Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Исторический факультет

На правах рукописи

Тетермазова Залина Валерьевна

ПОРТРЕТНАЯ ГРАВЮРА В РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА В ЕЕ ВЗАИМООТНОШЕНИИ С ЖИВОПИСНЫМ ИЗОБРАЖЕНИЕМ

Специальность 17.00.04 –
Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2020

Работа выполнена на кафедре истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель: **Карев Андрей Александрович,**
доктор искусствоведения, профессор
кафедры истории отечественного искусства
МГУ имени М.В. Ломоносова

Официальные оппоненты: **Кирсанова Раиса Мардуховна,**
доктор искусствоведения, профессор,
ведущий научный сотрудник сектора
искусства Нового и Новейшего времени
Государственного института искусствознания
МК РФ

Черная Людмила Алексеевна,
доктор исторических наук, профессор кафедры теории и истории искусства Московского государственного академического
художественного института имени
В.И. Сурикова при Российской академии художеств

Басова Ирина Геннадьевна,
кандидат искусствоведения, хранитель музейных предметов 1 категории отдела Живописи XVIII – первой половины XIX века
ФГБУК ВМО «Государственная Третьяковская галерея»

Защита диссертации состоится 30 ноября 2020 г. в 16 часов 30 минут на заседании диссертационного совета МГУ.17.01 Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова по адресу: 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4, Шуваловский корпус, исторический факультет, аудитория А-416.

E-mail: art-dissovet@hist.msu.ru

С диссертацией можно ознакомиться в отделе диссертаций научной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова (Ломоносовский просп., д. 27). Со сведениями о регистрации участия в защите в удаленном интерактивном режиме и с диссертацией в электронном виде также можно ознакомиться на сайте ИАС «ИСТИНА»: https://istina.msu.ru/dissertations/325044141/

Автореферат разослан «____» _____2020 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения, доцент Е.А. Ефимова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

С тех пор как в начале XVIII столетия портретный жанр занял ведущее положение в русском изобразительном искусстве, двум самым распространенным формам его воплощения – живописи и гравюре на меди – суждено было развиваться в содружестве. Очевидным проявлением такого содружества стала традиция воспроизводить живописные портреты в эстампах. При этом, будучи отражением живописи, произведения печатной графики в свою очередь могли использоваться в качестве образцов для создания живописных портретов. Так продолжалось вплоть до середины XIX столетия, когда гравюра на меди в качестве способа тиражирования изображений была практически вытеснена литографией и фотографией.

Диссертация посвящена проблеме перевоплощений, которые переживал портретный образ при переводе из живописи в гравюру и из гравюры в живопись в пространстве русской художественной культуры второй половины XVIII века.

Актуальность темы исследования. Ситуация в искусствоведческой науке на сегодняшний день такова, что один из приоритетных путей дальнейшего изучения портретного искусства в рассматриваемую эпоху предполагает смещение фокуса исследования с отдельных произведений на связи, сложившиеся между ними[1]. Сегодня очевидно, что феномен портрета не может быть осмыслен только путем реконструкции линейного развития стиля или идентификации изображенных лиц, равно как и в перспективе одной семиотики, поскольку уподобление структуры портретного искусства лингвистической модели внеисторично. Работы О.С. Евангуловой, А.А. Карева, Г.В. Вдовина, В.В. Гаврина и ряда других исследователей русского портрета XVIII столетия показали насколько важно учитывать символическую функцию репрезентации и структурные взаимоотношения между объектами и средой, между произведениями и обстоятельствами, предшествовавшими их созданию, а также между их бытованием и назначением. Поэтому обращение к межвидовым

[1] См.: *Карев А.А.* Модификации портретного образа в русской художественной культуре XVIII века. М., 2006.

проблемам портретного жанра открывает более широкие возможности для осмысления феномена портрета и позволяет составить исторически более точное представление об искусстве эпохи.

Предлагаемая тема работы актуальна также и потому, что в ней, как в собирающей линзе, сходятся пути исследования, важные для дальнейшего изучения культуры века Просвещения.

Это, прежде всего, необходимость обратить внимание на интерпретационные возможности эстампов, которые в XVIII столетии, как правило, являлись воспроизведениями живописных оригиналов. Наличие оригинала стало причиной того, что впоследствии за гравированными изображениями закрепилось понятие «репродукционных», надолго предопределив особенности их восприятия и изучения. Однако в текстах XVIII века, посвященных гравюре, термин «репродукция» не встречается. Употреблявшиеся в то время по отношению к произведениям печатной графики понятия «перевод» и «интерпретация», предполагали более свободное отношение к изображению.

Не случайно авторы новейших исследований предпочитают не использовать термин «репродукция» применительно к гравированным изображениям, различая «эстампы-факсимиле» и «эстампы-переводы»[2]. В последнее десятилетие в науке об искусстве идет смена парадигмы с изучения «подражательных» качеств гравюры на исследование ее интерпретационных возможностей, что по-новому открывает для нас значимость и глубину этого явления.

Кроме того, необходимо учитывать присущий гравюрам особый коммуникационный потенциал. В эпоху, когда единственным способом публикации изображений было создание эстампов, гравюры играли заметную роль в процессе распространения новых идей и стилей, в формировании общественного вкуса и развитии международных культурных связей. В этом контексте представляет особенный интерес опыт У. Айвинса, предложившего

[2] *Griffiths A.* The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking 1550–1820. London, 2016. P. 463–465.

перенести внимание с эстетических качеств эстампов на их коммуникационные возможности. Айвинс показал, насколько значительным было влияние гравюры на развитие западноевропейской мысли и цивилизации в Новое время, на формирование визуального восприятия образованной публики, которое тогда, как и сегодня, было основано не столько на созерцании оригиналов, сколько на знакомстве с их воспроизведениями[3].

В XVIII веке – в эпоху космополитизма – многочисленные и относительно недорогие, компактные – и потому мобильные – гравированные изображения играли ключевую роль в создании своего рода культурного метапространства, внутри которого идеи и иконографические каноны преодолевали границы своих государств. Особенно важно это свойство гравюры при изучении русской культуры XVIII столетия, для которой одной из главных по остроте и дискуссионности до сих пор остается тема «Россия и Запад». Предложенная постановка вопроса, актуализирующая проблему транслокальных и глобальных культурных взаимодействий, представляется как никогда своевременной.

Степень научной разработанности темы в настоящее время представляется недостаточной, хотя история ее изучения охватывает более двух с половиной столетий. Уже современники обращали внимание на известную зависимость (производность) гравированных изображений от живописного оригинала, если таковой существовал.

Художественные критики, теоретики искусства, граверы и рисовальщики XVIII века уподобляли процесс создания эстампов творческому переводу, полагая главным критерием совершенства в работе гравера его способность перевести художественные качества живописного произведения на язык гравюры. Об этом писали, в частности, Д. Дидро, Ш.-Н. Кошен Младший и П.-Ф. Шоффар[4].

---

[3] *Ivins W.M.* Prints and Visual Communication. Cambridge, Massachussetts, 1953.

[4] *Дидро Д.* Салоны. М., 1989. Т. 1. С. 198–199; Notes historiques sur la gravure et sur les Graveurs // Mercure de France, August 1775. P. 141–142; *Choffard P.-Ph*. Notice historique sur l’art de la gravure en France. Paris, 1804. P. v.

Однако, в начале XIX века, после публикации каталога «Живописец-гравер», составленного австрийским ученым и художником А. Барчем[5], возобладал иной подход, основанный на предпочтении оригинальности замысла и спонтанности творческого процесса. Подход Барча оказался созвучен идеям романтизма и в XIX веке стал общепринятым, сменив прежнюю эстетику, основанную на подражании образцам. В России схожие идеи были выражены в начале XIX века А.А. Писаревым в его известной работе «Начертание художеств, или правила в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре» (1808).

