

УДК: 75.041.5.

ББК: 85.103 (2)6.

A43

DOI: 10.18688/aa200-2-20

А. А. Карев

На границах русского портрета XVIII века

Исследование границ жанра неизменно подразумевает обращение к специфике отображения различных аспектов в подражании Природе. Пафос открытия и запечатления новых, ранее невиданных пространств и объектов, соотносимых с реальностью «как целое с целым» [6, с. 93, 103] по-своему отражает природу каждого «рода». Её исследование подразумевает взгляд изнутри наружу, когда внимание концентрируется на ядре явления, ослабевая по направлению к границам. Однако и выстраивание «оптики» в обратном направлении — от границ к центру — тоже имеет свой смысл, ибо неустойчивая, изменяемая, а порой «спорная» территория может содержать важную информацию о характере происходящих в жанровой структуре процессов в соответствии с требованиями времени и о состоянии «художеств» в национальной школе. Портрет в России эпохи Просвещения вполне подходит для подобного опыта. Не секрет, что, находясь в теории отнюдь не в лидерах иерархической системы жанров, о чём свидетельствует «Краткое руководство» И. Ф. Урванова (1793)¹, он на практике отражает самые актуальные художественные задачи отечественного искусства.

Очертания границ портретного «рода» проступают уже в объявлении Урвановым его «употребительных предметов». Они «суть люди и внутренняя архитектура со всеми домашними украшениями, принадлежностями и знаками звания изображаемой особы; также иногда присовокупляются деревцы видимые в окно, или часть сада; а иногда и некоторая часть военного действия морского или сухопутного, либо некоторая часть города, лагеря и прочая» [19, с. 38]. Иными словами, уже в этом перечислении принадлежностей и присовокуплений обозначается связь портрета с интерьером, ландшафтом, городским пейзажем, баталией. И всё же главное, с чего начинается перечисление, это «люди», то есть человек — объект неугасающего интереса в сферах художественных и нехудожественных в культуре Нового времени. Как модель портрета у Урванова он обозначен словом «особа», что равноценно в XVIII столетии лексеме «персона». Именно

¹ «Художнику предлежат для изображения предметы многочисленные, которые одни других важнее и мудрёнее для представления. Поелику ж не всякой имеет такая дарования, чтобы достигнуть высочайшей цели, то есть изображать превосходно дела Божии и человеческия, то каждый художник, смотря по склонности своей, ещё в начале своего учения избирает себе один какой нибудь род предметов для представления и в том упражняется. По сей причине и разделяют рисование и живопись на разные роды, из коих главнейшие суть: 1. Цветочной с фруктами и насекомыми. 2. Звериной с птицами и дворовыми скотами. 3. Ландшафтной. 4. Портретной. 5. Баталической. 6. Исторический домашний. 7. Перспективный. 8. Исторический большой, заключающий в себе все историческия деяния» [19, с. 36–37].

так именовались одновременно сам человек и ранний отечественный портрет — стадийный аналог ренессансных опытов в этой сфере. Корни персоны как портрета, или, что привычнее для научных текстов, — парсуны, уходят если не в глубокое, то классическое отечественное Средневековье. Генезис и нижние границы этого явления имеют свою традицию изучения [16; 2, с. 41–49]. В настоящий же момент хотелось бы обратить внимание на процесс превращения парсуны в портрет, то есть её верхние границы.

