Источник: <https://www.getty.edu/art/collection/object/1035GG>**

Возвращаясь к шкафу-бюро из коллекции Эрмитажа, заметим, что по стилистическим признакам он выполнен в типичной для Р. Дюбуа манере *goût-grec*. Кроме того, в его убранстве использованы повторяющиеся на разных изделиях мастера, выполненных между 1765 и 1770 годами, художественные приемы, как в виде отдельных бронзовых элементов, так и в виде способов декорирования. Например, горизонтальная бронзовая тяга, боковые верхние спады в виде акантового листа, чешуйчатый орнамент «дукаты» и бронзовые окончания ножек яйцевидной формы с листовым декором такие же, как на комоды и угловом шкафчике из музея Кливлэнда или на комоды из коллекции Уоллес. А декор в виде инкрустированных тонких латунных рамок аналогичен тому, который использован на полушкафе из музея Уоллес. Все это позволяет считать временем изготовления эрмитажного шкафа-бюро также период между 1765–70 годом.

Такая датировка совпадает и с выводами А. Коллинза. Анализируя круг предметов, украшенных портретами Генриха IV и герцога Сюлли, автор делает несколько важных наблюдений. Внимание к истории Генриха IV, которое началось во Франции с появления в 1723 г. поэмы Вольтера «Генриада», в 1760–1780-е годы возрастает, захватывая литературные произведения, театральные постановки и изделия прикладного искусства.

Столь сильный всплеск интереса к образу короля, как пишет А. Коллинз, был связан с политически неустойчивой ситуацией, возникшей при переходе власти от Людовика XV к Людовику XVI [8, р. 119]. В образе Генриха IV французское общество пыталось найти утраченные черты идеального правителя, а существующая власть видела в этом образе символ сильной власти, объявляя себя её наследницей. Поскольку прием украшения мебели портретом короля был известен еще



Илл. 8. Рене Дюбуа. Комод. 1765–1770. Музей Кливленда, инв. № 1944.133. Источник: <https://www.clevelandart.org/art/1944.113>

Илл. 9. Рене Дюбуа. Пара угловых шкафчиков. Ок. 1765–1770. Музей Кливленда, инв. № 1951.115. Источник: <https://www.clevelandart.org/art/1951.115>



Илл. 10. Рене Дюбуа. Комод. Ок. 1765. Музей Уоллес, Лондон, инв. № F245. Источник: <https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=63856&viewType=detailView>

со времен Людовика XIV, изображениями которого украшал мебель Андре Шарль Буль, то мебельщики последней четверти XVIII века продолжили традицию. При изготовлении парных изделий помимо изображения Генриха IV использовался портрет сподвижника и друга короля — Максимилиана де Бетюна, герцога де Сюлли (1559–1641). Причем оба портрета изготавливались по образцу моделей, созданных медальером Гийомом Дюпре в 1606–1607 годах.

Изображения Генриха IV и Сюлли использовались не только для украшения мебели. Выполненные в разных материалах, они сами по себе стали предметом коллекционирования и дипломатическими подарками. Например, в 1784 г. прусский принц Генрих, посетивший Францию с тайным визитом, получил в подарок от Людовика XVI их изображения, изготовленные из севрского фарфора. Особенно интересен факт, что великий князь Павел Петрович и Мария Федоровна двумя годами раньше во время путешествия во Францию под видом «графа и графини Северных» также получили подарки, в которые вошли не только два гобелена из истории Генриха IV и герцога Сюлли, но еще четыре больших и четыре маленьких медальона с портретом короля, и также четыре больших медальона с портретом герцога Сюлли. Кроме того, им подарили слепок с медальона Генриха IV для того, чтобы в дальнейшем в России можно было их использовать для

изготовления копий [8, p. 119].

