

**St. Petersburg State University
Lomonosov Moscow State University**

Actual Problems of Theory and History of Art

I

Collection of articles

**St. Petersburg
2011**

Санкт-Петербургский государственный университет
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Актуальные проблемы теории и истории искусства

I

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2011

УДК 7:061.3
ББК 85.03
А43

Редакционная коллегия:

В. Г. Власов, И. И. Тучков, А. П. Салиенко, С. В. Мальцева,
Е. Ю. Станюкович-Денисова, И. Стевович

Editorial board:

Victor Vlasov, Ivan Tuchkov, Alexandra Salienko, Svetlana Maltseva,
Ekaterina Stanyukovich-Denisova, Ivan Stevović

Рецензенты:

д. иск. проф. Т. В. Ильина (СПбГУ);
к. иск. А. В. Захарова (МГУ имени М. В. Ломоносова)

Reviewers:

Tatyana Ilyina (St. Petersburg State University);
Anna Zakharova (Lomonosov Moscow State University)

*Печатается по постановлению Ученого совета исторического факультета
Санкт-Петербургского государственного университета и Ученого совета Московского
государственного университета имени М. В. Ломоносова*

А43 Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. статей. Вып. 1 / СПбГУ ; под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб. : Профессия, 2011. — 432 с.

Actual Problems of Theory and History of Art : Collection of articles. Vol. 1 / SpbSU; Svetlana Maltseva, Ekaterina Stanyukovich-Denisova eds. — St. Petersburg: Profession. 2011. — 432 p.

ISBN 978-5-288-05174-6

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете СПбГУ 1–5 декабря 2010 г. и посвященной актуальным вопросам искусства и культуры от античности до современности. В статьях отечественных и иностранных авторов (на русском и английском языках) представлены результаты исследований преимущественно в области изучения восточнохристианского и западноевропейского искусства от древности до нашего времени, а также в области археологии, реставрации, теории и методологии искусства.

Издание предназначено в первую очередь для специалистов. Может быть использовано в учебной, научно-практической деятельности, а также интересно широкому кругу любителей искусства.

The collection of articles consists of the materials of the International Conference of Young Specialists, held at the Faculty of History of St. Petersburg State University in December, 1–5, 2010. It deals with the actual problems of art theory and history from Antiquity to the 20th c. The articles by Russian and foreign researchers (in English and in Russian) mainly examine the problems of Eastern Christian and Western art, as well as of archeology, restoration, theory and methodology of art.

For art historians, historians, students and art lovers.

УДК 7:061.3
ББК 85.03

ISBN 978-5-288-05174-6

© Авторы статей, 2010
© Исторический факультет Санкт-Петербургского государственного университета
© Исторический факультет Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

На обложке использована картина О. Лягачева – Хельги «Солнце», 2010. Частное собрание. Париж, Франция.
On the cover: Oleg Liagatchev-Helgi. Soleil, 2010. Private collection. Paris. France.

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

<i>Т. В. Ильина, А. В. Захарова.</i> Предисловие. <i>Tatyana V. Ilyina, Anna V. Zakharova.</i> Foreword.....	10
---	----

<i>Олег Лягачев-Хельги.</i> По поводу «Солнца». <i>Oleg Liagatchev-Helgi.</i> Apropos of «The Sun»	14
---	----

Средневековое искусство восточнохристианского мира. Medieval Art of the Eastern Christian World

<i>Д. Д. Ёлшин.</i> Некоторые материалы к реконструкции Десятинной церкви в Киеве. <i>Denis D. Jolshin.</i> Some Evidence for the Remodelling of the Desjatinnaya (Tithe) Church in Kiev	19
--	----

<i>Tatjana Koprivica.</i> Sacral Topography of Late Antique and Early Christian Doclea (Montenegro): the First Modern Preliminary Investigation. <i>Татьяна Копривица.</i> Сакральная топография позднеантичной и раннехристианской Дуклии (Черногория): первое современное предварительное исследование	25
---	----

<i>Valentina Cantone.</i> The Problem of the Eastern Influences on Byzantine Art during the Macedonian Renaissance: Some Illuminated Manuscripts from the National Library of Greece and the National Library of Venice. <i>Валентина Кантоне.</i> Проблема восточных влияний на византийское искусство в эпоху Македонского ренессанса: некоторые иллюстрированные рукописи из Национальной библиотеки Греции и Национальной библиотеки Венеции	33
---	----

<i>Lorenzo Riccardi.</i> Observations on Basil II as Patron of the Arts. <i>Лоренцо Риккарди.</i> Византийский император Василий II как покровитель искусств.....	39
--	----

<i>А. Л. Макарова.</i> Фрески церкви Св. Георгия в Бочорме (Грузия). <i>Anna L. Makarova.</i> Frescoes of St. George Church in Bochorma (Georgia).....	46
---	----

<i>Е. И. Морозова.</i> Эпистили со сценами праздников в системе декорации византийской алтарной преграды (XII в.). <i>Ekaterina I. Morozova.</i> Epistyles with the Scenes of Feasts in Byzantine Altar Screen Decoration of the 12th Century.....	56
---	----

<i>С. В. Мальцева.</i> Значение приделов в формировании региональной традиции в сербской средневековой архитектуре. <i>Svetlana V. Maltseva.</i> Significance of Chapels in Forming the Regional Tradition of Serbian Medieval Architecture.....	63
---	----

<i>Jasmina S. Ćirić.</i> The Art of Exterior Wall 'Decoration' in Late Byzantine Architecture <i>Ясмина Чирич.</i> Искусство украшения внешних стен в поздневизантийской архитектуре	69
---	----