В известной степени эти метаморфозы соответствуют терминологическим изменениям, которые происходят в это время в русском лексическом обиходе. Как отвечающие общеевропейским представлениям о портрете произведения, так и сам термин появляются в России в петровское время. И если парсунное начало оказалось стойкой традицией в российской живописи², то и термин был востребован достаточно продолжительное время³. Даже такие мастера, как И. Н. Никитин и А. Матвеев, называют свои произведения «персонами». И себя Никитин в прошениях именует «Двора Его Императорского величества персонного дела мастер» [1, с. 68]. По мере окончательной замены лексемы «парсуна» термином «портрет» в профессиональном и общем словаре в России в 1760-е гг. происходит и окончательный выход этого жанра в генеральной линии развития из «пограничной зоны» между Средневековьем и Новым временем. Одновременно это было признаком созревания собственно портретной концепции с живым взаимодействием заказчика, художника, модели и зрителя в эпоху, которую часто называют эпохой Просвещения. Взамен нередкой ранее декларации персональной неповторимости, которая в большей степени заключалась в надписях, приходят пластические доказательства подобия конкретной особы. Воспроизведение на полотне визуальное достоверное мира требовало режиссуры позы модели, постановки жеста, передачи возрастных и иных особенностей лица, эмоционально «настроенного» в соответствии с этикетом и типом взаимодействия со зрителем. Натуральность освещения не исключала театрального начала, предметный цвет вполне мог иметь символические коннотации и быть визуальным привлекательным. В почёте стал культ динамики в противовес застывшей значительности, господствовавшей в парсуне. В рамках творчества одного мастера «перерождение» парсуны в портрет как пограничная ситуация могло занимать не так много времени, как, например, у И. Никитина. Однако в контексте национальной культуры подобный переход носил отнюдь не одноразовый характер, так или иначе повторяясь в рамках локальных школ, давая яркие примеры провинциальной живописи, как, например, донской портрет, и в сфере сословных интересов, о чём, в частности, свидетельствует портрет купеческий. Этот непростой процесс, связанный со становлением художественной культуры Нового времени, был и остаётся предметом постоянного внимания исследователей и относительно портрета требует отдельного разговора⁴. В связи же с затронутой темой предлагается взглянуть на него как на специфическую нижнюю границу явления, обратив одновременно внимание на необходимость выявления верхней и совокупного изучения обеих.

² Подробнее см.: [9].

³ Об укоренении термина «портрет» в русском речевом обиходе подробнее см.: [10, с. 6–17].

⁴ Применительно к изобразительному искусству петровского времени см.: [8].

Выстраивание «боковых» границ портрета связано со сложением поощряемой Императорской Академией художеств полноценной системы жанров. Среди самых близких портрету «родов живописи» можно назвать историческую картину, вернее, одно из её конкретных тематических воплощений, а именно — аллегория, корни которой уходят в допетровскую эпоху. Её необходимость проявилась ещё в «персонном деле», о чём свидетельствует близкий культуре конклюдии портрет правительницы Софьи Алексеевны «в орлах» (между 1682 и 1689 гг., ГИМ, ГРМ). Пограничные примеры можно встретить ещё в петровское время. Судя по гравюрам и описаниям, император, его избранные предшественники и члены семьи, а также А. Д. Меншиков неоднократно представляли героями панегирических аллегорий в «картинах» на триумфальных воротах, причём не только откровенно в образах мифологических персонажей, но и с использованием портретных возможностей⁵. С этими «картинами» вполне сообразуется плафон «Триумф Марса» (1711–1712) в Ореховом кабинете дворца Меншикова на Васильевском острове, где данный в окружении эмблем Марс явно изображён с портретными чертами императора. Не чужд этих качеств и образ Петра I в Полтавской битве (после 1724 г., ГРМ) в относительно небольшом (76×63,5) полотне И.-Г. Таннауэра. Здесь парадный портрет всадника, представленный на фоне баталии, сочетается со свойствами аллегорической картины-апофеоза благодаря деятельному участию фигуры Славы-Виктории, вознесшейся над головой царя-полководца. Более характерное для картинной формы историзированное начало при обращении к образу первого российского императора естественным образом усиливается после его смерти. Таково, например, полотно Я. Амигони «Пётр I и Минерва» (между 1732 и 1734 гг., ГЭ), заказанное А. Д. Кантемиром в Лондоне. Любопытно, что фигуры Петра и античной богини даны как равнозначные величины, что демонстрирует известное равновесие между портретным и картинным началами. Оказавшись в пространстве апофеоза, а близость богини, пусть и языческой, к этому располагает, конкретная персона приобретает качества вечно значимого исторического героя. Однако в подобных случаях теряются собственно портретные качества, которые, как считали в XVIII в., максимально могут быть достигнуты только при работе с натуры. Именно эти вещи становились безусловными авторитетами для последующего воспроизведения модели. Неслучайно, именно портрет Петра I кисти Л. Каравака (1722/3?, ГРМ), имеющий на обороте соответствующую надпись, был избран в качестве образца для лица Медного всадника [5, с. 95].