Однако датировка между 1765 и 1770 годами входит в противоречие с данными из первой описи Эрмитажа, так называемой «описи Лукина», где о шкафе-бюро сообщается следующее: «Доставлен по высочайшему повелению из Арсенала Мраморного дворца марта 15 дня 1832 г. и записан в каталог по ордеру Придворной Конторы под №24 сего 1832 г. Означенный шкаф употребляем был императором Петром Великим»<sup>7</sup>.

Эти данные повторяются в многочисленных документах, самые ранние из которых являются служебной перепиской, проходившей в 1832 г. между министром Императорского двора князем Петром Михайловичем Волконским, гофмаршалом Кириллом Александровичем Нарышкиным, камердинером Яковлевым, и также мастерами — бронзовщиком Андреем Шрейбером и мебельщиком Василием Бабковым<sup>8</sup>. Из нее следует, что в связи с начавшейся после смерти в 1831 г. великого князя Константина Павловича подготовкой здания Мраморного дворца к капитальному ремонту «Государь Император Высочайше повелеть соизволили находящийся в Арсенале Мраморного дворца шкаф или Бюро который был употребляем Императором Петром Великим, поместить в Эрмитаж». Император также «благоволил сказать что, это драгоценность, но требует большой починки»<sup>9</sup>. В описании

предмета легко узнается исследуемое нами бюро<sup>10</sup>.

«Исправление» мемориальной мебели было поручено бронзовщику А. Шрейберу и мебельному мастеру В. Бабкову. Записку Шрейбера о вариантах вмешательства в первоначальный вид шкафа-бюро можно рассматривать, как один из ранних примеров решения реставрационных задач. Мастер предлагал три возможных варианта — только вычистить старый бронзовый декор; вычистить старую бронзу и восполнить недостающие детали, вызолотив их «по старому манеру»; и последний, «вызолотить по нынешнему ... (однако ж старой манере тому времени когда сіе работано свойственнее)»<sup>11</sup>. Из документа следует, что предполагались только восстановительные работы без вмешательства во внутреннюю конструкцию. Это означает, что появление планшето в средней части изделия было произведено раньше.

Подтверждение тому мы находим в описи Мраморного дворца, составленной в 1785 г., где обнаружена следующая запись: «Бюро черного дерева со шкафом со стеклами шлифованными с разным бронзовым золоченым украшением внутри с полками а снизу с выдвигающимися ящичками для положения медалей»<sup>12</sup>. Составитель описи — Фридрих Вильгельм Буксгевден (бывший адъютант князя Григория Орлова, назначенный начальником строительства дворца в 1782 г., за год до смерти своего патрона) выделил ряд существенных признаков, по которым бюро безошибочно узнается

При этом запись, сделанную Буксгевденом, отличает некоторая особенность. Несмотря на то, что почерк, которым она сделана, является тем же, которым написано все остальное, все же заметно, что данный текст более убористый и будто «втиснут» в свободное место, показывая, что запись внесена после заполнения листа.

Сама опись, которая является редким историческим документом, также необычна. Выполненная в виде рукописной книги в богатом переплете с тиснением, она сопровождала передачу Мраморного дворца со всем имуществом в ведение Кабинета Е. И. В. и была преподнесена Екатерине II. Так было оформлено завершение многолетней работы, вдохновителем и заказчиком которой являлась сама императрица, о чем пишет автор книги об истории здания Андрей Евгеньевич Ухналев и приводит слова Екатерины II: «как дом у Троицкой пристани готов будет, то, убрав его, как я намерена была, ему же графу Григорию Григорьевичу Орлову отдать вечно и потомственно» [5, с. 16] Исследователь ярко и убедительно доказывает, что возведенный дворец стал материализованной памятью императрицы о своем несостоявшемся супруге, сыгравшем в ее судьбе столь важную роль. И отделка, и убранство дворца имели аллегорический смысл. При этом часть вещей, находившаяся в нем, в том числе художественные коллекции, были привезены в 1783 г. из прежней резиденции графа — Штегельманова дома на Мойке [5, с. 18].