Вторая половина XIX века стала переломным периодом в восприятии взаимоотношения гравюры и живописи в России. Широкое распространение литографии, а также фотографии, цинкографии, фототипии и прочих фотомеханических способов тиражирования изображений подтолкнуло исследователей и любителей гравюры к тому, чтобы обратить внимание на особые художественные качества эстампов. Например, в 1851 г. историк и коллекционер М.П. Погодин выступил в защиту гравюры. По его мнению, лучшие образцы печатной графики отражали индивидуальность гравера, вступавшего в творческое содружество с автором живописного оригинала[6]. Эта точка зрения, поддержанная В.В. Стасовым[7], оказалась созвучна высказанным в те же годы наблюдениям французского художника Э. Делакруа в его «Дневнике»[8].

Кроме того, признание художественной ценности эстампов, творчески интерпретировавших оригиналы, в кругу любителей и исследователей в середине – второй половине XIX века совпало с публикацией широкого круга материалов по истории русской гравюры и стремительно возраставшим в то время интересом к ней со стороны коллекционеров[9].

---

[5] *Bartsch A.* Le peintre-graveur. Vol. 1–21. Vienna, 1803–1821.
[6] См.: *Барсуков Н.П.* Жизнь и труды М.П. Погодина. В 22 т. СПб., 1888–1910. Кн. XI. С. 262.
[7] *Стасов В.В.* Фотография и гравюра // Русский вестник. 1856. Декабрь. Т. 6. С. 555–576.
[8] См.: *Делакруа Э.* Дневник. М., 1950. С. 481.
[9] См., например: *Петров П.Н.* Сборник материалов для истории имп. Петербургской Академии художеств за 100 лет ее существования. Ч. 1–3. СПб., 1864–1866; *Wassiltschikoff A.* Liste alphabétique de portraits Russes. T. 1–2. St.-Pétérsbourg, 1875.

Для исследователей и собирателей этого времени гравированные изображения представляли интерес, прежде всего, с точки зрения иконографии, как ценные исторические документы. Однако некоторые авторы уделяли внимание вопросам художественной интерпретации в них живописных образов. В частности, Д.А. Ровинский, автор первых в России фундаментальных работ по истории русской гравюры, неоднократно высказывался на эту тему[10].

Процесс эстетической реабилитации гравюры, начавшийся во второй половине XIX столетия, достиг кульминации на рубеже XIX–XX веков. В те годы печатную графику стали воспринимать как одно из важнейших явлений художественной культуры. И это было симптоматично для эпохи, увидевшей искусство там, где его раньше не видели. Особо стоит отметить вклад А.Н. Бенуа. В 1910 г. в журнале «Искусство и печатное дело» (№ 2/3) была опубликована его статья, в которой автор ввел новый термин «графика», сформулировав цели и проблематику этого самостоятельного вида творчества и его отличия от других видов искусства.

Значительную роль в привлечении общественного внимания к гравюре сыграли выступления на масштабных съездах художников в Москве и Санкт-Петербурге. С особенной энергией и убедительностью представление об уникальных художественных качествах эстампов было выражено в докладах гравера В.В. Матэ и его ученика Н.З. Панова, выступивших в январе 1912 г. на Всероссийском съезде художников в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге[11].

Симптоматично, что в исследованиях 1920-х годов, сохранявших эстетски-рафинированный взгляд на искусство гравюры, с особенным пристрастием подчеркивались и такие ее качества как тиражность, агитационность и демократичность[12].

---

[10] См.: *Ровинский Д.А.* Подробный словарь русских гравированных портретов. В 4 т. СПб., 1886–1889. Т. 1–4; Он же. Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. В 2 т. СПб., 1895. Т. 1–2.

[11] *Матэ В.В.* Гравюра и ее самостоятельное значение // Труды всероссийского съезда художников. Т. 3. СПб., 1912. С. 32–33; *Панов Н.З.* Психология гравюры // Там же. С. 35–36.

[12] См., например: *Масютин В.* Гравюра и литография. М.–Берлин, 1922. С. 9–11.

Иной подход предполагался сложившейся в 1920-е гг. социологической концепцией искусства И.И. Иоффе, в соответствии с которой система истории художественного мышления была связана, прежде всего, с историей развития производственных отношений и сменой общественно-экономических формаций[13]. Иоффе видел причины исторической изменчивости специфики, границ и соотношений различных искусств в их функциональной зависимости от «системы общественного мышления».

В 1930-е – 1950-е гг. ракурс искусствоведческих исследований сместился в соответствии с господствующими идеологическими установками в сторону поиска реалистических качеств в различных видах изобразительного искусства. В эти годы в крупнейших музеях страны организовывались выставки русской графики XVIII–XX веков[14]. Исследователи того времени, обращавшиеся к изучению русской гравюры XVIII столетия, стремились, прежде всего, подчеркнуть наличие традиций национальной школы гравирования в России и самостоятельность русских граверов по отношению к западноевропейским мастерам, признаки чего усматривались в нараставших в искусстве второй половины XVIII века реалистических тенденциях[15]. С этой точки зрения рассматривалась и проблема взаимоотношения гравированных и живописных портретов.

Между тем, публикации 1960-х – 1980-х гг. показали важность определения специфики искусства гравюры[16]. В отечественном искусствознании специально к изучению «репродукционной» гравюры впервые обратился М.И. Флекель, посвятивший этой теме ряд статей, опубликованных в течение 1960-х – 1980-х гг.,

---

[13] *Иоффе И.И.* Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств. Литература, живопись, музыка натурального, товарно-денежного, индустриального хозяйства. Л., 1927.

[14] Выставка русской графики XVIII–XX вв. в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. М., 1954; Двести лет Академии художеств СССР. Каталог выставки. Л.-М., 1958; *Комелова Г.Н., Котельникова И.Г., Принцева Г.А.* Русская гравюра и литография XVIII – начала XIX вв. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже. Л., 1960.

[15] Очерки по истории и технике гравюры / Отв. ред. В.М. Невежина. М., 1941; *Лазаревский И.И.* Е.П. Чемесов. М., 1948; *Коростин А.Ф., Смирнова Е.И.* Русская гравюра XVIII в. М., 1952; *Корнилов П.Е.* Русская гравюра XVI–XIX вв. М.-Л., 1950; *Некрасова Е.А.* Г.И. Скородумов. М., 1954.

[16] См.: Гравюра в системе искусств. Сборник статей по материалам конференции, проходившей в Русском музее в 1989 году. СПб., 1995.

материал которых послужил основой для первой в России книги по истории «репродукционной» гравюры и литографии[17].

С 1960-х годов заметно расширился не только объем знаний, но и круг научных вопросов по искусству XVIII века. Эта тенденция отразилась в том числе на изучении взаимоотношения русского гравированного и живописного портрета. Исследователи не ставили специально задачу рассмотрения этой проблемы, воспринимая ее как неотъемлемую часть художественного процесса (М.А. Алексеева, К.В. Малиновский), в связи с задачами атрибуции (А.Л. Вейнберг, П.А. Дружинин) и в контексте характеристики особенностей творчества граверов (Г.Н. Комелова, Н.Г. Сапрыкина)[18].

Первые общие наблюдения по интересующей нас теме были высказаны Е.А. Мишиной, впервые обратившей внимание на роль обрамления в формировании художественного образа в портретной гравюре[19].

В последние десятилетия среди исследователей искусства XVIII столетия заметно стремление к более широкому и многоаспектному подходу в осмыслении материала, желание обозначить новые пути и ракурсы его исследования.

В контексте настоящей работы большое значение имеет исследование А.А. Карева, посвященное модификациям портретного образа в различных видах искусства. Хотя внимание исследователя было сосредоточено прежде всего на тех чертах, которые неотъемлемо присущи портретному образу, к какому бы виду искусства он ни относился, эта публикация показала плодотворность обращения к

---

[17] *Флекель М.И.* От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой: Очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI–XX веков. М., 1987.