<i>Branka Vranešević.</i> Problems in Studying the Heritage of Antiquity in the Middle Ages. The Case of Personifications of Divine Wisdom in the Leningrad Gospel. <i>Бранка Вранешевич.</i> Проблемы изучения наследия античности в Средние века: персонафикации Божественной Премудрости в Ленинградском Евангелии	77
<i>Miloš Živković.</i> The Legendary Ruler in Medieval Guise: Few Observations on the Iconography of Belgrade Alexandride. <i>Милош Живкович.</i> Легендарный правитель в средневековых одеждах: об иконографии белградской Александрии.....	79
<i>Silvia Pedone.</i> A Critical Approach to the Byzantine Art in the First Half of 19th Century. The Case of C. M. Texier. <i>Сильвия Педоне.</i> Критический подход к византийскому искусству в первой половине XIX в. Шарль М. Тексье	92
<i>Giovanni Gasbarri.</i> Bridges between Russia and Italy: Studies in Byzantine Art at the Beginning of 20th Century. <i>Джованни Газбарри.</i> Мосты между Россией и Италией. Изучение византийского искусства в начале XX в.....	101
<i>E. A. Nemykina.</i> О проблеме южнославянских влияний на монументальную живопись Новгорода XIV в. <i>Elena A. Nemykina.</i> On the Problem of “Southern Slavic Influence” on Novgorod Monumental Painting in the Second Half of the 14th Century.....	109
<i>A. N. Shapovalova.</i> Новгородская монументальная живопись и религиозно-философские течения восточнохристианского мира второй половины XIV в. <i>Alexandra N. Shapovalova.</i> The Novgorod Mural Paintings and Religious Theories of the East Christian World in the Second Half of the 14th Century.....	115
<i>A. V. Trushnikova.</i> Древнерусские храмы с пристенными угловыми опорами (кон. XIV — нач. XV в.). Происхождение типа в контексте византийской и балканской архитектуры. <i>Alexandra V. Trushnikova.</i> Old Russian Cross-domed Churches with Corner Piers in the Late 14th — Early 15th Centuries. On the Origins of the Architectural Type in the Context of Byzantine and Balkan Architecture.....	124
<i>A. A. Freze.</i> Исихастские мотивы в иконографической программе росписи церкви Успения Богоматери в с. Мелётово. <i>Anna A. Freze.</i> Hesychast Concept in the Iconographic Programme of the Frescoes in the Church of Assumption in Melyotovo.....	133
<i>I. L. Fedotova.</i> К вопросу о псковских зодчих в Москве в последней четверти XV в. Историкографический аспект. <i>Irina L. Fedotova.</i> Some Observations and Historiography on Pskovian Architects in Moscow in the Last Quarter of the 15th Century.....	140
<i>H. M. Abramenko.</i> Образы святых князей Владимира, Бориса и Глеба в храмовых росписях времени Ивана IV. <i>Natalia M. Abramenko.</i> Images of the First Russian Saint Princes Vladimir, Boris and Gleb in the Wall Painting during the Reign of the Tsar Ivan IV.	149
<i>A. I. Dolgova.</i> Об истоках и символике иконографии «Лабиринт духовный». <i>Anastasia I. Dolgova.</i> On the Origins and Symbolism of the Iconography of “Spiritual Labyrinth”.....	156

**Русское искусство XVIII–XX вв.
Russian Art in the 18–20th Centuries**

<i>А. М. Васильева.</i> Русское и европейское в творчестве гравера петровского времени Ивана Зубова. <i>Alexandra M. Vasilyeva.</i> Russian and European Tendencies in the Work of Ivan Zubov, Russian Engraver of the Early 18th Century	167
<i>Е. Ю. Станюкович-Денисова.</i> Образцовые проекты в жилом строительстве Петербурга 1730–1760-х гг.: проблема типологии и модификации. <i>Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova.</i> Exemplary Projects in House Building of the 1730s–1760s in St. Petersburg: Typology and Modifications	174
<i>А. А. Сурова.</i> Росписи часовни в д. Васильева Гора Торжокского района Тверской области: к вопросу западноевропейского влияния в культовой монументальной живописи кон. XVIII в. <i>Anna A. Surova.</i> Murals of the Chapel in the Village of Vasileva Gora in Torzhoksky District of Tver Region: the Problem of European Influence on Church Monumental Painting of the Late 18th Century	180
<i>Ю. И. Чежина.</i> Портреты-двойники кисти Ж.-Л. Монье и А. Е. Егорова: к проблеме заимствования в живописи. <i>Julia I. Chezina.</i> The Twin-Portraits by Jean-Laurent Mosnier and Alexey Egorov: to the Problem of Adoption in Painting.....	186
<i>А. Е. Кустова.</i> Русская тема в живописи Дж. А. Аткинсона. <i>Anna E. Kustova.</i> Russian Subjects in the Paintings by J. A. Atkinson	196
<i>Е. А. Скворцова.</i> Роль Дж. А. Аткинсона в развитии жанра панорамы в русском искусстве. <i>Ekaterina A. Skvortsova.</i> The Role of J. A. Atkinson in the Development of Panoramas in Russian Art	204
<i>Т. В. Белякова.</i> Особенности графики Козловского и Прокофьева в контексте предромантизма. <i>Tatyana V. Beliakova.</i> Peculiarities of Graphic Works by Kozlovsky and Prokofiev in the Context of Pre-Romanticism	214
<i>А. А. Варламова.</i> Источники композиции и декоративного оформления Погодинской избы. <i>Alexandra A. Varlamova.</i> The Sources of Composition and Decoration of the Pogodin Izba in Moscow	222
<i>А. В. Ганган.</i> Русская бронзовая пластика малых форм рубежа XIX–XX вв.: к вопросу о творческом методе. <i>Andrey V. Gangan.</i> Russian Small-Scale Bronze Sculpture in the Late 19th – Early 20th Century: the Problem of Creative Method	227
<i>А. А. Ларионов.</i> Конструктивизм и неоклассика на архитектурном факультете Академии Художеств в 1920-е гг. Учебные работы. <i>Andrey A. Larionov.</i> Constructivism and Neoclassicism at the Department of Architecture of the Russian Academy of Arts in the 1920s. Student Projects.....	234
<i>М. Ю. Евсеев.</i> «Я что-то должен сказать... в будущее». Н. Н. Пунин и Петербургский университет. <i>Mikhail Yu. Evseyev.</i> “I Am to Say Something... for the Future”. Nikolay N. Punin at the St. Petersburg University.....	242

Г. Э. Аббасова. Восток и Запад. Проблема традиции в творчестве художников Узбекистана 1920–1930-х гг.
Galina E. Abbasova. The East and the West. The Problem of Tradition in the Works of Uzbekistan's Artists in the 1920s–1930s.....250

К. В. Смирнова. Памятники героям и жертвам Великой Отечественной войны. Мемориальные комплексы 1960–1970-х гг. Проблема исторической и художественной ценности.
Ksenia V. Smirnova. Monuments to the Heroes and Victims of the World War II. Memorial Complexes of the 1960s–1970s and the Problem of Historic and Artistic Value.....256