В середине века полноценные аллегорические полотна с использованием образа царствующего монарха оказываются тесным образом связанными с монументальными росписями единым панегирическим направлением. Это подразумевало не только высокий «стиль» языка, соответствующий словесной оде, но и особое идеальное пространство визуально представленного мифа, где реальный человек свободно взаимодействовал с жителями Олимпа и Парнаса, телесно представленными добродетелями и другими умозрительными персонажами. К числу подобного рода произведений относится работа Л.-Ж.-Ф. Лагрене «Императрица Елизавета Петровна — покровительница искусств» (1761, ГРМ). Объявленное как «картина для <...> приёма в санктпетер-

⁵ Подробнее см.: [18].

бургскую Академию художеств» [5, с. 101], полотно имело размеры, более подходящие для шпалеры или монументально-декоративной живописи (390×284). Увенчанная малой короной восседающая на троне императрица изображена со скипетром и державой, то есть с атрибутами, достойными коронационного портрета. Однако её относительно вольная поза, указующий жест, свободные одежды, ступня в «античной» сандалиии снижают степень официальной торжественности, характерную для привычных коронационных изображений середины столетия. Сохраняя царственную величественность, главная героиня всё же включается в общий ритм театрализованной демонстрации одной из существенных функций власти. Столь развитое действие было возможно только в пространстве исторической картины, признанным мастером которой и считался Лагрене-старший.

Попутно стоит отметить, что профильное изображение императрицы в рост будет использовано некоторое время спустя в коронационном портрете. Но героиней уже станет Екатерина II (1763, Ф. С. Рокотов, мастерская, ГТГ, ГМЗ «Павловск»). Симптоматично, что картинное начало в рокотовском портрете ощущается сильнее, чем в прямоличных вариантах этого типа у А. П. Антропова, И. П. Аргунова, С. Торелли и В. Эриксона, прибегнувшего к эффектной инсценировке при помощи зеркала и таким образом к сопоставлению трёхчетвертного поворота головы и профиля⁶.

Ещё один вариант взаимодействия портретного и картинного образов был обозначен в более ранней «Аллегории на основание Академии художеств» неизвестного мастера (вторая половина 1750-х гг., ГТГ). Здесь используется знакомый с петровских времён, хотя ещё не очень распространённый, мотив «изображение изображения». Минерва многозначительно экспонирует скульптурный рельеф с профильным портретом императрицы Елизаветы Петровны — своего рода памятником её деятельности в сфере поощрения художеств. Впоследствии, во второй половине столетия, этот мотив станет устойчивым в парадных и полупарадных портретах в двух основных вариантах: модель или модели и скульптурный бюст, а также модель и миниатюра. Впрочем, рельеф и станковый портрет тоже не будут забыты⁷.

Закономерно, что наиболее развитые и органичные станковые аллегии выходят из мастерской мастеров, хорошо знакомых со спецификой монументальной живописи. Такова, например, история реализации темы «Екатерина II в образе Минервы, покровительницы искусств» итальянским мастером С. Торелли. Первоначальный вариант известен по эскизу (конец 1760-х гг., ГТГ) и неоконченному полотну (конец 1760-х гг.? ГРМ). Несмотря на изобилие окружающих фигуру императрицы аллегорических и мифологических персонажей, по композиции замысел более напоминает портрет, хотя и костюмированный, что заложено было в программе и нашло отражение в названии. Вместе с тем представленная в античных одеждах Екатерина-Минерва напрямую апел-

⁶ Профильные изображения монархов встречаются и ранее, но именно образ Екатерины II в наибольшей степени сопоставим с персонажами мифов и правителями древности, рождая ассоциации с античными камеями, что, в частности, реализуется в миниатюре И. Я. Песковского (ГРМ, не ранее 1785), представляющей особую разновидность миниатюрной живописи. Подробнее см.: [13].

⁷ Подробнее см.: [11]. Среди подобных примеров особо выделяется мотив портрета, окружённого гирляндой из живых цветов, которую поддерживает «вспомогательный персонаж» [22].