[18] *Алексеева М.А.* Гравировальная палата Академии наук // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования / Под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1968. С. 89; *Малиновский К.В.* Евграф Петрович Чемесов. СПб., 2006; *Вейнберг А.Л.* Чемесов и де Велли. К истории создания гравированного портрета Е.П. Чемесова // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования / Под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1968. С. 189–190; *Дружинин П.А.* Новые материалы о Г.И. Скородумове // Памятники культуры. Новые открытия. 2001. С. 313; *Комелова Г.Н.* Гравировальный класс Академии художеств и русская гравюра второй половины XVIII века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведческих наук. Л., 1967; *Сапрыкина Н.Г.* Гравированные листы Джеймса Уокера в собрании Научной библиотеки им. А.М. Горького МГУ // Из коллекции редких книг и рукописей Научной библиотеки Московского университета. М., 1981. С. 88.

[19] Русский гравированный портрет XVII – начала XIX века: Каталог выставки / Автор вступ. статьи и сост. каталога Е.А. Мишина. Л., 1989. С. 4.

межвидовым проблемам портретного жанра, определив перспективы его дальнейшего изучения[20].

Обозначенные Мишиной и Каревым аспекты взаимодействия портретной гравюры и живописи оказали влияние и на современный выставочный процесс. Они нашли отражение в концепции выставки русской портретной гравюры, прошедшей в 2011 г. в Государственном историческом музее (далее – ГИМ)[21].

В составленном С.В. Морозовой каталоге собрания русской портретной гравюры XVIII века в ГИМ автор обобщила идеи, высказанные исследователями прежде. Она обозначила проблему взаимоотношения портретных эстампов с живописными оригиналами в числе основополагающих для осмысления «репродукционной» гравюры, представив материалы для ее дальнейшего изучения[22].

Таким образом, проблема взаимоотношения живописного и гравированного портрета изучалась, главным образом, на основе противопоставления художественных возможностей живописи и гравюры как видов искусства или сравнения индивидуальных профессиональных качеств создателей произведений. При этом она неизменно оставалась на периферии внимания исследователей, не ставивших перед собой задачу осмысления значения этого процесса в контексте культуры эпохи.

Между тем, очевидность метаморфоз, которые при переводе из одного вида искусства в другой переживал портретный образ, таит весомую художественную интригу.

По сей день остаются неосвещенными такие значимые аспекты проблемы, как практика цветной печати и живописные портреты, создававшиеся по гравированным оригиналам. Требуют более детального осмысления проблема

---

[20] *Карев А.А.* Указ. соч.

[21] «Русский исторический портрет. Гравюра XVIII века». Государственный исторический музей, Москва. 17 ноября 2010 г. – 28 февраля 2011 г. К выставке была приурочена конференция, материалы который были опубликованы в 2012 г. См.: Портрет в России. XVIII – первая половина XIX века. Графика, живопись, миниатюра. Труды ГИМ. М., 2012. Вып. 194.

[22] Портрет в русской гравюре XVIII века. Из собрания Государственного исторического музея. Аннотированный альбом-каталог / Автор текста и составитель каталога С.В. Морозова. М., 2010.

взаимоотношения изображения и слова в портретной живописи и гравюре, роль обрамления в композиции гравированных портретов и технические приемы перевода живописных образов в гравюру.

Главная **цель** настоящего исследования заключается в том, чтобы рассмотреть феномен русской портретной гравюры в ее взаимоотношении с живописным изображением в широком социальном, политическом и культурном контексте эпохи Просвещения.

Обозначенная цель определяет **задачи диссертации**:

1. Определить, каким образом, посредством особых форм и стратегий трансляции живописных портретов в эстампах в России второй половины XVIII столетия формировалось общественное и индивидуальное самосознание. И какова была роль государства в этом процессе.

2. Проследить, как в образной структуре русских портретных гравюр и живописных полотен воплотились локальные национальные особенности и представление о принадлежности просвещенному европейскому сообществу.

3. Выявить технические приемы, использовавшиеся в рассматриваемое время для перевода живописных портретов в гравюру, и гравированных изображений – в живопись.

4. Осмыслить роль изобразительных обрамлений, которые обретали портретные образы в эстампах.

5. Проанализировать, как соотносятся изобразительное и текстовое в процессе взаимоотношения портретной живописи и гравюры.

6. Определить, в чем заключались особенности живописных портретов, создававшихся по гравированным оригиналам, и каково было их влияние на формирование культурной среды.

Методологическую основу исследования составляет комплексный подход к памятникам, сочетающий сравнительно-типологический анализ с элементами формально-стилистического, иконографического и социологического.

Проблема рассматривается в диссертации на материале второй половины XVIII столетия – периода, когда, по мнению большинства исследователей, в

отечественной культуре происходил процесс становления и расцвета индивидуальности. Этот период принято считать временем расцвета национальной художественной школы. В эти годы сформировались ее видовая и жанровая структуры, а в сфере печатной графики получили широкое распространение различные техники углубленной гравюры на меди. Помимо уже существовавших офорта, резца и сухой иглы, появились пунктирная манера, акватинта, карандашная манера и меццо-тинто, были осуществлены первые в России опыты цветной печати.

Объектом исследования стали произведения живописи и графики из различных государственных и частных собраний России и стран Западной Европы, таких как Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Научная библиотека Московского государственного университета, Государственный исторический музей, Государственная Третьяковская галерея в Москве, Государственный Русский музей, Государственный Эрмитаж в Санкт-Петербурге, Британский музей и Музей Виктории и Альберта в Лондоне, Ашмолеанский музей в Оксфорде, Музей Фитцуильям в Кембридже, Музей изобразительных искусств в Берлине и другие.

Кроме того, в работе использованы документы, хранящиеся в фондах Архива Российской Академии наук и Российского государственного исторического архива.

Научая новизна работы заключается в том, что она представляет собой первую попытку специального исследования процесса взаимодействия портретной живописи и гравюры на материале второй половины XVIII столетия в широком контексте русской и западноевропейской культуры. Впервые в отечественной историографии обобщен и критически осмыслен корпус литературы, в которой затрагиваются проблемы взаимоотношения живописных и гравированных воплощений портретного жанра. В диссертации учтены и новейшие исследования, посвященные истории гравюры и широкой проблематике портретного жанра. Уточнены техники исполнения и время создания ряда гравированных изображений. Введен в научный оборот круг памятников,

документов и редких изданий XVIII столетия, раскрывающих конкретные обстоятельства исполнения и бытования эстампов. Впервые специально рассмотрен феномен цветной гравюры в России XVIII века.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Проблема взаимоотношения гравированного и живописного портрета представляет собой перспективное направление искусствоведческого исследования: оно позволяет составить более полное и исторически точное представление о степени развития и распространения портретного искусства в России второй половины XVIII столетия, а также о культурных, социальных, и политических последствиях этого явления.

2. В выборе форм и техник воплощения живописных образов в гравюре, которые были заимствованы из современной западноевропейской художественной практики, отразились политические стратегии Екатерины II, целью которых было утверждение Российской империи среди ведущих европейских держав.

3. Предлагая иные критерии сходства, обусловленные иными функциями, размером, материалом, техникой исполнения и т. д., гравированный портрет, по сравнению с живописью, выявлял те черты внешности модели, которые были наиболее значимыми в представлении современников. Это позволяет рассматривать портретные эстампы в качестве своего рода «знаков» портрета, отражающих самые существенные составляющие портретной концепции той эпохи.