Это здание, названное по имени своего первого владельца — богатого поставщика императорского двора купца Г.Х. Штегельмана<sup>13</sup>, было куплено императрицей в казну в 1764 г. специально для Г.Г. Орлова. Екатерина была здесь частой гостьей и не могла не пытаться увлечь графа своей страстью к коллекционированию. В интерьерах дома Штегельмана постепенно сформировалась богатая картинная галерея, библиотека и появился минц-кабинет, который имел особую ценность. Именно его первым вывезли в 1787 г. из Мраморного дворца в Эрмитаж и включили в императорскую коллекцию [5, с. 13, 32.]

По всей видимости, шкаф-бюро был приобретен императрицей около 1765–1770 г.<sup>14</sup> Находясь уже в Петербурге, этот предмет мебели был переделан и снабжен планшетами для коллекции медалей, формировавшейся в доме Штегельмана, а затем перевезен в Мраморный дворец и поставлен в одну из комнат<sup>15</sup>. Решение о перемещении, вероятно, было принято не сразу, чем и объясняется запоздалая запись в описной книге дворца.

Возникает еще один вопрос — коснулись ли переделки фасада, а именно бронзовых медальонов? Их анализ наталкивает на мысль, что вряд ли все три портрета появились



Илл. 11. Рене Дюбуа. Картоньер. Ок. 1765. Музей Уоллес, инв. № F178. Источник: <https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=63805&viewType=detailView>

одновременно. Изображения французского короля и его сподвижника выполнены по модели Гийома Дюпре и отличаются от третьего медальона размерами<sup>16</sup>, формой и декором. Различия можно наблюдать и в данных химического анализа бронзы<sup>17</sup>.

Все это говорит о том, что медальон с портретом Петра I выполнен в другой мастерской. Его появление, на наш взгляд, напрямую связано с личными пристрастиями и политическими амбициями Екатерины II. Не раз в письмах Гримм императрица признавалась, что «помешана на камнях и медалях». Один из ее планов заключался в создании «медальной истории со времен Петра Великого». И в 1772 г. указом от 9 мая были основаны два комитета «для учреждения медалической со времен Государя Императора Петра Великого истории» [1, с. 207, 65]. Итогом работы должны были стать серия медалей, отражающая славные деяния Петра I, и альбом, содержащий изображения, описания и комментарии.



Илл. 12. Рене Дюбуа. Письменный стол. Ок. 1765. Музей Уоллес, инв. № F330. Источник: [https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection\\_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SelementList&sp=0&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=1&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=163941](https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SelementList&sp=0&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=1&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=163941)

Илл. 13. (На столе) Рене Дюбуа. Чернильница. Ок. 1765. Музей Уоллес, инв. № F285. Источник: [https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection\\_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SelementList&sp=0&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=1&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=163898](https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SelementList&sp=0&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=1&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=163898)

Илл. 14. Рене Дюбуа. Полушкаф. Ок. 1765. Музей Уоллес, инв. № F384. Источник: <https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=63991&viewType=detailView>

По мнению Якоба Штелина, который, помимо прочего, занимался медальерным искусством, инициатива возрождения «медальнической истории» Петра I целиком принадлежала императрице [1, с. 68, 70].

Вероятно, коллекция, собранная в Штегельмановом доме, задумывалась как часть этого проекта, поэтому шкаф-бюро был не только оборудован планшетами, но и украшен важным элементом, который имел не столько декоративное значение, сколько имел политический подтекст<sup>18</sup>.

Портрет российского императора на медальоне выполнен по медали, которая была изготовлена в 1717 г. в честь пребывания самодержца в Париже, отчеканена в его присутствии на монетном дворе и преподнесена в подарок. Император чрезвычайно ценил ее, и, по свидетельству современников, постоянно держал на своем столе [6, с. 583–596; 7]. При Екатерине II оригинальная медаль находилась в Академии наук, как важная реликвия.