лирует к зрителю, приветливой улыбкой принимая его взгляд и перенаправляя его при помощи жеста к образу молодых художеств, с обозрения которых резонно было начинать знакомство с обрамляющим императрицу пространством. Фронтально расположенная фигура, хотя и не лишённая в позитуре нюансировки, кажется изолированной и умышленно выключенной из общего действия ради создания иерархической структуры по принципу «модель и аксессуары». До сих пор не очень понятно, почему мастер оставил на раннем этапе подмалёвка большую картину по этому эскизу и обратился ко второму варианту (1770, ГРМ), более соответствующему классической аллегорической композиции или живописи исторического рода. Кстати, Торелли, судя по приглашению его вести живописный класс, как раз и должен был заботиться о развитии этого жанра. В окончательном варианте художник отходит от мотива, близкого к откровенному портретному позированию, и применяет тему торжественного шествия, которая привычнее была для изображения викториальных триумфов. Собственно, он и изображает триумф Минервы на художественном российском пространстве. Статус главной героини хотя и не сильно, но всё же изменяется у Торелли от портретной модели «в роли» к образу мудрой античной богини с лицом императрицы.

Между тем его же «Аллегорию на победу над турками и татарами» (1772, ГТГ) можно рассматривать и как групповой портрет, как своего рода театрализованную презентацию первых кавалеров новой корпорации — ордена Святого Георгия⁸, которые в соответствии с девизом «За службу и храбрость» и в условиях присоединения новых территорий «олицетворяли собой как бы крестоносцев, подавляя неверных силой» [14, с. 85].

Образцом пограничной ситуации являются и полотна Д.Г. Левицкого «Портрет Екатерины II — законодательницы в храме богини Правосудия» (1783, ГРМ), «Портрет императрицы Екатерины Великой» (1787, Дворец гроссмейстеров Мальтийского ордена, Валетта) и его авторское повторение «Портрет Екатерины II в воинском одеянии под лавровым деревом» (1787, Ульяновский обл. худ. музей). Как свидетельствуют принятые в каталогах названия, это портреты, в то же время они оснащены развернутым аллегорическим комментарием. Пафос именно этих работ заключается в репрезентации государственно важных идей, связанных как с конкретными замыслами и действиями монарха, так и атмосферой просветительских ожиданий. Это предопределило и высокий одический «штиль» произведений, вполне осознаваемый современниками. Вряд ли только в качестве принятых для оды правил Г.Р. Державин называет Екатерину- законодательницу жрицей храма богини Правосудия, которую практически она замещает: «Виденье я узрел чудесно: / Сошла со облаков жена,— / Сошла — и жрицей очутилась / Или богиней предо мной» [7, с. 110]. Принося в жертву свой покой, она ведёт себя действительно как жрица. Однако в контексте пластического решения полотна выглядит ожившей богиней, некогда воплощённой в мраморе. Такого рода уподобления усиливают общезначимое начало, оставляя собственно портрету функцию конкретного адреса: буквально

⁸ «Орденские знаки, — пишет Л.Е. Шепелёв, — означали наличие у их обладателей титула особого рода — титула кавалера орденской корпорации (ordo — сословие, община) <...> деятельность которой обычно была направлена во славу того или иного святого» [20, с. 190].

олицетворения целого комплекса достоинств. Белый цвет одеяния при этом напрямую связывал этот образ с эмблематическим описанием Добродетели, дочери Истины, которая «изображается в виде жены, облечённой в белую одежду, вперяющей почтение и подобострастие» [21, с. 31].

Мальтийский портрет откровенно насыщен политическими аллюзиями и может считаться живописным аналогом «греческого проекта» императрицы. Образ земли с минаретами (Крыма?), осенённой радугой (на авторском повторении она двойная), на которую героиня полотна указывает мечом с символикой миролюбия, многозначительно сочетается с чертами Афины Паллады, увиденными сквозь уже привычный всем образ Минервы. Сложившаяся картина мирного благоденствия невероятными путями перекликается с тематикой «Врат именитого человека Строганова», установленных наряду с другими в Москве для триумфального шествия после Полтавской победы 21 декабря 1709 г.⁹ В центральном панно, иконографически близком типу парадного конного портрета монарха в виде полководца [18, с. 82], Пётр-торжественник демонстрирует своё праведное оружие — увитый лентами меч как знак принуждения к миру. Причём группа коленопреклонённых шведских генералов, отдающих свои шпаги Петру, ведёт себя по-рыцарски, в отличие от ускользающего всадника Карла XII, бесславная история которого как «предерзостного» завоевателя показана в нескольких панно триумфальной арки. Трудно сказать, насколько подобная ссылка была преднамеренной, но, как известно, тема продолжения дел Петра Великого императрицей Екатериной II в художественной культуре второй половины столетия стала устойчивой традицией.