4. Основополагающую роль в процессе перевода образа из живописи в гравюру играл сопровождающий текст. Выраженные в хитрых переплетениях изображений и текстов образы портретных эстампов не только отражали склонность эпохи к риторике. Они актуализировали стремление «оживить» изображение, а также сохранить навеки память об изображенном, о его имени и деяниях, превращая портретный эстамп в своего рода мемориальный предмет.

5. Освоение художественных приемов, сложившихся в западноевропейском изобразительном искусстве, порой сочеталось в русских портретных эстампах с

уникальными национальными особенностями восприятия портретного образа, обусловленными социально-этическими традициями и представлением о богоподобии человека.

6. Установившиеся между портретной живописью и гравюрой взаимосвязи восполняли концептуальные лакуны между понятиями приватного, публичного и государственного. Они стали основой трансляции идеи государственного мифа, политических намерений, военной и экономической мощи империи, представления о монархе и совершенном человеке как вовне, за пределы страны, так и внутри, с высот академического и придворного искусства в художественную жизнь других сословий империи.

Теоретическая значимость диссертации заключается в восполнении лакун, имеющихся в теоретических представлениях о взаимоотношении портретной гравюры и живописи в России второй половины XVIII столетия, выводами, полученными в результате исследования. На основе комплексного анализа изобразительного материала и письменных источников рассмотрены стратегии репрезентации портретного образа, механизмы, приемы и пути распространения и трансформации его концепции. Проблема рассмотрена в широком историческом контексте, объединяющем различные сферы русской художественной культуры, которые, как правило, существуют раздельно в сознании исследователей: столичное и провинциальное, аристократическое, мещанское и купеческое, профессиональное и любительское.

Практическая значимость работы определяется тем, что рассмотренный в ней материал и принципы его изучения могут быть использованы в научно-исследовательской работе, при подготовке лекций и семинарских занятий, а также в разработке выставочных проектов и в целом в музейной деятельности. Изложенные в диссертации положения могут представлять интерес для широкого круга специалистов, связанных с изучением культуры XVIII века: искусствоведов, историков, литературоведов, культурологов и философов.

Практика совместного экспонирования живописных и гравированных портретов получила развитие в процессе участия автора диссертации в создании

выставки произведений Ф.С. Рокотова в ГИМ в 2020 г., где, наряду с живописными полотнами мастера, копиями и работами его учеников, отдельный раздел экспозиции и приуроченного к ней издания был посвящен эстампам по его оригиналам[23].

Степень достоверности и апробация результатов работы. Диссертация подготовлена, обсуждена и рекомендована к защите на кафедре истории отечественного искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. Отдельные положения и выводы диссертации были изложены в разные годы на международной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства», проходившей в Санкт-Петербурге (СПбГУ, 2012; СПбГУ – Государственный Эрмитаж, 2016) и Москве (МГУ имени М.В. Ломоносова, 2013; МГУ – ГТГ, 2018), на конференциях «Exhibit “A”. Russian Art: Exhibitions, Collections and Archives» (Институт Курто, Лондон, 2014), «Рама как объект искусства» (ГТГ, Москва, 2014), «Visual Print Culture in Europe – Techniques, Genres, Imagery and Markets in a Comparative Perspective, 1500–1850» (Уорикский Университет, Венеция, 2015), «Beyond Reproductive Printmaking» (Дрезденская картинная галерея, 2017), «Printing Colour, 1700–1830» (Библиотека Сенат Хаус, Лондон, 2018), «V International Forum for Doctoral Candidates in East European Art History» (Университет имени Гумбольдта, Берлин, 2018), «Проблемы изучения русского портрета XVIII–XX веков» (ГИМ, Москва, 2019), «Russia: Courtly Gifts and Cultural Diplomacy» (Royal Collection Trust, Лондон, 2019), «15th International Congress on the Enlightenment» (Эдинбург, 2019) и нашли отражение в опубликованных научных работах автора.

СТРУКТУРА И ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения, списка литературы и списка сокращений, а также трех приложений. Первое приложение представляет собой подробный альбом-каталог гравированных портретов,

[23] «Федор Рокотов. Собрание Исторического музея» (29.07.2020 – 28.09.2020, ГИМ). К выставке был издан научный каталог: Ф.С. Рокотов. Собрание Исторического музея. Исследования и реставрация. М., 2020.

создававшихся в России во второй половине XVIII столетия по живописным оригиналам, с указанием живописных портретов, исполнявшихся с рассматриваемых гравюр, и их современного местонахождения. Второе приложение представляет собой очерк о зарождении и развитии практики цветной гравюры в России. Оба приложения сопровождаются иллюстрациями, состоящими преимущественно из фотографий с гравированных и живописных произведений. В третьем приложении приводится выдержка из трактата 1798 года об известных в XVIII веке способах изготовления офортных лаков.

Во введении, содержание которого изложено выше, дана общая характеристика работы, определяется актуальность выбранной темы, степень ее изученности, излагаются основные цели и задачи исследования, обосновывается его методологическая база, рассматриваются хронологические рамки работы, теоретическая и практическая ценность исследования и его основные положения. Особенное внимание уделено подробному обзору литературы по теме исследования, который построен по тематическо-хронологическому принципу, с выделением отдельных проблем, актуальных для изучения рассматриваемого явления. Благодаря такому подходу, историография отражает основные тенденции изучения как русского портрета, так и русской гравюры XVIII века.

Первая глава «Портретная живопись и гравюра в контексте их социальных функций» посвящена особенностям бытования и восприятия гравированных и живописных портретов. В ней рассмотрены такие важные социальные аспекты темы, как обстоятельства заказа и создания портретов, вопрос социального статуса и самосознания мастеров, место живописи и гравюры в системе искусств, способы бытования гравированных и живописных произведений.

Если в странах Западной Европы гравирование, как и книгопечатание, с момента своего возникновения находилось в руках частных предпринимателей, то в России оно изначально было делом государственным. Насколько существенное политическое значение могли иметь гравированные портреты, осознавали здесь уже в конце XVII века. Присущие гравюре особые возможности тиражирования

открывали широкие перспективы ее использования для распространения информации и формирования общественного мнения. Поэтому, как показано в диссертации, закономерно, что в абсолютистском государстве, каким являлась в XVIII столетии Российская империя, процесс трансляции портретных образов в эстампах регулировался государственными институциями. В петровское время гравюры создавались в Оружейной палате Московского Кремля, на Московском печатном дворе и в Санкт-Петербургской типографии, с 1724 г. – в Академии наук, а с 1757 г. – в Академии художеств. Более того, за исключением лубочных изображений, листы, исполнявшиеся вне государственных гравировальных мастерских, в той или иной степени были с ними связаны и оценивались в соотнесении с работами академических мастеров.

Как для живописца в России в ту эпоху редко стоял вопрос о выборе модели, так и гравер не волен был выбирать живописный портрет для воспроизведения. В обстоятельствах причастности гравера к той или иной государственной организации право выбора оригинала принадлежало либо ей, либо частному заказчику. В диссертации подчеркивается, что в XVIII столетии сам факт написания портрета свидетельствовал о том, что модель была несомненно достойна изображения. Поэтому перевод в гравюру и, соответственно, в поле зрения более широкой аудитории, как правило, предполагал наличие у изображенного особых общественно значимых достоинств.

По-видимому, в процессе выбора оригинала учитывалось и художественное качество живописного полотна. Таким образом, создание эстампов было не только признанием безусловной социальной значимости изображенного, но и демонстрацией того или иного портрета в качестве образца. Очевидно, что в этом контексте для художника факт публикации в гравюре его произведения, лестный сам по себе, не только предоставлял возможность выхода на более широкую аудиторию, но и создавал ему репутацию мастера, чьи достоинства признаны обществом.