Помещая медальон с этим портретом на бюро в центр фасада, императрица придавала декору как политический, так и эмоциональный смысл. Все три портрета принадлежали сильным политическим личностям. Обращение к истории Генриха IV и Сюлли, которое позволяло передать идею процветания государства при стабильности власти, не было редкостью и при российском дворе. Например, их бюсты вместе с бюстами Руссо, и Вольтера, находились у дверей Георгиевского зала в Зимнем дворце<sup>19</sup>.

Образ Петра I для Екатерины II имел, как известно, важнейшее политическое значение<sup>20</sup>. Поэтому появление его портрета окончательно сформировало программную образность художественной отделки шкафа-бюро.

Несомненно, что именно эта деталь послужила причиной для ошибочного мнения Николая I о принадлежности

шкафа-бюро первому Российскому императору.

Легенда о «петровском бюро» существовала на протяжении нескольких лет. Если после перемещения в Эрмитаж в 1832 г. его поместили в некие боковые комнаты — «в боковые комнаты в первой от парадной лестницы»<sup>21</sup>, то в конце 1840-х годов, когда Николай I осуществлял большой проект по реорганизации Эрмитажа и строительства для него другого здания, каким стал Новый Эрмитаж, бюро снова оказалось в поле его внимания, поскольку частью проекта было создание в стенах Эрмитажа Галереи Петра Великого, которая образовалась в 1848 г. для сосредоточения основных петровских коллекций. Во время тщательной подготовки, за год до открытия, была произведена полная ревизия «старинной» мебели под руководством А.И. Штакеншнейдера и графа А.П. Шувалова<sup>22</sup>. В это время бюро по-прежнему фигурировало, как ценнейший мемориальный экспонат, который было решено поместить в заново оформленную галерею. Однако документы показывают, что подготовка экспоната затянулась. Только в 1849 г. мебельному фабриканту А. Туру, одному из лучших столичных производителей мебели, который изготавливал витрины для галерей<sup>23</sup>, поручили также «исправление бюро Петра Великого»<sup>24</sup>. Кроме того, ему был дан заказ «к бюро Петра Великого приделать необходимую мебель из черного дерева с бронзовыми украшениями и соединить в одной комнате»<sup>25</sup>. Вероятно, предполагалось с помощью таких дополнительных предметов сформировать некий репрезентативный гарнитур<sup>26</sup>.

И все же бюро в Галерею Петра Великого не попало. Ни в одной описи всех последующих лет, куда бы не перевозилась коллекция вещей, принадлежавших первому российскому императору [4, с. 463–468] — ни в архивных описях 1849 и 1860 гг.<sup>27</sup>, ни, тем более, в путеводителе, составленном в 1915 г. Э.К. Пекарским [3], бюро не упоминается.

## Примечания:

<sup>1</sup> Размеры медальонов с портретами Генриха IV и герцога Сюлли 14×13,5 см; с портретом Петра I — диаметр 18 см.

<sup>2</sup> Работы Жака Дюбуа находятся в крупнейших музеях — Лувр, Карнавале, музей Поля Гетти, в коллекции Уоллеса, музее Виктории и Альберта, поместье Уоддесдон (Waddesdon) в Бэкингемшире, в Музее искусств Кливленда, коллекции Фрика и коллекции Райтсмана, Музее Метрополитен в Нью-Йорке и других музеях.

<sup>3</sup> Клеймо обязательно ставилось по решению назначенного жюри на все изделия, изготовленные в Париже, существовало с 1743 до 1790 г.

<sup>4</sup> Под фамилией Дюбуа работали и другие мастера, например, Луи Дюбуа старший брат Рене, создававший эксклюзивные, высоко ценимые модели мебели, позднее посвятил себя целиком декоративной скульптуре. Двоюродный брат Рене был его полным тезкой. Он также занимался изготовлением мебели и успешно торговал игрушками. В литературе также упоминается мастер Адриен Дюбуа, получивший звание мастера 14 января 1741 г. и работавший на улице Сен Антуан в середине XVIII в.