Другой вариант пограничья даёт взаимодействие фигуры модели и фона. Классическим примером может служить портрет с пейзажным фоном, представляющий схему в духе теории микро- макрокосмических корреляций, восходящей к эпохе Возрождения и подробно описанной М. Н. Соколовым [17, с. 307]. Появление портрета-прогулки с довольно развитой пейзажной средой совпало со становлением в России ландшафта как отдельного «рода живописи». Черты этого типа с очевидностью проступают в портрете князя А. Б. Куракина кисти Ричарда Бромптона (1781, ГТГ). Грациозное «самопредставление» при помощи позы, демонстрирующей одновременно расслабленность и уверенность в своих достоинствах, позволяет традиционно соединить тему служения отечеству, за что и обретена награда — орден Святой Анны [4, с. 101], и частных удовольствий в аркадском пространстве. Само это пространство разворачивается за спиной модели таким образом, чтобы показать маршрут возможной прогулки, в том числе и по воде.

Такой ландшафт Куракин, как известно, создаёт в своей усадьбе с говорящим названием «Надеждино», где его и изобразили в разные годы Я. Я. Филимонов и В. П. Причётников, включив в «портрет» усадьбы, по сути, групповой портрет, напоминающий о возможностях как портрета-прогулки, так и сцен собеседования [3, с. 216], в том числе и в семейном варианте [12, с. 547]. Классическим примером портрета-прогулки

⁹ Врата были воспроизведены на гравюре Х. Девитта 1710 г. Имеется также иллюминированный акварелью чертёж врат в Национальном музее в Стокгольме.

служит известное полотно В. Л. Боровиковского «Екатерина II на прогулке в Царско-сельском парке» (1794, ГТГ). Несмотря на небольшой размер, в работе ощущается картинное начало. Императрица представлена в движении, как бы случайно оказавшись в поле зрения художника. Созданию мизансцены способствует и фигура левретки, преданно смотрящей на свою хозяйку. Тем не менее характерная для портрета этого времени ситуация позирования не снимается. Композиционно и в смысловом отношении связь с фоном осуществляется посредством жеста, отсылающего взгляд зрителя в глубину ландшафта, где на фоне неба силуэтом выделяется Чесменская колонна. Мотив приятной сентиментальной прогулки по пейзажному парку не может не сопрягаться с темой Славы Российской, если изображается не простая персона, а мать Отечества.

В пространстве русской живописи XVIII в. трудно выстроить цепочку метаморфоз от портрета-прогулки к ландшафту и обратно в силу неразвитости этого типа и отсутствия таких примеров, когда портретист был бы одновременно и ландшафтным живописцем, как, например, Томас Гейнсборо. Между тем вполне ощутима существующая внутри каждого из названных «родов» сила притяжения, способная рождать промежуточные варианты. Таково, например, полотно мастера городского пейзажа Б. Патерсена «Охотник с собакой» (1793, ГРМ) и целый ряд малоформатных портретов рубежа столетий.

Взаимодействие с жанром домашних упражнений в портрете можно уловить в реализации костюмных версий, как, например, в портрете Агаши, представленной её отцом Д. Г. Левицким в избе и в крестьянском наряде (1785, ГТГ, ГРМ). Другой вариант движения навстречу бытовому жанру просматривается в программах портретного класса Академии художеств. Так, в 1773 г. ученику этого класса М. И. Бельскому для получения большой золотой медали необходимо было «написать поколенный портрет учителя при двух воспитанниках первого и третьего возраста во упражнении учения Истории и Географии и представить учителя сидящего и упражняющегося в истолковании наук третьему возрасту. А мальчику первого возраста быть в объятии одной рукой учительской с подражательным и внимательным лицом». Предполагается, что этим учителем был Степан Фёдорович (?) Бодуэн [15, с. 138]. Имеются и другие программы подобного рода, так же как и другие примеры изображения модели за разными домашними занятиями, о чём в частности свидетельствует выполненная на звание назначенного работа П. С. Дрожжина «Портрет А. П. Антропова с сыном перед портретом жены» (1776, ГРМ). В таких ситуациях модели портрета обретают, как и в костюмированном изображении, черты неких персонажей «домашней истории». Впрочем, тип жанрового портрета не получил в России XVIII в. такого широкого распространения, как, например, во Франции или Англии.