При этом в сложившейся во второй половине столетия системе искусств гравюра занимала менее высокое положение по сравнению с живописью. Если в петровское время понятия искусства и ремесла не разделялись, и в проектах Академии художеств первой половины века гравюра упоминалась рядом с живописью и скульптурой, а в годы правления Анны Иоанновны главное внимание в Академии наук было обращено на гравюру, то с основанием Императорской Академии трех знатнейших художеств, началось, по меткому выражению князя Д.А. Голицына, «между художествами и художниками взаимное соперничество» (записка «О пользе, славе и проч. художеств» 1766 г.)[24]. Это было связано и с особенностями классицизма (господствующего стиля эпохи), поощрявшего иерархизацию жанров и видов искусства, что не мешало представлению о самоценности каждого из них. И хотя жалованье как служивших при дворе, так и сотрудничавших с Академией художеств и Академией наук граверов и живописцев существенно разнилось в пользу последних, что доказывают многочисленные приведенные в диссертации документальные свидетельства, принятие граверов в состав Академии художеств имело огромное значение в формировании самосознания мастеров. Овладение «свободным художеством» живописи или гравюры открывало возможность обрести более высокое социальное положение для одаренных изобразительными способностями молодых людей, происходивших, например, из семей солдат или крепостных крестьян.

Рассмотренные в диссертации письма и записки современников граверов второй половины XVIII века свидетельствуют о том, что, несмотря на значительную социальную дистанцию, к выдающимся мастерам печатной графики в аристократической среде относились с большим уважением. Симптоматично и то, что дилетантские занятия гравюрой, наряду с рисованием кистью, пером и карандашом, становятся в это время распространенным явлением в дворянской среде.

---

[24] Цит. по: История эстетики / Ред. коллегия: М.Ф. Овсянников (гл. ред.) [и др.]. В 5 т. М., 1962–1970. Т. 2. С. 766.

Значительно возросший во второй половине столетия уровень самосознания мастеров воплотился в концепции живописных и графических портретов художников и автопортретов, в это время в России еще одинаково немногочисленных. Не случайно особенную склонность к «автопортретированию» демонстрировали мастера, проявившие себя в обоих видах искусства – Е.П. Чемесов и Г.И. Скородумов. В России этого времени, когда еще не сложился тип независимого свободно мыслящего художника, живописные и графические автопортреты Чемесова и Скородумова воплотили рождавшееся (с оглядкой на опыт западноевропейских коллег) в самосознании некоторых мастеров искусства представление об особенном достоинстве художника, возникшую в них, пусть еще только как предчувствие, рефлексию о пределах собственных возможностей, предвосхитив открытия эпохи романтизма.

В заключительной части главы рассмотрены особенности бытования гравированных и живописных портретов. Как видно благодаря приведенным в работе примерам, создание гравюры по живописному оригиналу предполагало перемещение образа в принципиально иную сферу бытования, в мир иных масштабных соотношений и ориентиров. Однако иногда сферы бытования живописных и гравированных портретов пересекались – и те, и другие могли висеть в рамах на стене, как произведения искусства. Уступая живописи в способности быть «полноценным» заместителем изображенного, гравюра обладала собственными преимуществами: способностью присутствия одновременно во многих местах, компактностью, мобильностью и больше допускала разного рода владельческие вторжения. Поэтому порой портретный образ попадал в эстампы вместе с изобразительным и неизобразительным контекстом.

Наиболее распространенный способ «вторжения» владельца в пространство гравюры – рукописный текст на полях. Сохранившиеся на портретных эстампах XVIII века владельческие надписи поражают не только своим содержанием, которое всегда связано с изображением, но и тем, как органично они вписаны в композицию гравюрного листа (например, надписи на оттиске портрета

Елизаветы Петровны работы Е.П. Чемесова из коллекции Ф.Ф. Вигеля, ныне хранящемся в собрании Научной библиотеки Московского государственного университета). Содержание и форма таких рукописных текстов аналогичны содержанию и форме гравированных надписей и подписей и подчиняются структуре сложившегося вокруг портретного образа «эмблематического поля». Но в отличие от гравированных текстов, все эти рукописные дополнения очень индивидуальны по содержанию. Они в большей степени свидетельствуют о конкретных обстоятельствах бытования эстампов и о личном отношении владельцев к изображенным на портретах героям, внося элемент мимолетности в уподобленную монументу композицию портретной гравюры.

Особенный интерес представляют разнообразные варианты иллюминированных оттисков – от украшенных легкой акварельной тонировкой (например, портрет И.И. Бецкого работы Д.Г. Герасимова, офорт, Государственный исторический музей) до изображений, покрытых плотным слоем гуаши (гравированный И.Х. Майром портрет Павла I, акватинта, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, далее – ГМИИ). Некоторые из них были результатом художественных стараний владельцев. Вероятно, для таких художников-дилетантов в конце столетия появилось издание (затем книга была переиздана в 1802 г. и 1829 г.), в котором подробно объяснялось «как из черного какого эстампа представить живое разукрашиванием оного изображение, и сделать подобную штуку миниатюрной живописи, без всякого знания начальных рисования правил, с малыми при том трудами и коштом»[25].

Некоторые владельческие дополнения были столь затейливы по форме и столь тесно переплетены с содержанием эстампов, что их внимательное изучение обнаруживает неожиданные нарративы, побуждая иначе взглянуть на знакомые произведения и по-новому оценить порождаемые ими смыслы. В частности,

[25] *Басин Я.* Способ, как в три часа неумеющий может быть живописцем, или Искусство каким образом разукрашивать эстампы. С присовокуплением двух особливых правил: 1. Как копировать в точности с оригиналов и 2. Как выучиться рисовать самому без учителя. М., 1798. С. 3.

особенное внимание в главе уделено уникальному оттиску портрета великого князя Павла Петровича работы И.Э. Нильсона (ГМИИ), прорезанного неизвестным владельцем. Комплексный анализ этого произведения позволил предположить, что нанесенные на лист декоративные надрезы могли быть связаны с посвящением наследника в масоны и могли служить тайным масонским посланием, в котором сообщалось о причастности великого князя братству вольных каменщиков или выражалась надежда на его поддержку.

Таким образом, разнообразные следы вмешательств в пространство хрупких гравюрных листов сами по себе являются ценными источниками, позволяющими приблизиться к пониманию восприятия этих изображений людьми прошедших эпох, осмыслить социально-политический и эстетический контекст, в котором они создавались и существовали, значительно расширяя наше представление о роли печатной графики в истории и культуре.

Во второй главе «Живописный портрет и его отражение в гравюре. Особенности перевода» рассмотрен художественный аспект проблемы, связанный с переводом образа из масляной живописи в гравюру. В эпоху знатоков, умевших с одного взгляда распознать погрешности и достоинства в работе художников, с особенным вниманием относились к технике исполнения и художественному совершенству произведений.

Как видно из объявлений в «Санктпетербургских ведмостях» и документальных материалов Академии наук и Академии художеств, первые оттиски гравюр, которые отличались особенной чистотой штриха, в то время, как и сегодня, ценились наиболее высоко. Большое внимание уделялось выбору бумаги и качественных материалов для гравирования, которые часто заказывали за границей. Фактура бумажного листа, его плотность, толщина, тон и цвет играли очень важную роль в художественном пространстве эстампа. В живописи же ценители и профессионалы обращали внимание на манеру письма, умение художника сочетать «легкость кисти» с ясной композицией и «правильным» рисунком.

Приведенные в работе свидетельства современников также позволяют заключить, что при создании портретных эстампов, равно как и живописных оригиналов, особое внимание уделялось проблеме сходства, и качество портрета оценивалось, прежде всего, исходя именно из этого критерия. В процессе перевода в гравюру одной из важнейших задач было уловить и отобразить сходство, найденное автором живописного полотна.