<sup>5</sup> Альбом с 11 чертежами хранится в Гос. Эрмитаже.

<sup>6</sup> Бытование данной мебели в Санкт-Петербурге подтверждает типографский бланк некоей торговой компании с сохранившейся надписью «GOTTLEIB KÜSTER & Co. ST PETERSBURG, den 181...», обнаруженной под бархатным покрытием столешницы и помещенный туда, вероятно, в качестве подкладки во время замены первоначального кожаного покрытия. — За предоставленную уточненную информацию благодарю куратора мебели Хелен Якобсен.

<sup>7</sup> Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. VI, «К». 1786–1811. Д. 1. Л. 487.

<sup>8</sup> РГИА. Ф. 469. Оп. 8. 1832. Д. 133; РГИА. Ф. 472. Оп. 13. Д. 162. 1832. Л. 4, 7–10.

<sup>9</sup> РГИА. Ф. 469. Оп. 8. Д. 133. 1832. Л. 1–7.

<sup>10</sup> «Шкаф черного дерева с двумя створчатыми дверцами, в котором вставлены цельные стекла, а на боках с наружной стороны вставлены зеркала, по сторонам два шкафчика черного дерева с бронзой, на дверцах коих из золоченой бронзы портреты, один из них Генриха IV короля французского, а другой герцога Сюлли, под сим шкафом бюро с откидной доскою, на коей в середине из золоченой бронзы круглый рельефный портрет императора Петра Великого, окруженный дубовыми ветвями, сие бюро на четырех ножках и украшено золоченою бронзой».

<sup>11</sup> РГИА. Ф. 469. Оп. 8. 1832. Д. 133. Л. 5.

<sup>12</sup> РГИА. Ф. 539. Оп. 1. Д. 284. «Описание Мраморного дома покоям их уборам и вещам, так же и службам с приложением планов поднесенное от полковника Буксгевдена 1785 года». Л. 49.

<sup>13</sup> Наб. реки Мойки, д. 50. В настоящее время — один из учебных корпусов Педагогического университета им. А.И. Герцена. Назван по имени своего первого владельца — богатого поставщика императорского двора купца Г.Х. Штегельмана.

<sup>14</sup> Подтвердить это предположение документально вряд ли удастся, поскольку, согласно исследованиям Р. Гаффифулина известно, что в XIX в. был утрачен архив Камер-цалмейстерской конторы, которая занималась приобретениями предметов мебели и прочего внутреннего убранства императорских дворцов в XVIII в. [2, с. 88].

<sup>15</sup> РГИА. Ф. 539. Оп. 1. Д. 289. 1818–1832. Л. 322.

<sup>16</sup> Размеры: медальоны с портретами Генриха IV и герцога Сюлли — 14×13,5 см; с портретом Петра I — диаметр 18 см.

- <sup>17</sup> Из них следует, что портреты Генриха IV и Сюлли выполнены, практически, из одного сплава, в то время как портрет Петра — из близкого, но чуть иного по составу.
- <sup>18</sup> Возможно, первоначальным украшением крышки бюро была розетка, например, как на бюро работы Сонье (С.С. Saunier) около 1775 г. из коллекции графов Строгановых.
- <sup>19</sup> Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 6 «К». Д. 1. 1795–1811.
- <sup>20</sup> Вспомним, что модель «Медного всадника» была выполнена Этьеном Фальконэ тоже в 1768–1770 гг.
- <sup>21</sup> Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 6 «К». Д. 1. 1795–1811.
- <sup>22</sup> РГИА. Ф. 469. Оп. 8. Д. 860. 1845. Л. 73–86.
- <sup>23</sup> Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 23. 1848. Л. 62, 63.
- <sup>24</sup> РГИА. Ф. 469. Оп. 8. Д. 860. 1845–1849. Л. 69.
- <sup>25</sup> РГИА. Ф. 470. Оп. 2 106/540. Д. 347. Л. 48. 1847.
- <sup>26</sup> Возможно, это были тумбы-пьедесталы, которые предполагалось ставить по бокам от шкафа-бюро. Сохранились два подобных предмета — Эпр-5867 и Эпр-5868, которые могли бы оказаться теми предметами. Но выяснить это окончательно пока не удается.
- <sup>27</sup> Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 23. 1848; Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. II. Д. 7. 1849.