В целом же на примере портретной формы можно констатировать, что, с одной стороны, границы жанра — это известная условность и их прозрачность является свидетельством живой памяти о былой ситуации жанровой нерасчленённости. С другой стороны, взгляд на пограничье позволяет увидеть живое взаимодействие жанров как относительно самостоятельных организмов, опознать симптомы изменения иерархии, выявить признаки готовности к новому синтезу.

Литература

1. Андросов С. О. Живописец Иван Никитин. — СПб: Дмитрий Буланин, 1998.— 212 с.
2. Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. — М.: Индрик, 2008.— 364 с.
3. Быкова Ю. И. Частный заказ в русском искусстве XVIII — начала XIX века и князя Куракины. — М.: БуксМАрт, 2016.— 360 с.
4. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Серия: Живопись XVIII–XX веков. Т. 2.: Живопись XVIII века / Под общ. ред. Я. В. Брука и Л. И. Иовлевой, вступ. ст. Л. А. Маркиной. — М.: Гос. Третьяковская галерея, 2000.— 408 с.
5. Государственный Русский музей. Живопись XVIII–XX веков. Каталог в 15 томах. Т. 1: Живопись. XVIII век. — СПб.: Palace Editions, 1998.— 206 с.
6. Даниэль С. М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. — Л.: Искусство, 1990.— 223 с.
7. Державин Г. Р. Стихотворения / Вступ. статья, подгот. текста и общ. ред. Д. Д. Благого, примеч. А. В. Западова. — Л.: Советский писатель, 1957.— 469 с.— («Библиотека поэта». Большая серия).
8. Евангулова О. С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века: Проблемы становления художественных принципов Нового времени. — М.: Изд-во Гос. Московск. ун-та, 1987.— 296 с.
9. Ильина Т. В. На переломе. Русское искусство середины XVIII века. — СПб.: Изд-во С.-Петербургск. ун-та, 2010.— 240 с.
10. Карев А. А. Модификации портретного образа в русской художественной культуре XVIII века. — М.: Изд-во «Прометей» МПГУ, 2006.— 220 с.
11. Колмогорова Е. Е. Мотив «портрета в портрете» и тема семьи в русской живописи второй половины XVIII — начала XIX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. научных статей. Вып. 4 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой. — СПб.: НП-Принт, 2014. — С. 441–446.
12. Колмогорова Е. Е. Семейный портрет в России XVIII века и общеевропейское художественное наследие // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. научных статей. Вып. 6 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: НП-Принт, 2016. — С. 543–551.
13. Королёва В. И. «Живописцы камней» в России второй половины XVIII — начала XIX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 5 / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. — СПб.: НП-Принт, 2015. — С. 581–589.
14. Кузнецов С. О. Серия портретов Владимирских кавалеров Д. Г. Левицкого. Из истории создания и бытования произведений // Д. Г. Левицкий. 1735–1822. Сб. научных трудов / Науч. ред. Г. Н. Голдовский. — Л.: ГРМ, 1987. — С. 78–87.
15. 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.
16. Русский исторический портрет. Эпоха парсуны. Издание к выставке Государственного исторического музея. — М.: Художник и книга, 2004.— 280 с.
17. Соколов М. Н. Мистерия соседства: К метаморфологии искусства Возрождения. — М.: Про-гресс-Традиция, 1999.— 520 с.
18. Тюхменева Е. А. Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века: Проблемы панегирического направления. — М.: Прогресс-Традиция, 2005.— 328 с.
19. [Урванов И. Ф.] Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся И. У. — С Пб.: Тип. Морского шля-хетского кадетского корпуса, 1793.— 145 с.
20. Шепелёв Л. Е. Титулы, мундиры, ордена в Российской империи. — Л.: Наука, 1991.— 224 с.
21. Эмблемы и символы = Emblemata et symbola / Вступ. ст. и коммент. А. Е. Махова. — М.: ИНТРАДА, 2000.— 368 с.
22. Skvortcova E. Portrait of the Empress Elizaveta Petrovna by Georg Kaspar von Prenner (1754, State Tretyakov Gallery) and European Tradition of Portraits in Flower Wreath // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — М.: МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2020. — С. 206–219.