Между тем, гравюра как отражение живописи предполагала несколько иные критерии сходства, обусловленные иными функциями, размером, материалом и т.д. В диссертации показано, что особенно существенным в процессе перевода было уменьшение масштаба изображения, обретавшего в гравюре большую камерность и кабинетность. Теряя свою соразмерность человеку, портретный образ значительно отдалялся от свойственного оригиналу натуроподобия и как изображение изображения становился «знаком» портрета. А тот факт, что оно было в прямом смысле слова отпечатком, только усиливал эти свойства.

При этом, портретный эстамп в первую очередь был воплощением изображенного как такового, и лишь во вторую – публикацией его портрета как произведения искусства. Симптоматично, что такой подход иногда вступал в сложные отношения с позицией художника, воспринимавшего создание эстампа в том числе и как публикацию собственной работы. Об этом, например, свидетельствует рассмотренная в диссертации история создания Е.Г. Виноградовым гравированного портрета великой княгини Екатерины Алексеевны (1761; офорт, резец) по живописному оригиналу П. Ротари.

Значительное внимание в главе уделено особенностям рисунков, создававшихся для перевода образов из живописи в гравюру. Подготовительный рисунок был своего рода промежуточным отражением портрета, заранее проектировавшим его будущий облик в эстампе. Поскольку такие рисунки играли исключительно служебную роль и могли уничтожаться сразу же после перевода на доску, немногочисленные сохранившиеся экземпляры представляют большой интерес. Как видно из приведенных в диссертации примеров, рисунки к гравированным портретам исполнялись в различных графических техниках – от

изысканно тонкого и твердого серебряного карандаша (приписываемый Чемесову портрет Екатерины II в трауре, 1762, Государственная Третьяковская галерея, далее – ГТГ) до бархатисто-мягкой и хрупкой пастели (портрет Елизаветы Петровны Г.Ф. Шмидта, 1761–1762, ГТГ), как в цвете, так и в черно-белом варианте, либо воспроизводя будущую композицию целиком с обрамлением и надписью (портрет графа А.Г. Орлова-Чесменского; бумага, тушь, перо, кисть; ГТГ), либо намечая только общие очертания фигуры. В отличие от графических эскизов и этюдов к живописным произведениям, создававшихся с расчетом на последующее «оживление красками» на полотне, здесь мы видим обратную ситуацию, предполагающую ориентацию на отсутствие цвета и, соответственно, усиление выразительности графических качеств изображения.

На следующем этапе рисунок переводился с бумаги на поверхность медной доски, и начинался собственно процесс гравирования. Художественные и технологические особенности каждой из гравюрных техник подробно освещены в научной литературе по истории гравюры. Для нас же в контексте данного исследования важно было рассмотреть проблематику, связанную с процессом передачи стилистики живописных оригиналов; оценить, насколько граверам удавалось передать особенности манеры и почерка создателей живописных полотен и всегда ли перед ними стояла такая задача; а также определить, на какие образцы они ориентировались.

Как показано в диссертации, с конца 1750-х годов в развитии русской портретной гравюры заметна ориентация на французскую художественную традицию. Этому способствовало приглашение в 1758 г. в граверный класс Академии художеств в качестве первого профессора вышеупомянутого Шмидта – прославленного немецкого мастера, обучавшегося в Париже. В частности, исполненный им в России портрет императрицы Елизаветы Петровны (1761; офорт, резец) по живописному оригиналу Л. Токке (1758; ГЭ) близок строгой линеарной манере представителей французской школы граверов Древе, уже в те годы признанной классической. Используя возможности резца и офорта, Шмидт сумел создать условия для созерцания гравюры как достойного подобия

живописи; сочетаниями линий и штрихов передать в гравюре эффекты живописной манеры Токке, при которой на фоне гладкой живописной фактуры выделяются отдельные удары световых бликов или массивные корпусные прописки; изобразить прихотливый рисунок кружев, переливы атласа, блеск парчи и драгоценных камней.

Основываясь на традиции школы Древе, воспринятой через Шмидта, Чемесов решает портрет Елизаветы Петровны (1761; офорт, резец, сухая игла) по оригиналу Токке. При этом гравюра Чемесова исполнена с большей свободой и обобщенностью в трактовке деталей. Преобладающие в его работе свободно круглящиеся, зигзагообразные офортные штрихи в сочетании с поясным срезом фигуры создают здесь более мягкий по характеру моделировки и камерный по композиции образ. Кроме того, по сравнению с интерпретацией Шмидта, Чемесов акцентирует внимание на иных качествах живописи Токке, передавая в большей степени легкость живописной манеры художника. Камерность композиции и мягкость светотеневой моделировки, присущие работам Чемесова, отражали общую тенденцию европейского художественного развития 1760-х годов.

Сформировавшаяся под влиянием Шмидта и Чемесова традиция перевода живописных образов на язык гравированных линий и штрихов преобладала в России на протяжении второй половины XVIII века. Однако в 1780-е – 1790-е годы, когда просвещенная часть русского общества была охвачена англофилией, значительное распространение получили «английские манеры» гравирования – пунктир и меццо-тинто. На примере созданных в России и Великобритании работ Скородумова и Дж. Уокера в диссертации показаны особые живописные возможности этих техник. Например, в исполненном Скородумовым по оригиналу Ф.С. Рокотова портрете Екатерины II (1784; пунктир) эфемерность и мягкость тональных переходов, нивелирующих фактуру изображаемых поверхностей, оказываются созвучны рокотовскому сфумато, придавая торжественному образу императрицы женственность и некоторую сентиментальность.

Непрерывность светотеневых переходов, присущая технике меццо-тинто, позволяла создавать наиболее точные «переводы» живописных образов. Благодаря сравнительному рассмотрению меццо-тинто, созданных Уокером в Лондоне и Санкт-Петербурге, становится очевидным, насколько тонко гравер чувствовал художественные качества живописных оригиналов, с которых создавал эстампы, отразив в своем творчестве, в том числе, различия между концепциями портрета, сложившимися в то время в Великобритании и России.

Приведенные в работе примеры свидетельствуют также о том, что технические трансформации живописного образа при переводе в гравюру были обусловлены не только решением художественных задач, связанных с поиском путей наиболее адекватного воплощения характера живописного языка, но и содержательными мотивами, когда умелая манипуляция техническими приемами меняла характер портретного образа, в том числе и по политическим мотивам.

Третья глава «Функции обрамления в композиции портретных эстампов» затрагивает актуальную проблему изобразительных обрамлений в гравюре. Попадая с плоскости холста на хрупкие бумажные листы, портрет претерпевал метаморфозы не только технического порядка. Он обретал изобразительную раму, которая могла включать архитектурные или орнаментальные мотивы, исторические или аллегорические композиции, надписи, подписи, символы и эмблемы и иногда занимала значительно больше места, чем само изображение человека. В силу очевидных причин, обусловленных, прежде всего, периферийным положением такой гравированной оправы в композиции листа, она мало привлекала внимание исследователей.

Между тем, рассмотренное в соотнесении с предшествовавшим эстампу живописным оригиналом (который с эпохи Возрождения тоже не мыслился без рамы), гравированное обрамление представляет исключительный интерес. Ибо, как всякая рама, оно предполагает и особую форму подачи образа, а в широком смысле – определенный способ восприятия, связанный с мировоззрением

человека эпохи: изменить раму – значит изменить точку зрения на то, что внутри нее[26].

Самый распространенный тип гравированного обрамления в России в этот период – «каменные» овальные рамки, возвышающиеся над прямоугольной табличкой с надписью или на постаменте-цоколе, восходящие к типу, разработанному французским гравером XVII века Р. Нантейлем. В русском искусстве обрамления такого типа встречаются уже в петровское время и продолжают существовать вплоть до рубежа XVIII–XIX столетий в работах А.Ф. Зубова, А.А. Грекова, Е.П. Чемесова, А.Я. Колпашникова, Г.И. Скородумова, И.С. Клаубера и других.