#### Список литературы:

1. Гаврилова Л.М. Русская историческая мысль и медальерное искусство в эпоху Екатерины II. СПб.: Горный институт им. Г.В. Плеханова, 2000. 355 с.
2. Гафиффулин Р. Новые данные о произведениях Жозефа Баумхауэра, Бернара II ван Ризен Бурга и Жака Дотриша в русских императорских дворцах // Дворцово-парковые ансамбли России и художественная культура Западной Европы, конец XVIII — первая треть XIX века. Научная конференция 15-16.12.2011: сборник статей. СПб.: ГМЗ «Павловск», 2011. С. 80–100.
3. Пекарский Э.К. Путеводитель по Галерее императора Петра I. СПб.: [Б.и.], 1915. 42 с.
4. Решетов А.М. Галерея Петра I в МАЭ: История создания и закрытия // Радловский сборник. Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2007 году. СПб.: МАЭ РАН, 2008. С. 463-468.
5. Ухналев А.Е. Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. СПб.: Левша, 2002. 236 с.
6. Чижов С.И. Две медали парижского монетного двора с портретом Петра Великого и Александра I // Нумизматический сборник. Т. 1. М.: Синод.тип., 1911. С.15-16.
7. Щукина Е.С. О России за ее пределами. Западноевропейские медали собрания Эрмитажа на события истории России конца XVII — первой четверти XVIII вв. // Прошлое нашей родины в памятниках нумизматики. Л.: Аврора, 1977. С. 126–143.
8. Collins A. The Legacy of Guillaume Dupré's Image of Henri IV in the Decorative Arts of Eighteenth-Century France. // Furniture history. The Journal of the Furniture History Society. 2019. Vol. LV. P. 119–137.
9. Jacques Dubois. Corner Cupboard. 1744–1755; clock dial 1744. Object Number: 79.DA.66. J. Paul Getty Museum, Los-Angeles. Available at: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103SGG> (accessed: 4 February 2024)
10. Kjellberg P. Le Mobilier Francais Du XVIII Siecle. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 2002. 912 p.
11. Pradère A. Les Ébénistes français, de Louis XIV à la Révolution. Paris: [s.n.], 1989. 438 p.
12. René Dubois. Cabinet. C. 1765. Wallace collection, London. Inv. F384. Available at: <https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=63991&viewType=detailView> (accessed: 4 February 2024)
13. René Dubois. Chest of Drawers. c. 1765-1770. Inv. № 1944.113. Cleveland Museum of Art. Available at: <https://www.clevelandart.org/art/1944.113> (accessed: 4 February 2024)
14. René Dubois. Chest-of-drawers.1765. The Wallace collection, London. Inv. F245. Available at: <https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=63856&viewType=detailView> (accessed: 4 February 2024)
15. René Dubois. Combined drop-front Secrétaire, Cabinet and Clock. French: 1770. Waddesdon Manor, Buckinghamshir. Available at: <http://api.waddesdon.org.uk/docs/Furniture/2582.pdf> (accessed: 4 February 2024)
16. René Dubois. Filing cabinet. C.1765. The Wallace collection, London. Inv. F178. Available at: <https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=63805&viewType=detailView> (accessed: 4 February 2024)
17. René Dubois. Inkstand. C. 1765. Wallace collection, London. Inv. F285. Available at: [https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection\\_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Startist&sp=SelectionList&sp=0&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=1&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=l63898](https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Startist&sp=SelectionList&sp=0&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=1&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=l63898) (accessed: 4 February 2024)
18. René Dubois. Pair of Corner Cabinets. c. 1765–1770. Cleveland Museum of Art. Inv. 1951.115. Available at: <https://www.clevelandart.org/art/1951.115> (accessed: 4 February 2024)
19. René Dubois. Writing table. C. 1765. Wallace collection, London. Inv. F330. Available at: [https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection\\_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Startist&sp=SelectionList&sp=0&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=1&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=l63941](https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Startist&sp=SelectionList&sp=0&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=1&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=l63941) (accessed: 4 February 2024)