Восток и Запад, от античности до современности. The East and the West, from Antiquity to the 20th Century

М. А. Семина. Оригинал или римейк. Проблема сохранности и реставрации произведений античной скульптуры.
M. A. Semina. Genuine or Remade Item. Condition and Restoration of Ancient Sculpture.....265

А. А. Краснова. К проблеме оценки достоверности реставрируемой скульптуры из раскопок античных городов Северного Причерноморья.
Anastasia A. Krasnova. The Problem of Authenticity of Restored Sculpture Excavated in Ancient Greek Towns of the North Pontic Area275

А. С. Винокурова. Храмы династии Хойсала. Синтез архитектуры и скульптуры.
Anastasia S. Vinokurova. Hoysala temples. A Synthesis of Architecture and Sculpture285

А. А. Янковская. Сообщения арабского путешественника XIV в. Ибн Баттуты о Малайском архипелаге: проблема интерпретации источника.
Aglaya A. Yankovskaya. Accounts of the 14th Century Arab Traveller Ibn Battuta on the Malay Archipelago: the Problem of Interpretation of the Source292

О. Д. Белова. Карта «Смерть» из колоды тарокки Пирпонт Морган-Бергамо и макабрические сюжеты в искусстве Италии XIV–XV вв.
Olga D. Belova. The “Death” Card from the Tarot Pack Pierpont Morgan – Bergamo and Macabre Themes in Italian Art of the 14th and 15th Centuries.....298

М. А. Лопухова. Классические мотивы в поздней алтарной живописи Филиппино Липпи.
Marina A. Lopukhova. Classical Tradition in the Later Altarpieces by Filippino Lippi.....307

Е. А. Титова. Проблемы церковной архитектуры Возрождения в трактатах Антонио Филарете и Франческо ди Джорджио: развитие базиликального и центрического планов.
Elizaveta A. Titova. The Problems of the Renaissance Church Architecture in the Treatises by Antonio Filarete and Francesco di Giorgio: the Development of Basilical and Central Plan.....314

Л. А. Чечик. «Свой–чужой» в «дипломатической» живописи Венеции эпохи Возрождения.
Liya A. Chechik. ‘Friend-or-foe’ in the ‘Diplomatic’ Painting of the Renaissance Venice.....322

Е. А. Павленская. Эволюция жанра детского портрета в творчестве испанских придворных художников XVI–XVII вв.
Elizaveta A. Pavlenskaya. The Evolution of Children's Portraiture in the Works of Spanish Court Painters of the 16th–17th Centuries329

<i>А. Е. Челован.</i> Испанский ориентализм XIX в. Мариано Фортун. <i>Anastasia E. Chelovan.</i> Spanish Orientalism of the 19th Century. Mariano Fortuny	335
<i>Е. Г. Гойхман.</i> Традиция в творчестве Эжена Делакруа. Романтическая живопись 1820-х гг. и искусство старых мастеров. <i>Elena G. Goikhman.</i> Tradition in the Work of Eugène Delacroix. Romantic Painting of the 1820s and the Art of the Old Masters	341
<i>Vladimir Dimovski.</i> An Approach to Avant-Garde Manifestoes. <i>Владимир Димовски.</i> Манифесты авангарда: попытка осмысления	353
<i>Lora Mitić.</i> The Achievements of the Rochester School in the Field of the Critical Art History. <i>Лора Митич.</i> Достижения Рочестерской школы в области теории и истории искусств	359
<i>А. В. Григораш.</i> Выставка «Документ немецкого искусства» (1901 г.) в контексте открытия Дармштадской колонии: гезамткунстверк или синтез искусств? <i>Alyona V. Grigorash.</i> The “Document of German Art” Exhibition (1901) in the Context of the Opening of the Darmstadt Colony: Gesamtkunstwerk or Synthesis of Arts?.....	368
<i>Н. Л. Данилова.</i> Архитектура Йозефа Хоффмана в зарубежной историографии 1990–2010 гг. <i>Nina L. Danilova.</i> Architecture of Josef Hoffman in Foreign Historiography of the 1990–2000s.....	376
<i>В. О. ван дер Вестэйзен.</i> Авторские права и проблема интерпретации современной живописи аборигенов Австралии. <i>Valeria O. van der Westhuizen.</i> The Problem of Copyright and the Interpretation of Australian Contemporary Aboriginal Painting	383
<i>Е. И. Станиславская.</i> Хэппенинг как действенно-зрелищная форма искусства XX в. <i>Katerina I. Stanislavska.</i> Happening as Action-Show Art Form of the 20th Century.....	387
<i>Е. В. Барышникова.</i> О студенческой фотовыставке «Мир глазами искусствоведов». <i>Elizaveta V. Baryshnikova.</i> The Students’ Photo Exhibition “World Seen by Art Historians”	395
Аннотации	398
Abstracts.....	412
Сведения об авторах	424
About authors	427

Ю. И. Чежина
(СПбГУ)

ПОРТРЕТЫ–ДВОЙНИКИ КИСТИ Ж.–Л. МОНЬЕ и А. Е. ЕГОРОВА: К ПРОБЛЕМЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ В ЖИВОПИСИ¹

В собрании Государственного Русского музея хранятся два женских портрета, примечательных с точки зрения проблемы заимствования в искусстве. Они исполнены художниками, жившими в конце XVIII — начале XIX в., весьма знаменитыми в свое время, и изображают лица современниц, чьи имена были хорошо известны петербургскому обществу. Речь идет о портрете графини Софьи Владимировны Строгановой (урожденной Голицыной), написанном в 1808 г. Жаном-Лораном Монье (Jean-Laurent Mosnier)², и портрете Марии Петровны Буяльской (урожденной Дроссард) кисти Алексея Егоровича Егорова (1824 г.)³. Полотна демонстрируют, пожалуй, редкий случай полного иконографического повторения с использованием не только композиции, ракурса фигуры, колорита, но и костюма, вплоть до деталей. В обеих работах идентичны формат картины, поза и жест руки и даже прическа модели. Сам факт создания реплики в этом жанре, особенно в заказном портрете салонного типа, который передает образы людей, принадлежащих к высшему обществу и живущих в одно и то же время (причем при жизни владелицы оригинала, находившегося к моменту появления копии в частном владении в Строгановском дворце), позволяет поднять проблему заимствования в изобразительном искусстве и поставить вопрос не только о художественной оценке произведения, но и об этической и правовой стороне копирования портрета.