Название статьи. На границах русского портрета XVIII века

Сведения об авторе. Карев Андрей Александрович — доктор искусствоведения, профессор. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991; главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (НИИ РАХ), ул. Пречистенка, д. 21, Москва, Российская Федерация, 119034. ankarev@yandex.ru

Аннотация. Рассмотрение границ жанра обычно связано с исследованием природы и своеобразия феномена, что предполагает взгляд изнутри наружу. Между тем рассмотрение собственно «пограничной» территории могло бы дать информацию о контактах с «соседями» и в конечном итоге о возможностях, диктуемых временем и заказчиком. В качестве примера избран портрет XVIII в. в России, который к концу столетия аккумулирует в себе самые высокие достижения отечественной художественной культуры.

Особое внимание уделяется нижней хронологической границе, пролегшей между позднесредневековой «персоной» и портретом Нового времени. Выстраивание «боковых» границ портрета связано со сложением поощряемой Императорской Академией художеств полноценной системы жанров. Среди самых востребованных в портрете качеств иных жанров стала аллегория. Проявившаяся ещё в XVII в., она в эпоху классицизма превратилась в важное звено связи портретного изображения с исторической картиной. При сравнении изображений одного и того же лица, например монарха, в портрете и на аллегорической картине наблюдается изменение статуса героя в сторону его большей историзации. Другой вариант пограничья даёт взаимодействие фигуры модели и пейзажного фона. Появление портрета-прогулки с довольно развитой пейзажной средой совпало со становлением в России ландшафта как отдельного «рода живописи». Симптомом начала сближения этих жанров можно считать портретное решение штаффажа. Жанрово-бытовые возможности портрета отражают невысокую степень развития бытового жанра в России XVIII в.

В целом же на примере портретной формы видно, что границы жанра — это известная условность и их прозрачность является свидетельством живой памяти о былой синкретической целостности и знаком готовности к новому синтезу.

Ключевые слова: эпоха классицизма, русская живопись, картина, границы жанра, портрет, аллегория, пейзаж, бытовой жанр

Title. At the Boundaries of 18th-Century Russian Portraiture

Author. Karev, Andrey Aleksandrovich — full doctor, professor. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation; principal research associate. Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Prechistenka, 21, 119034 Moscow, Russian Federation. ankarev@yandex.ru

Abstract. The consideration of the boundaries of 18th-century Russian portrait painting is usually associated with the study of the nature and originality of the phenomenon, which involves a look from the inside out. Meanwhile, the consideration of the “boundary” area itself could provide information about contacts with “neighbors” and the opportunities provided by the time and patron. The 18th-century Russian portrait painting has been chosen as an example because it by the end of the century accumulated the highest achievements in national artistic culture.

Special attention has been paid to the lower chronological boundary, which lies between the late medieval “persona” and the portraiture of modern times. Arrangement of the “side” boundaries of portraiture is connected with the addition of a full system of genres encouraged by the Imperial Academy of Arts. Among other genres, the allegory became one of the most widely used in portraiture. Having already appeared in the 18th century, the era of classicism, allegory became the important link between the portrait image and historical painting. When comparing two images of the same person, for example, a monarch in portraiture versus allegorical painting, a change is observed in the status of a hero towards greater historization. Another variant of the boundary area is created by the interaction between a model figure and landscape background. The appearance of “promenade-portrait” with a fairly developed landscape environment coincided in Russia with the formation of the landscape as a separate “kind of painting”. A portraiture approach to staffage can be considered a symptom of the beginning of the convergence of these genres. The influence of genre painting on portraiture was not great because genre painting itself was not well developed in 18th-century Russia.

In general, the example of the portraiture form shows that the boundaries of the genre are the subjects of certain convention and their transparency is the testament of the living memory of the former syncretic integrity and the sign of readiness for a new synthesis.

Keywords: age of classicism, painting, picture, genre boundary, portraiture, allegory, landscape, genre