Подобные формы «каменных» рам близки композициям некоторых древнеримских саркофагов, а также скульптурных надгробий, как античных, так и исполненных в XVIII столетии. Гравированная оправа уже самой своей «вечной» формой выполняла семантическую функцию монумента, предельно отчуждая образ и вознося его на недосягаемую высоту. Удивительно хрупкая и недолговечная гравюра стремилась художественными средствами обозначить вневременное бытие образа, обеспечить ему существование в вечности.

С мемориальной темой был связан и «медальонный» тип гравированного портрета, необычайно популярный в Европе второй половины века. В этом случае рама представляла собой медальон, подвешенный на банте, на фоне каменной стены. «Медальонный» тип также имел французское происхождение: его «изобретателем» был упоминавшийся выше Кошен Младший. В России «медальонные» портреты гравировали Е.П. Чемесов, А.-Х. Радиг, Н.Я. Колпашников, Г. Сребреницкий и ряд других русских и приезжих мастеров. Интересно, что в рамы подобной формы помещали живописные портреты и особенно часто миниатюрные. Однако, в гравюре, воспроизводившей это обрамление так, как будто оно воплощено в «вечном» камне, идея памяти, увековечивания образа усилена и выступает с особенной остротой.

---

[26] См.: *Тарасов О.Ю.* Рама и образ: риторика обрамления в русском искусстве. М., 2007.

В живописи также известны изобразительные обрамления, имитирующие камень. Однако, при всей мемориальной заостренности, здесь возникала несколько иная ситуация. Иллюзорные возможности живописи были несравненно выше, чем в гравюре. Поэтому граница между пространством портрета, пространством рамы и пространством зрителя оказывалась демонстративно проницаемой. Это было похоже на взгляд из окна, из одного реального пространства – в другое, иллюзорное, но очень близкое реальному. В гравюре же, при всем ее сходстве с живописным оригиналом, непрерывная связь пространств на определенном этапе обрывается, причем не между портретом и рамой (ибо их объединяет перекинутая драпировка), а между рамой и зрителем. Зато в условиях иллюзорной непроницаемости пространств между портретом и зрителем была возможна иная взаимосвязь – тактильная, ибо гравированный портрет часто держали в руках, к нему прикасались, как к письму, что можно часто видеть на изображениях этого времени. Однако, прикосновение парадоксальным образом в еще большей степени отдаляет образ – настолько, насколько вообще может быть отдален в пространстве тот, чье послание мы станем читать.

Особенная роль в композиции гравированных рам отводилась текстовому сопровождению. Таким образом, обрамление сочетало изобразительный ряд, текст и элементы декора. Объединение столь разнородных изобразительных и неизобразительных элементов в пределах одной композиции, характерное и для таких жанров, как конклюзия, икона, лубок, медаль, скульптурный памятник и надгробие, принято связывать с культурой эмблемы, частью которой было сочетание изображения, надписи и девиза или эпиграмматической подписи.

Белые поля бумаги также составляли часть обрамления портрета, выступая вокруг изображения по отжиму доски. Там порой могли помещаться рукописные надписи и заметки владельцев гравюр. При этом, эмблематически «заряженное» поле гравюрного листа подчиняло себе даже рукописные тексты на полях.

Интересно, что по эмблематическому принципу были созданы и некоторые деревянные рамы для живописных полотен, как, например, монументальная

декоративная оправа для портрета Екатерины II кисти Ф.С. Рокотова, хранившегося в усадьбе Н.Е. Струйского Рузаевка (ныне – в ГИМ).

В столь устойчивой потребности к дополнительной экспликации выразились свойственные духу эпохи энциклопедичность и всеохватность, стремление не оставлять нераскрытыми ни одной мысли, ни одного, даже самого незначительного, представления.

Стоит отметить, что подобного рода изобразительные оправы, как правило, были не характерны для других жанров гравюры. Они являлись особенностью и привилегией именно портрета, который таким образом представлял собой нечто большее, нежели изображение конкретного человека, осваивая сферы, простирающиеся за пределами жанра и претендуя на визуализацию определенной картины мира, на воссоздание глобального контекста для восприятия образа – не только в перспективе личной истории изображенного или даже истории страны, но и с точки зрения вечности.

Четвертая глава «Изображение и слово» посвящена соотношению визуального и текстового в процессе перевода живописного образа в гравюру. Замысел почти всякого портрета оформлялся в XVIII веке в виде заранее обозначенной программы. Таким образом, живописец, создавая портрет, воспринимал модель опосредованно, сквозь призму устно или письменно сформулированной программы, воплощая в зримой форме набор заданных ею черт. В результате образ представал перед взором зрителя в сопровождении тщательно выписанных знаков отличия, будь то орден или жезл, жалованный миниатюрный портрет или фрейлинский шифр, латы или горностаевая мантия, которые играли роль знаков, подобно начертанным словам.

Между тем, живописным портретам было свойственно и непосредственно вербальное сопровождение. Применительно ко второй половине столетия речь идет, главным образом, о надписях на обороте живописных холстов, хотя тексты присутствовали еще на лицевой стороне парсун рубежа XVII–XVIII веков, а также и в более позднее время, в изображениях духовных лиц, располагаясь в углу холста или же рядом с фигурой портретируемого. Однако ко второй

половине столетия подобные тексты в живописи становятся анахронизмом. В это время надписи на портретах либо исчезают вовсе, либо переходят на изображаемые предметы или на «изнанку» изображений. Независимо от характера надписи на обороте и формы ее изложения, она в той или иной степени отсылает зрителя к тексту условленной программы, предшествовавшей созданию портрета, и ко всему тому, что может быть буквально невидимо, но все же подразумевается, и, таким образом, зримо или незримо присутствует на полотне.

Для эстампов текстовое сопровождение изначально было более органично, ибо соответствовало природе этого вида искусства, рассчитанного на зрителя и читателя одновременно. Гравюры неизменно сохраняли связь с книгой, где пространство, знаковое по преимуществу, было идеально организовано для считывания отвлеченных, абстрагированных значений любой графической формы. Некоторые гравированные портреты исполняли роль фронтисписов книжных изданий. Даже бытуя в качестве самостоятельных «станковых» произведений, гравированные портреты сохраняли свою книжную природу и воспринимались в тесной связи с характером бумажного листа, который, в зависимости от ситуации, мог быть преобразован в книжную страницу.

Надписи в гравюре часто располагались по сторонам от герба, иногда на отдельно воспроизведенных планшетках или постаментах. В императорских портретах часто надпись – это титул, произносимый в особенно торжественных случаях. Здесь же обычно сообщались и сведения о годах жизни изображенного. Порой, учитывая определенный круг зрителей-читателей, для которых портрет предназначался, они дублировались еще и на другом языке (помимо русского, особенное распространение получили латынь и французский язык). Надпись могла заключать в себе и некое послание к зрителю от лица гравера.

Словесное сопровождение было более «подвижно», чем портретный образ, так как при неизменности портретного изображения в гравюре надписи могли меняться: они либо стирались и гравировались вновь (в различных «состояниях» эстампа), либо припечатывались затем отдельно, создавая каждый раз «атмосферу», наполненную несколько иными оттенками смысла.

При этом характерно, что надписи не учитывали особенностей конкретного портрета, который они сопровождали, его художественных качеств: по сути, такой словесный портрет мог бытовать в соседстве с любым зримым образом определенной модели. Иначе говоря – слово в эстампе вступало во взаимодействие непосредственно с самой изображаемой персоной, а ее живописный портрет представал в данном случае лишь неким промежуточным «отражением» между моделью и гравюрой, посредством которого изображенный словно присутствовал на гравюрном листе.