Итак, проблема заимствования имеет три аспекта: художественный, этический и правовой. Вообще «проблема влияний», по выражению Н. Н. Коваленской, «еще в недавнем прошлом... стояла в центре искусствоведения», но в последнее время она отодвинулась на второй план⁴, однако, ее не стоит упускать из виду.

Обращаясь к анализу и сравнению портретов работы двух разных по творческой направленности и профессиональной школе живописцев, нельзя не отметить того обстоятельства, что судьба обоих оказалась в некотором отношении сходной: имена Монье и Егорова, которого современники называли «русским Рафаэлем»⁵, некогда овеянные ореолом чрезвычайной популярности и преклонения перед их мастерством, оказались почти забытыми.

Жизнь Алексея Егоровича Егорова (1776–1851 гг.) вплоть до 1835 г., когда он, вызвав неудовольствие Николая I, попал в опалу, а в 1840 г. был уволен из Академии художеств, складывалась достаточно удачно. В 1782 г. в шестилетнем возрасте одаренный ребенок был помещен в Академию художеств из Московского воспитательного дома, куда его сдали, подобрав в разоренном калмыцком ауле. Уже в период обучения проявились его замечательные способности рисовальщика: Егоров получил несколько медалей и в 1796 г. был награжден знаком отличия «За успехи и хорошее

поведение». Ученик И. А. Акимова и Г. И. Угрюмова, Егоров по окончании Академии художеств занялся там же преподавательской деятельностью (1798–1803 гг. и 1807–1840 гг., с 1812 г. — профессор). 1803–1806 гг. он провел в Риме в качестве пенсионера вместе с А. Г. Варнеком, В. К. Шебуевым, В. И. Демут-Малиновским, Н. И. Уткиным и С. Н. Дудиным. Мастер классицистического направления, которому было объявлено «высочайшее благоволение» за участие в росписи Казанского собора, достиг особенного совершенства в рисунке, следуя заветам творцов эпохи Возрождения и предписаниям «Трактата» Ченнино Ченнини: «Постоянно трудись и наслаждайся, копируя попадающиеся тебе лучшие произведения, сделанные рукой великих мастеров». В свое время отзывы современников о возвратившемся из Италии молодом таланте носили восторженный характер и пророчили большое будущее художнику, «стиль и благородная простота которого позволяют надеяться, что он будет вторым Пуссеном»⁶. Пенсионерская поездка имела для него большое значение, дав возможность познакомиться с античными памятниками и блистательными творениями гениев Ренессанса, а также прославленными современниками-итальянцами (Винченцо Камуччини, Антонио Канова). За границей Егоров быстро завоевал репутацию отличного рисовальщика и был даже приглашен придворным живописцем ко двору папы Пия VII. Камуччини пользовался эскизами Егорова для своих работ, признавая дарование молодого русского художника. В Риме Егоров копировал произведения эпохи Возрождения, что, несомненно, много дало для формирования его как мастера неоклассицизма под влиянием итальянской школы. Однако путешествие в Европу было полезно живописцу в основном для совершенствования в историческом жанре, т. к. художественной среды, необходимой для творческого роста портретиста, не было, и следовательно, отсутствовала и перспектива найти достойного наставника в этой области.

Русские пенсионеры Академии художеств оказывали существенное влияние друг на друга. Так, знакомство с творчеством В. К. Шебуева и А. Е. Егорова ощущается в зарисовках библейских и мифологических сцен А. Г. Варнека; напротив, в жанровых и портретных работах выявляется обратная зависимость, прослеживаемая и в более поздних произведениях, написанных уже на родине⁷. Среди учеников А. Е. Егорова блистают имена Ф. А. Бруни, К. П. Брюллова, П. В. Басина и др. Зачастую художники обретают славу лишь посмертно, с Егоровым все произошло наоборот. Яркий представитель академического классицизма, отлично усвоивший его каноны, воспринявший «от Лосенко строгий и правильный рисунок», он «хранил его подобно огню Весты» и умел создавать сложные и вместе с тем ясные композиции, в которых красота и благородство форм сочетались с удачным колоритом⁸. Правда, следует отметить, что почерк мастера не оставался неизменным и, к сожалению, не всегда изменения свидетельствовали о росте творческого потенциала. Со второй половины 10-х гг. XIX в. в живопись Егорова проникает застылость и холодность, исчезает мягкая гибкость линий. Все отстраненное становится и отношение художника к своим образам; в произведениях с этого времени отчетливо ощущается шаблон — характерная опасность в развитии академического искусства. «Омертвление» неоклассицизма в манере Егорова сказалось сильнее и раньше, чем у других художников⁹.

Будучи великолепным рисовальщиком, что отмечалось всеми критиками, и отличаясь безукоризненным знанием пластической анатомии¹⁰, а также имея за плечами прекрасную классическую школу и пенсионерство в Италии, он мог бы стать

хорошим портретистом и приобрести популярность, но Егоров не любил работать в этом жанре. Несмотря на умение живо передать образ, художник нечасто писал портреты и, вероятно, еще реже — заказные.

В основном он портретировал людей, с которыми был лично знаком. Неслучайно, конечно, и появление портрета М. П. Буяльской. Илья Петрович Буяльский, муж изображенной дамы, был выдающимся русским анатомом и известным хирургом, в молодости мечтавшим стать живописцем или скульптором. С 1831 г. он преподавал пластическую анатомию в Академии художеств, где в 1842 г. его избрали академиком.

В период наивысшего расцвета творчества Егорова мастером было создано грандиозное полотно — «Истязание Спасителя» (1812–1814 гг., ГРМ), в 1831 г. приобретенное Академией художеств «как лучшее произведение русской живописи». Доктор Буяльский, проводивший занятия по анатомии на моделях-натурщиках и трупах и знакомивший будущих художников с передачей анатомии в произведениях искусства в музейных залах, указывая на анатомические погрешности в других работах, о «Спасителе» Егорова отзывался следующим образом: «Вот единственная картина, в которой нет ни единой ошибки»¹¹. Поскольку и А. Е. Егоров отдал много лет преподавательской деятельности, естественно, с И. П. Буяльским их связывало близкое знакомство, состоявшееся, вероятно, еще до начала преподавания Буяльским в классах Академии. В 1824 г., несмотря на наличие других серьезных заказов, Егоров взялся за написание портрета М. П. Буяльской. Нельзя не отметить, что женские образы были, по-видимому, ближе А. Е. Егорову и всегда отличались в его полотнах известным лиризмом, тонкой грацией и мягкостью ритма благородных, музыкальных линий¹².