References

- Androsov S. O. *Zhivopisets Ivan Nikitin (Painter Ivan Nikitin)*. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1998. 212 p. (in Russian).
- Bruk Ya. V.; Iovleva L. I. (eds.). *Gosudarstvennaia Tre't'akovskaia galereia. Katalog sobraniia. Seria: Zhivopis' XVIII–XX vekov, T. 2: Zhivopis' XVIII veka (State Tretyakov gallery. Catalogue of the Collection. Series: Painting of the 18th–20th Centuries, vol. 2, Painting of the 18th Century)*. Moscow, State Tretyakov gallery Publ., 2000. 408 p. (in Russian).
- Buseva-Davydova I. L. *Kul'tura i iskusstvo v epokhu peremen. Rossiia semnadsatogo stoletia (Culture and Art in the Era of Change. Russia in the 17th Century)*. Moscow, Indrik Publ., 2008. 364 p. (in Russian).
- Bykova Yu. I. *Chastnyi zakaz v russkom iskusstve XVIII — nachala XIX veka i kniaz'ia Kurakiny (Private Ordering in Russian Art of 18th — Early 19th Century and the Princes Kurakin)*. Moscow, BuksMART Publ., 2016. 360 p. (in Russian).
- Daniehl' S. M. *Iskusstvo videt': O tvorcheskikh sposobnostiakh vospriiatiia, o iazyke linii i krasok i o vospitanii zritel'ia (The Art of Seeing: On the Creative Abilities of Perception, the Language of Lines and Colours, and On the Education of the Viewer)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1990. 223 p. (in Russian).
- Evangelova O. S. *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, Lomonosov Moscow State University Publ., 1987. 296 p. (in Russian).
- Leniashin V. (ed.). *Gosudarstvennyi Russkii muzei. Zhivopis' XVIII–XX veka. Katalog. T. 1. Zhivopis'. XVIII vek. (State Russian Museum. Painting of the 18th–20th Centuries. Catalogue. Vol. 1, Painting of the 18th Century)*. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 1998. 206 p. (in Russian).
- Il'ina T. V. *Na perelome. Russkoe iskusstvo sereдины XVIII veka (At the Turn. Russian Art of the Middle of the 18th Century)*. St. Petersburg, Saint-Petersburg University Publ., 2010. 240 p. (in Russian).
- Karev A. A. *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., 2006. 220 p. (in Russian).
- Kolmogorova E. E. "Portrait in the Portrait" Motive and Family Representation in the Russian Painting of the Second Half of the 18th and Early 19th Centuries. Zakharova A. V.; Maltseva S. V. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 4*. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2014, pp. 441–446 (in Russian).
- Kolmogorova E. E. Family Portraiture in 18th Century Russia and All-European Artistic Heritage. Zakharova A. V.; Maltseva S. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 6*. Saint Petersburg, NP-Print Publ., 2016, pp. 543–551 (in Russian).
- Koroleva V. I. "Artists of Cameos" in Russia in the 1750s — Early 19th Century. Maltseva S. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu.; Zakharova A. V. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 5*. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2015, pp. 581–589 (in Russian).
- Kuznetsov S. O. A Series of Portraits of St. Vladimir Order Cavaliers by D. G. Levitsky. From the History of Creation and Existence of Works. D. G. Levitskii. 1735–1822. *Sbornik nauchnykh trudov (D. G. Levitsky. 1735–1822. Collection of Proceedings)*. Leningrad, State Russian Museum Publ., 1987, pp. 78–87 (in Russian).
- Makhov A. E. (ed.). *Emblemata et symbola (Emblems and Symbols)*. Moscow, Intrada Publ., 2000. 368 p. (in Russian).
- Moiseeva S. V. "...K luchshim uspekham i slave Akademii": Zhivopisnye klassy Sankt-Petersburgskoi 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., 2014. 216 p. (in Russian).
- Shepelev L. E. *Tituly, mundiry, ordena v Rossiiskoi imperii (The Titles, Uniforms, Orders in the Russian Empire)*. Leningrad, Nauka Publ., 1991. 224 p. (in Russian).
- Skvortcova E. Portrait of the Empress Elizaveta Petrovna by Georg Kaspar von Prenner (1754, State Tretyakov Gallery) and European Tradition of Portraits in Flower Wreath. Zakharova A. V.; Maltseva S. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 10*. Moscow, Lomonosov Moscow State University; St. Petersburg, NP-Print Publ., 2020, pp. 206–219.
- Sokolov M. N. *Misteriia sosedstva: K metamorfologii iskusstva Vozrozhdeniia (Mystery of Neighbourhood: The Metamorphology of the Renaissance Art)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 1999. 520 p. (in Russian).
- Tyukhmeneva E. A. *Iskusstvo triumfal'nykh vrat v Rossii pervoi poloviny XVIII veka: Problemy panegiricheskogo napravleniia (The Art of the Triumphal Arch in Russia in the First Half of the 18th Century: Problems of Panegyric Direction)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2005. 328 p. (in Russian).