#### References:

- Chizhov, S.I. (1911) 'Two Medals of Parisian Mint with Portraits of Peter the Great and Alexander I', in *Numismatic Collection of Articles*. Moscow: Synod Typography Publ. (in Russian)
- Collins A. (2019) 'The Legacy of Guillaume Dupré's Image of Henri IV in the Decorative Arts of Eighteenth-Century France', *Furniture history. The Journal of the Furniture History Society*, 2019, vol. 55, pp. 119–137.
- Gafffulin, R. (2011) 'New Facts about Works of Joseph Baumhauer, Bernard II van Risen Burgh and Jacques Dautriche in Russian Imperial Palaces', in: *Dvortsovo-parkovye ansambli Rossii i khudozhestvennaia kul'tura Zapadnoi Evropy, konets XVIII — pervaiia tret' XIX veka. Nauchnaia konferentsiia 15— 6.12.2011: sbornik statei [Palace and Parks Ensembles in Russia and Art Culture of Western Europe, End of the 18th — First Third of the 19th Century. Scientific Conference, 15—16 December 2011: Proceedings]*. Saint-Petersburg: State museum-reserve "Pavlovsk" Publ., pp. 80–100. (in Russian)
- Gavrilova, L.M. (2000) *Russkaia istoricheskaia mysl' i medal'ernoie iskusstvo v epokhu Ekateriny II [Russian Historical Thought and Medal Art in the Epoch of Catherine II]*. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg Mining Institute Publ. (in Russian)
- Kjellberg P. (2002) *Le Mobilier Francais Du XVIII Siecle*. Paris: Les Éditions de l'Amateur. (in Franch)
- Pekarskii, E.K. (1915) *Putevoditel' po Galeree imperatora Petra I [Gallery of Emperor Peter I: Guidebook]*. Saint-Petersburg. (in Russian)
- Pradère A. (1989) *Les Ébénistes français, de Louis XIV à la Révolution*. Paris. (in Franch)

- Reshetov, A.M. (2008) 'Gallery of Peter I in Museum of Antropology and Ethnography: the History of Creation and Closing, in: *Radlovskii sbornik. Nauchnye issledovaniia i muzeinye proekty MAE RAN v 2007 godu [Collection of Papers in Honour of V.V. Radlov. Research and Museum Projects of Museum of Anthropology and Ethnography of Russian Academy of Science]*. Saint-Petersburg: Museum of Anthropology and Ethnography of Russian Academy of Science Publ., pp. 463–468. (in Russian)
- Shchukina, E.S. (1977) 'On Russia beyond Its Boundaries. Western-European Medals from the Collection of the Hermitage on the Events of Russian History of the End of the 17th –First Quarter of the 18th Centuries', in: *Proshloe nashei rodiny v pamiatnikakh numizmatiki [Past of Our Homelans in Numismatic Monuments]*. Leningrad: Avrora Publ., pp. 126–143. (in Russian)
- Ukhnaev, A.E. (2002) *Mramornyi dvorets v Sankt-Peterburge [Marble Palace in Saint-Petersburg]*. Saint-Petersburg: Levsha Publ. (in Russian)