Еще одним именем, незаслуженно редко привлекающим внимание современных искусствоведов, является имя французского художника конца XVIII — начала XIX в. Жана-Лорана Монье (1743/1744 гг., Париж (?) — 1808 г., Санкт-Петербург), который, будучи придворным живописцем Марии-Антуанетты и роялистом по убеждениям, вынужден был во время революции покинуть Францию и умер в Петербурге. Его наследие принадлежит не только Франции, но и России. В результате отсутствия подробного изучения и глубокого исследования творчества Монье, несмотря на его известность и признанность еще при жизни (он был принят в Королевскую Академию со званием портретиста), многие детали его биографии не выяснены. Так, в биографических сведениях о Монье в разных изданиях расходятся даты его рождения, разночтения встречаются относительно года принятия Монье в Парижскую Академию, неизвестно точно и время его прибытия в Россию, датой которого называют и 1795 г., и 1796 г., время «не ранее 1799 г.», и 1801 г. Дата начала работы Монье в Петербургской Академии художеств, очевидно, также требует уточнения¹³. Так или иначе, но определенно, что до 1808 г. Ж.-Л. Монье занимался педагогической деятельностью в Академии художеств в Петербурге, где он преподавал совместно с С. С. Шукиным¹⁴, с 1806 г. заведовал портретным классом¹⁵ и вел группу портретных учеников с 1806 по 1808 г., вплоть до самой смерти¹⁶. В России талант Монье не остался незамеченным, прежде всего в аристократической среде, представители которой охотно заказывали портреты французскому живописцу, считавшемуся у себя на родине одним из ведущих портретистов. Монье пишет членов семьи Муравьевых, Шаховских, Юсуповых, Строгановых, Мурановых, выполняет заказные работы для Александра I и его жены, императрицы Елизаветы Алексеевны.

Подобный успех Монье в России должен рассматриваться как вполне закономерное явление, поскольку на рубеже XVIII и XIX вв. в художественной ориентации не только России, но и всей Европы происходят изменения, связанные с завоеванием Францией роли лидера в области искусства и вытеснением ею с этих позиций главенствующей прежде Италии. В свете таких перемен формировались и эстетические вкусы как в Европе, так и в русском обществе.

Русские собиратели А. С. Строганов, Н. Б. Юсупов и другие были тесно связаны и находились в постоянной переписке с выдающимися французскими художниками. Во всех частных собраниях французской живописи непременно было уделено весьма значительное место. Искусство Франции привлекало к себе современников-ценителей неслучайно: в числе внутренних факторов можно назвать общее духовное развитие общества и взлет культуры, в результате чего обрело жизнь такое явление, как коллекционерство, в котором, помимо любви к прекрасному, решающее значение имело наличие свободных средств, кои можно было вложить в приобретение художественных произведений. Внешним же фактором послужил предреволюционный кризис во Франции, вынудивший представителей знатных родов продавать замечательные предметы искусства, а также напряженная ситуация в стране, повлекшая эмиграцию художников, растущую по мере приближения революции. Среди покинувших родину мастеров был и Ж.-Л. Монье. Как отмечает Н. Н. Коваленская, «... Франция, диктовавшая в то время свои законы художественной Европе»¹⁷, породила своеобразное художественное направление, сущность которого определена исследовательницей как «барочный классицизм» или «предклассическое барокко», отличающееся большей интимностью, чем чистый классицизм, и сочетающее в себе эмоциональность и живописность барокко с классической линейно-пластической формой. Черты этого направления прослеживаются и в творчестве Монье. В портретах кисти Монье сочетается ампирная строгость с лирической интимностью. Русские аристократы и знатоки искусства по достоинству оценили дарование французского портретиста. На популярность мастеров иноземного происхождения указывал и тот факт, что, взявшись за преподавание в портретном классе Академии художеств, Монье, в отличие от некоторых отечественных педагогов, например, А. Г. Варнека (на что он справедливо сетует в письме, направленном в Совет Академии), получал жалованье¹⁸. С начала первого десятилетия XIX в. Ж.-Л. Монье работает по заказам Строгановых: в 1801 г. он создает портрет Александра I (ГЭ) и пишет семью Строгановых, включая знатока искусства, коллекционера, мецената и президента Академии художеств графа А. С. Строганова (1808 г., ГРМ), его сына П. А. Строганова (1805 г., ГРМ), внука А. П. Строганова (1805 г., ГРМ) и мать последнего — С. В. Строганову (1808 г., ГРМ).

Софья Владимировна Строганова (1775–1845 гг.) была личностью незаурядной: урожденная Голицына, дочь легендарной «усатой княгини» («la princesse Moustache»), послужившей прототипом для пушкинской «Пиковой дамы», она получила прекрасное разностороннее образование и славилась умом и благородством натуры. С. В. Строганова перевела на русский язык поэму Данте «Ад». Современники очень высоко отзывались о графине Строгановой, отмечая, что «она удивляла всех знавших ее столько же своей красотой, сколько «необыкновенными», по выражению Н. И. Греча, «качествами своего ума и сердца», дававшими основание называть ее «идеалом чисто русской женщины». Баронесса Эдлинг так охарактеризовала Софью Владимировну Строганову: «Прелесть ее ума не могла заставить забыть ее нравственное превосходство. Невозможно найти в свете столько совершенств,

соединенных вместе»¹⁹. В память о своем умершем свекре А. С. Строганове графиня предложила умножить число стипендий воспитанникам Академии художеств из собственных средств. Творчество не было чуждо и ей самой: она отлично владела карандашом, кистью и гравировальными инструментами. С. В. Строганова продолжила прекрасную традицию графа А. С. Строганова: Строгановский дворец всегда был открыт для выдающихся представителей литературного и художественного мира и молодых талантов²⁰.