Важно и то, что пребывание в одной плоскости слова и портретного изображения предполагало произнесение (пусть даже мысленно, «про себя») сопроводительного текста, обеспечивая запечатленной модели еще и «пребывание во устах». Очевидно, в России XVIII столетия такое отношение к слову играло особенную роль, благодаря чему на исходе века появляется памятник, которому сложно найти аналоги в искусстве других европейских стран. Это портрет Петра I (1796; офорт, резец) работы Н.И. Соколова, где изображение императора предстает на фоне текста его жизнеописания. Интересно, что традиция помещать объемные биографические тексты на печатных портретах была жива в России вплоть до конца XIX столетия, когда создавались образы, где черты лица и фигуры могли буквально быть составлены из слов.

Особенного внимания заслуживает композиция гравированного обрамления вышеупомянутого портрета Петра I. В нижней части листа по сторонам от стихотворного посвящения А.И. Писарева расположены еще два небольших изображения, напоминающих по форме иконные клейма: на одном из них представлен Петр, высекающий из камня статую России, на другом – памятник Петру работы Фальконе, известный как Медный всадник. В сочетании с текстом и композицией изобразительной оправы, имитирующей каменную кладку, гравированный образ являет собой концентрированное воплощение памяти, апеллируя и к слову, и к образу камня.

Созданный в последние годы XVIII столетия, в преддверии эпохи романтизма, обращенный к широкому кругу исторических ассоциаций, объединяя

прошлое и настоящее, соединяя эстетику и семантику слова и камня, формы иконы и картины, этот портретный эстамп стал визуальным воплощением синтеза традиционной русской духовности и рационалистической культуры европейского абсолютизма.

В **пятой главе «Обратное отражение. Живописные портреты, исполненные по гравированным оригиналам»** рассмотрен вопрос соотношения оригинальной живописной композиции, воспринятой сквозь призму гравюры, и ее живописного воспроизведения.

Сложно утверждать однозначно, был ли определенный копийный портрет написан с гравюры или с живописного оригинала, если не иметь в наличии прямых свидетельств. По крайней мере, особенных примет в характере художественного языка, позволяющих с уверенностью отличить их, не обнаруживается. Между тем, значительное несовпадение цвета одежды и атрибутов между живописным первообразом и живописной копией может служить указанием, позволяющим если не с уверенностью утверждать, то во всяком случае предполагать гравюру в качестве посредника в процессе копирования.

Основываясь на материале портретов, которые, несомненно, были написаны с гравюр, можно утверждать, что в результате подобного «двойного перевоплощения» рождалось новое произведение, обладавшее своими художественными особенностями и вводившее в сферу живописи некоторые качества предшествовавшего ему гравированного образа.

Заимствовалось, прежде всего, композиционное решение полотна, зафиксированное гравюрой. Образ, однажды созданный живописцем и увиденный через призму гравюры, обретал свое обратное отражение. Последнее, однако, не совпадало с живописным первообразом и значительно уступало ему по уровню исполнения. Статичность, единообразие на переднем и дальнем планах, локальный колорит – все эти черты свойственны рассмотренным в диссертации живописным копиям. Среди характерных примеров – портрет И.Г. Орлова кисти Рокотова (1762–1764; холст, масло; Государственный Русский музей),

переведенного в гравюру Чемесовым (1764; резец, офорт, сухая игла), а затем из гравюры – в живопись провинциальным мастером Н.И. Лужниковым (1783; холст, масло; Ростово-Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник). Возвращение из состояния знака в склонную к материальной достоверности живопись было весьма затруднительным, поэтому практиковалось лишь в качестве вынужденной меры, за отсутствием иных оригиналов.

Опосредованность гравюрой, доносившей образ до различных слоев населения и весьма отдаленных уголков страны, способствовала тому, что этот значительный пласт вторичных портретов содержал необычайно широкий спектр вариаций: от полотен, исполненных профессионалами, до работ любителей-самоучек и художников-ремесленников.

В **заключении** сформулированы основные результаты работы.

Процесс воплощения живописных портретов в эстампах, равно как и гравированных – в живописи, представлял собой не столько соревнование живописцев и граверов, сколько их соучастие в визуализации создаваемого в Российской империи государственного мифа, созидании образа совершенного человека и его личной истории.

Гравированные и живописные портреты говорили на языке, принятом в общеевропейском культурном сообществе. Тексты на русском, французском, английском, новогреческом, латыни и древнегреческом играли здесь столь же важную роль, что и техники резца, офорта, пунктира и меццо-тинто, равно как и отсылки к общеевропейским символам и аллегориям, свидетельствуя о высокой образной и вербальной культуре своих создателей и адресатов. В них отразились, если иметь в виду избранный период, принципы рококо, классицизма, сентиментализма и предромантизма. Представляя лучших людей империи, они создавали образ России как просвещенного государства и влияли на формирование общественного и национального самосознания.

Вместе с тем, освоение европейского художественного вокабуляра Нового времени сочеталось в русских гравированных и живописных портретах с уникальными национальными особенностями восприятия портретного образа,

обусловленными социально-этическими традициями и представлениями о значимости образа человека как богоподобия. В абсолютистском государстве, каким была в XVIII столетии Российская империя, это касалось, прежде всего, визуализации образа правителя.

Выстроенная в работе концепция помогает увидеть процесс «эманации» воплощенных в портретах идей с высот рафинированной аристократической культуры в поле зрения других сословий. Опосредованность гравюрой позволяла представить образ конкретного человека, как правило, в государственном или общемировом контексте, с точки зрения вечности. Таким образом, в сознании просвещенных людей складывалась упорядоченная и лаконичная «картина мира». Ее разумность, ясность и гармоничность убеждали в истинности являемого ею государственного устройства, а также в стремлении такого государства к благоденствию. Эта особенность была общеевропейской и вероятно на протяжении некоторого времени действительно воплощала веру в мировой порядок.

В заключение хотелось бы особо отметить, что изучение взаимоотношений между портретной живописью и гравюрой, сложившиеся в России во второй половине XVIII столетия, на сегодняшний день представляет интерес как возможность не только составить более полное представление о художественном процессе эпохи, но и по-новому взглянуть на истоки современного общественного и индивидуального самосознания.

СПИСОК РАБОТ, ОПУБЛИКОВАННЫХ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в изданиях, индексируемых в базе данных Scopus и изданиях из перечня, утвержденного Ученым Советом МГУ имени М.В. Ломоносова:

1. *Тетермазова З.В.* Живописный и гравированный портрет в России второй половины XVIII века. Проблема соотношения изображения и слова // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 3 / под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб., 2013. С. 274–279.

2. *Тетермазова З.В.* Обратное «отражение». К вопросу о живописных портретах второй половины XVIII в., исполненных с гравированных оригиналов // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 4 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой. СПб., 2014. С. 422–428.

3. *Тетермазова З.В.* «Отражения» образа. Некоторые особенности взаимоотношения живописного и гравированного портрета в русском искусстве эпохи Просвещения // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. М., 2015. № 3. С.140–149.

4. *Тетермазова З.В.* Неизвестный гравированный портрет великого князя Павла Петровича из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина. Опыт интерпретации // Культура и искусство. 2016. № 6. С. 742–748.

Иные публикации по теме исследования:

5. *Тетермазова З.В.* Роль обрамления в композиции гравированных портретов в России второй половины XVIII века // Дом Бурганова. Пространство культуры: научно-аналитический журнал. М., 2015. № 1. С. 115–125.

6. *Тетермазова З.В.* Функции обрамления в композиции русских гравированных портретов второй половины XVIII века // Рама как объект искусства: материалы научной конференции / ред. кол. Т.Л. Карпова, Е.Д. Евсеева. М., 2015. С. 121–129.

7. *Тетермазова З.В.* Гравюры XVIII–XIX вв. по оригиналам Ф.С. Рокотова. Каталог произведений // Ф.С. Рокотов. Собрание Исторического музея. Исследования и реставрация. М., 2020. С. 78–125.