Семья Строгановых имеет самое непосредственное отношение к созданию не только портрета С. В. Строгановой Ж.-Л. Монье, но и портрета М. П. Буяльской работы А. Е. Егорова. Дом Строгановых, благодаря прежде всего А. С. Строганову, интересами и деятельностью которого объясняется привлечение художников самого разного толка, притягивал творческих людей, многим из которых граф помогал. Один из богатейших и образованнейших людей своего времени, А. С. Строганов играл значительную роль в культурной жизни Петербурга второй половины XVIII — начала XIX в.²¹ Он опекал одаренных молодых мастеров, оказывая им материальную поддержку и проявляя заботу. Среди живописцев, пользовавшихся его дружбой и покровительством, были Левицкий и Щукин, Иванов и Шебуев, Варнек и Егоров²². В галерее Строгановых «проходили занятия воспитанников Академии художеств, для которых зал с картинами стал классом по истории живописи. Начинающие художники знакомились с произведениями старых мастеров, делали копии с их картин»²³. Например, молодой Кипренский копировал здесь портреты кисти Ван Дейка. В этой же галерее занимался со своими учениками и Ж.-Л. Монье²⁴. Н. Колмаков в книге, посвященной личности А. С. Строганова, сообщает, что «в продолжение всей своей жизни Строганов был неизменным другом художеств и художников», для многих из которых он стал «друг и отец»²⁵. Мecenат всегда был «покровителем и истинным ценителем их трудов»²⁶. Своими людьми в доме Строгановых ощущали себя, судя по всему, и Монье, и Егоров. Из этого следует, что А. Е. Егоров не только видел в Строгановском дворце портрет С. В. Строгановой, написанный Ж.-Л. Монье, но и, несомненно, получил впоследствии от хозяйки дома разрешение и возможность копировать его.

Портрет — специфический жанр, всегда отражающий две личности — портретируемой модели и автора. Портретный жанр был одним из ведущих в русском искусстве, что наглядно демонстрировали выставки в Академии художеств. Вместе с тем, как отмечал В. И. Григорович, он давал мастерам, выполнявшим заказы, разумеется, представителей высших сословий общества, возможность заработка («сей род живописи есть выгоднейший со стороны способа существования»²⁷). Заказные портреты таили в себе и определенную опасность для художника: вольно или невольно живописец должен был считаться с запросами и вкусами заказчика и идти на поводу его желания, создавая в угоду ему образ, который должен был в известной степени льстить модели. К тому же портрет, заказываемый состоятельным человеком, как правило, предназначался для украшения интерьера богатого дома или светского салона, что заранее определяло тип произведения с неизбежным требованием соблюдения некоторых условий и стремлением к репрезентативности, декоративности и идеализации образа. Это обусловило сложение особого типа портрета, позднее получившего название салонного, где внешнее превалировало над внутренним, а форма становилась важнее содержания. Поиски подчеркнутой эффектности в салонном портрете заслоняли задачу раскрытия состояния души, внутреннего мира и характера изображённого и, преследуя лишь достижение внешнего сходства,

вместо создания психологической характеристики человеческой индивидуальности зачастую приводили к излишней красивости в ущерб глубине содержания. Кроме того, такого рода портреты неизбежно несли отпечаток холодности и официальности, не позволяя автору передать своё собственное отношение к модели и тем самым лишаясь искренности и эмоциональности. Однако это не исключало существования произведений подобного жанра, не только мастерски выполненных с точки зрения живописной техники, рисунка и блестящего владения композиционными приемами, но и представляющих собой подлинные колористические находки.

Естественно, что удачно найденные композиционные и цветовые решения в портретной живописи, получая высокую общественную оценку (прежде всего заказчика и публики, имевшей возможность познакомиться с портретом), становились объектом подражания и в некоторых случаях даже моды, и как следствие — могли приводить к сложению тех или иных стереотипов и шаблонов. Следует отметить, что для XVIII–XIX вв. элемент подражательности в изобразительном искусстве был весьма типичен и никем не порицался. Это обстоятельство обусловлено несколькими факторами, первым из которых можно с уверенностью назвать методы обучения как в принципе, так и на практике в Академии художеств²⁸, базирующиеся на изучении и повторении образцов, начиная с античных и ренессансных шедевров и заканчивая заметными произведениями современников. Широко распространено было копирование живописцами музейных экспонатов, в том числе картин старых мастеров в Эрмитаже.

Заказчиков портретов, очевидно, нимало не смущали повторения композиционных форм и элементов, принятые у художников, тиражировавших как собственные уже испробованные схемы, так и заимствованные у других авторов. То, что подобная практика в XVIII — начале XIX в. была обычным делом, не подлежит сомнению. Достаточно обратиться к творчеству такого блестящего портретиста, как В. Л. Боровиковский, чтобы заметить в его многочисленных женских портретах определенные стереотипы. Не менее распространенным было и копирование работ других мастеров, которое производилось как по воле заказчика, так и по желанию живописцев.

Таким образом, этический аспект проблемы заимствования для конца XVIII — первой половины XIX в. решается совершенно однозначно: создание авторских повторений, исполнение реплик и копий произведений других художников широко практиковалось и рассматривалось как вполне нормальное явление, не вызывая никакого негативного отношения.

Что касается вопроса авторского права и, соответственно, юридического аспекта этой темы, то нельзя не отметить, что институт авторского права на художественные произведения в России получил оформление в виде законодательного акта только в январе 1846 г., и такая проблема вообще не стояла в то время, когда А. Е. Егоров написал портрет М. П. Буяльской, повторив композицию Ж.-Л. Монье. Все законодательные документы относятся к периоду, гораздо более позднему, чем эпоха, в которой жили и творили Монье и Егоров. В их время никаких этических и юридических ограничений копирования и прямого заимствования в художественной практике не существовало. Тем не менее, симптоматично, что проблема авторского права на художественные произведения впервые была поднята Дж. Доу в письме к императору Александру I уже в 1825 г.²⁹

Портрет графини С. В. Строгановой — безусловная удача Ж.-Л. Монье. Ему удалось не только передать полное достоинства спокойствие и интеллект этой женщины, но и найти камерную форму для портрета, отличающегося интимностью

и благородством строгой простоты. Если сравнивать портрет С. В. Строгановой, например, с портретами А. С. Муравьевой-Апостол с детьми (1799 г., ГРМ) и Е. Ф. Муравьевой с сыном Никитой (1802 г., ГМИИ), то нельзя не заметить, что уход от «обстановочного» портрета с перегруженностью композиции и отказ от пышных драпировок, фонов с предметами мебели и проемами окон с пейзажами, проглядывающими в них, позволяет автору сконцентрировать внимание зрителя на модели, придает произведению не только камерность, но и утончённую аристократичность, столь соответствующую образу на картине. Такой же сдержанностью и изысканностью характеризуется и колорит портрета, построенный на сочетании темных тонов одежды и нейтрального фона с контрастным цветовым пятном белого воротника, что подчеркивает выразительность породистого лица. В. С. Турчин отмечает, что «портретисты XIX в. открывают красоту темных, иногда почти монохромных гармоний красок, принципиально отличных от светлых тональностей колорита и В. Л. Боровиковского и Д. Г. Левицкого», и опираются в этом на колористическую систему старых мастеров — живописцев XVII в.³⁰ Именно эта тенденция заметна в портрете С. В. Строгановой, в котором и темная палитра с контрастным акцентом, и простота композиции, и изящный ракурс с поворотом головы, и даже выбор костюма и украшенной страусовым пером маленькой бархатной шапочки, придающих эффектность портрету, вносят романтическую нотку в произведение. Портрет С. В. Строгановой отличается не только изяществом и несомненной декоративностью при строгости форм и сдержанности колористического решения, но и тонкой лиричностью настроения, несмотря на то, что полностью укладывается в рамки заказного аристократического портрета. Эта работа отмечена и бесспорными достоинствами с точки зрения техники живописи: виртуозно применены валеры с тончайшими градациями тона в изображении черного с темно-зеленым оттенком бархатного платья и контрастирующих с ним по фактуре и цвету белого воротника, блестяще переданного с помощью лессировок и сложных нюансов жемчужных оттенков, а также нежного цвета кожи. Мягкий свет, скользящий по лицу модели, и умело использованная светотеневая моделировка не только подчеркивают свежесть лица, но и, наряду с матовым блеском жемчужных серег, придают романтичность облику портретируемой. Монье акцентирует внимание на больших глазах графини, взгляд которых добавляет образу глубину и очарование, сообщая ему выразительность и притягательность. Свободная и легкая кисть выдаёт уверенное мастерство, дар колориста и тонкого аналитика формы. Композиционное решение портрета также, несомненно, является заслугой Монье: поясное изображение с поворотом в три четверти прекрасно соразмерено в пропорциях и вписано в формат картины. Портрет С. В. Строгановой, несмотря на некоторую нормативность и сдержанность, свойственную жанру заказного аристократического портрета, отличается исключительной индивидуальностью образа, ясностью концепции и вниманием к личности запечатлённой модели, значительностью которой, романтизированные достоинство, красота и благородство отражены в портрете.

Что касается портрета М. П. Буяльской работы А. Е. Егорова, то он, разумеется, является репликой портрета, созданного Монье. В художественном отношении он заметно проигрывает предыдущему произведению, несмотря на отточенное академическое мастерство автора. Полная идентичность композиции, ракурса, костюма (невзирая на хронологический разрыв в 16 лет, который должен был определить по крайней мере изменения в моде), на мой взгляд, свидетельствуют о чрезвычайно высокой оценке Егоровым работы Монье. А. Е. Егоров, по-видимому, использовал

безошибочно найденную пластическо-колористическую формулу. Живопись в произведении Егорова демонстрирует плотный, почти неразличимый заглаженный мазок и характеризуется некоторой сухостью. Несмотря на полное следование образцу Монье, мягкая деликатная лепка лица и кисти руки, пышное страусовое перо, матовый жемчуг серег, контраст черного бархата и белоснежного воротника в исполнении Егорова создают ощущение холодности. Цвета приобретают тенденцию к локальности, теряя валерность живописи Монье, а моделировка объема сопровождается усилением контура, что придает застылость и некоторую жёсткость изображению. Живописная манера Егорова, невзирая на безупречный рисунок, с художественной точки зрения менее интересна, а образ отличается большей статичностью и отстраненностью. Безжизненная правильность глубоких теней в складках ткани лишает драпировки естественности, накидка и спинка кресла прописаны четче, а застежка серьги и ноготь безымянного пальца менее проработаны, чем у Монье, но это только снижает достоинство портрета. Белизна воротника выглядит более пронзительной, утратив богатую нюансировку оттенков в трактовке этой детали у Монье. Егоров вносит лишь самые незначительные изменения элементов изображения: сохраняя рисунок прически, он убирает два локона со лба, что придает еще большую строгость и холодность образу, и слегка увеличивает объем бархатной шапочки, возможно, в соответствии с модой или желанием модели. Таким образом, портрет кисти А. Е. Егорова может рассматриваться лишь как образец академического искусства в рамках жанра аристократического портрета (позднее получившего название салонного портрета), не претендующего на раскрытие внутреннего мира модели и характеристику личности и преследующего цель фиксации только внешнего сходства. Миловидная светская дама с нежным личиком, облачённая в изящный костюм, запечатлена на портрете работы Егорова. Портрет, безусловно, должен был импонировать заказчице. Без всякой претензии на психологизм и глубину образа он, конечно, уступает своему прототипу — портрету С. В. Строгановой.

Рассмотрев два чрезвычайно похожих женских портрета из собрания ГРМ, демонстрирующих довольно редко встречающийся случай практически полного повторения произведения одного живописца другим, с точки зрения этической, правовой и художественной, представляется возможным сделать вывод о том, что в самом факте копирования в искусстве XVIII — первой половины XIX в. не было ничего необычного и предосудительного.

В случае с заимствованием А. Е. Егоровым композиции портрета у Ж.-Л. Монье не было нарушено никаких норм, и репутация Егорова не могла пострадать.

Что касается художественного аспекта, то, несмотря на буквальное повторение произведения Монье, портрет работы Егорова, несомненно, значительно проигрывает по сравнению с оригиналом, уступая ему и в эмоциональном отношении, и в глубине трактовки образа, и в живописных характеристиках, подтверждая лишь уверенное мастерство рисовальщика и опыт художника. По сути, портрет М. П. Буяльской не является самостоятельным произведением, но создание его свидетельствует все же еще об одном достоинстве А. Е. Егорова — он был большим ценителем искусства и величайшим знатоком живописи и мог в творениях других авторов распознать подлинную жемчужину. Ему принадлежат слова: «Я всегда считал профанацией намеренно подражать великому мастеру, но когда долго созерцаешь и восхищаешься теми шедеврами, где его душа особенно сильно проявилась, помимо воли проникаешься теми же чувствами и той же манерой»³¹.

Julia I. Chezhina
(St. Petersburg State University, Russia)

THE TWIN-PORTRAITS BY JEAN-LAURENT MOSNIER AND ALEXEY EGOROV: TO THE PROBLEM OF ADOPTION IN PAINTING

The “Portrait of Sofia Stroganovа” by Jean- Laurent Mosnier and the “Portrait of Maria Buyalskaya” by Alexey Egorov from the collection of the State Russian Museum demonstrate a rare example of complete iconographic replica. The problem of adoption in made to order portraits is considered in three aspects: artistic, ethic and legal. The work by Egorov considerably yields to the original both in emotional respect, profundity of the image treatment and in pictorial characteristics. There was nothing unusual and blamable in replication in the 18th – early 19th centuries in Russia. All artists of that epoch used to copy works of famous painters and imitated worth originals. In Russia the problem of author’s rights in painting was first raised in 1825. Copyright got official registration only in 1846.

Примечания

¹ Исследование выполнено в рамках проекта «Разработка модели взаимодействия национальных художественных культур: русское искусство Средних веков и Петровской эпохи в контексте западноевропейской системы ценностей» АВЦП, 1649, 5.2.101.2009.

² Портрет графини Софьи Владимировны Стrogановой, урожденной княжны Голицыной (1775–1845), жены графа П. А. Стrogанова. 1808 г. Холст, масло. 69×56 см. ГРМ [Ж-4595]. № 3688 по Каталогу ГРМ «Живопись XVIII – начала XX века» 1980 г.; поступил из Стrogановского дворца-музея в 1930 г.; на подрамнике надпись карандашом: «Графиня Софья Владимировна Стrogанова; галерея красный кабинет, над дверьми» (орфография сохранена).

³ Портрет М. П. Буяльской. 1824 г. Холст, масло. 70,5×62,5 см. ГРМ [Ж-3330]. № 1753 по Каталогу ГРМ «Живопись XVIII – начала XX века» 1980 г.; поступил в 1909 г.; на обороте холста надписи: «Действительная Статская Советница Мария Петровна Буяльская, урожденная Дроссард, родилась 1796го года Февраля 10-го, браком сочеталась 1818го августа 23, скончалась 1842го апреля 29го, жила 46ть годовъ 2 месяца и 16ть дней»; «Портреть писалъ Профессоръ Алексей Егоровичъ Егоровъ 1824го года»; «Переложена со старого холста на новый. 1875го года. А. Сидоровъ» (орфография сохранена).

⁴ *Коваленская Н. Н.* В. А. Тропинин (1776–1857). Живопись. Художественные влияния // «Из истории классического искусства». М., 1988.

⁵ Знаменитые россияне XVIII–XIX веков. Биографии и портреты. По изданию вел. кн. Николая Михайловича «Русские портреты XVIII–XIX столетий». СПб., 1995. С. 764–767.

⁶ Цит. по кн.: *Мроз Е. К.* Алексей Егорович Егоров (1776–1851). М.; Л., 1947. С. 4, 8.

⁷ *Турчин В. С.* Александр Григорьевич Варнек (1782–1843). М., 1985. С. 32, 33.

⁸ *Мроз Е. К.* Алексей Егорович Егоров (1776–1851)... С. 4.

⁹ *Коваленская Н. Н.* История русского искусства первой половины XIX века. М., 1951. С. 89.

¹⁰ *Коваленская Н. Н.* История русского искусства... С. 89; *Жемчужников Л. М.* Мои воспоминания из прошлого. Л., 1971. С. 77, 78.

¹¹ *Жемчужников Л. М.* Мои воспоминания... С. 78.

¹² *Коваленская Н. Н.* История русского искусства... С. 89.

¹³ *Немилова И. С.* Французская живопись XVIII века в Эрмитаже. Научный каталог. Л., 1982. С. 222; *Турчин В. С.* Александр Григорьевич Варнек (1782–1843)... С. 93; Россия–Франция. Век Просвещения. Русско-французские культурные связи 18 столетия. Каталог выставки. Л., 1987. С. 194; ГРМ. «Живопись XVIII – начала XX века». Л., 1980. С. 209.

¹⁴ *Целищева Л. Н.* Степан Семенович Щукин. М., 1980. С. 108–109.

¹⁵ Россия–Франция. Век Просвещения... С. 194.

¹⁶ *Турчин В. С.* Александр Григорьевич Варнек (1782–1843)... С. 41.

- ¹⁷ Коваленская Н. Н. В. А. Тропинин (1776–1857)... С. 243, 244.
- ¹⁸ Турчин В. С. Александр Григорьевич Варнек (1782–1843)... С. 40, 41.
- ¹⁹ Знаменитые россияне XVIII–XIX веков... С. 467.
- ²⁰ Трубинов Ю. В. Строгановский дворец. СПб., 1996. С. 104.
- ²¹ Арциховская-Кузнецова А. А. С. Строганов как тип русского коллекционера // «Панорама искусств». Вып. 11. М., 1988. С. 282.
- ²² Половцев А. А. Русский биографический словарь. Т. «Смеловский-Суворин». СПб.; Пг., б. г. С. 487.
- ²³ Арциховская-Кузнецова А. А. С. Строганов... С. 289.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ Колмаков Н. М. Памяти графа Александра Сергеевича Строганова. СПб., 1844. С. 22, 34.
- ²⁶ Колмаков Н. М. Дом и фамилия графов Строгановых // «Русская старина». Т. 54. СПб. 1887, апрель. С. 74.
- ²⁷ Цит. по кн.: Турчин В. С. Александр Григорьевич Варнек (1782–1843)... С. 39.
- ²⁸ Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа первой половины XIX века. М., 1963.
- ²⁹ Кронидова М. Р. К вопросу об авторском праве на художественные произведения иностранных художников, работавших в России в XIX в. // Проблемы развития зарубежного искусства. Материалы Десятой научной конференции в память проф. М. В. Доброклонского. СПб., 1997. С. 62.
- ³⁰ Турчин В. С. Александр Григорьевич Варнек (1782–1843)... С. 16.
- ³¹ Цит. по кн. Мроз Е. К. Алексей Егорович Егоров (1776–1851)... С. 6.