

Содержание

| | |
|--|-----|
| Введение | 7 |
| Глава 1. Подражание или перевод? История восприятия и изучения русских гравированных портретов | 20 |
| Гравер-переводчик | 23 |
| Гравер-подражатель | 27 |
| Гравер-интерпретатор. | 30 |
| Живописные и гравированные портреты как документы эпохи | 35 |
| Гравер—самостоятельный творец | 38 |
| Границы живописи и гравюры | 42 |
| В поиске реалистической выразительности | 52 |
| Возврат к осмыслению специфики гравюры | 54 |
| Расширение горизонтов. От вопросов атрибуции к межвидовым проблемам портретного жанра. | 61 |
| Изображение и слово | 68 |
| Живописные копии | 71 |
| Глава 2. Портретная живопись и гравюра в контексте их социальных функций | 74 |
| Роль государственных институций | 74 |
| О выборе оригинала | 77 |
| Гравюра и живопись в системе искусств | 89 |
| Социальный статус и самосознание граверов и живописцев | 93 |
| О портретах граверов | 102 |

| | |
|--|-----|
| Жалование граверов и живописцев | 119 |
| Цены на гравированные портреты | 125 |
| Бытование гравированных и живописных портретов | 133 |
| Claraque in Luce refulsit... Гравированный портрет великого князя Павла Петровича работы И. Э. Нильсона из собрания ГМИИ | 154 |
| Глава 3. Особенности перевода. | |
| Живописный портрет и его отражение в гравюре | 166 |
| Проблема сходства | 171 |
| Подготовительный рисунок к гравированному портрету. | 176 |
| Техники гравирования | 183 |
| Классическая традиция гравирования резцом и офортом. | 184 |
| Гравюра пунктиром. | 196 |
| Меццо-тинто | 198 |
| Глава 4. Функции обрамления в композиции портретных эстампов | 202 |
| Глава 5. Изображение и слово | 218 |
| Глава 6. Обратное отражение. Живописные портреты, исполненные по гравированным оригиналам | 237 |
| Заключение | 253 |
| Приложение. Между живописью и графикой. Цветная гравюра в России XVIII века. | 257 |
| Список сокращений | 279 |
| Список литературы | 280 |

Введение

В 1764 году граф Иван Григорьевич Орлов—старший из пяти братьев Орловых, участвовавших в возведении на престол Екатерины II,—вышел в отставку в чине капитана гвардии с ежегодной пенсией от императрицы в двадцать тысяч рублей. Не желая более занимать ни военную, ни гражданскую должность, он собирался уехать из Санкт-Петербурга в Москву. Впоследствии Иван Григорьевич почти неотлучно проживал в Москве, откуда управлял всеми имениями семьи, и лишь изредка приезжал в Санкт-Петербург по делам¹. Однако перед отъездом из столицы граф, известный тем, что отказывался от наград, званий и чинов, предпринял действие, которое можно объяснить не иначе как желанием утвердиться в общественном мнении и закрепить о себе добрую память.

Орлов заказал в Академии художеств гравюру—свой собственный портрет с имевшегося у него живописного оригинала кисти Ф.С. Рокотова (*ил. 1*). Исполнителем гравированного изображения (*ил. 2*) стал один из крупнейших в то время в России мастеров—Евграф Петрович Чемесов, вырезавший портрет на медной доске в смешанной технике офорта, резца и сухой иглы в соответствии с новейшими тенденциями французской гравировальной школы, которая задавала тон европейскому искусству на протяжении всего XVIII века. 18 декабря

¹ См.: Русский биографический словарь / Изд. под наблюдением председателя Императорского русского исторического общества А.А. Половцова. СПб., 1905. Т. XII. С. 355.

1764 года в Академии напечатали четыре пробных оттиска этой гравюры, а в начале 1765 года увидели свет еще сто пятьдесят листов¹.

На страницах «Санкт-Петербургских» и «Московских ведомостей» тех лет нет объявлений об их продаже. Созданные по инициативе самого Ивана Григорьевича, эти эстампы, очевидно, предназначались для распространения среди родственников, друзей и знакомых изображенного. Между тем факт публикации портрета Орлова в гравюре означал, что отныне его образ попадет в поле зрения более многочисленной аудитории, нежели та, что могла лицезреть живописный оригинал, расширив географические и социальные границы своего бытования, — настолько, что в 1783 году в Ростове Великом именно по гравюре Чемесова местный иконописец и живописец Николай Семенович Лужников напишет два живописных портрета (*ил. 3, ил. 4*).

Принцип исполнения гравированного портрета Орлова, предполагавший обращение к живописному оригиналу, и его дальнейшее использование в качестве оригинала для создания живописного образа вовсе не были экстраординарным явлением. Наоборот — они представляют собой характерный пример того, как в Российской империи функционировали и распространялись портреты. С тех пор как в начале XVIII столетия портретный жанр занял ведущее положение в русском изобразительном искусстве, двум самым распространенным формам его воплощения — в живописи и гравюре — суждено

¹ Академия художеств Министерства императорского двора. Рапорты эконома и других лиц о приобретении и изготовлении различных материалов и вещей (в том числе для праздника «инавгурации»), о найме и увольнении младших служащих и т.п. // РГИА. Ф. 789. Оп. 15. Д. 13. Л. 10, 19. См.: *Малиновский К. В.* Евграф Петрович Чемесов. СПб., 2006. С. 103.

было развиваться в содружестве. Очевидным проявлением такого содружества стала традиция воспроизводить живописные портреты в эстампах. Живопись была не единственным источником для создания гравюр. В качестве образцов для гравирования могли служить скульптуры и миниатюры, а также рисунки и другие эстампы. Имели место и авторские гравюры, представлявшие собственные композиции граверов. Тем не менее количественное преобладание в XVIII веке оставалось за гравюрами по живописным оригиналам. Более того, взаимосвязь гравюры и живописи была глубоко укоренена в сознании людей того времени. В книгах и каталогах при упоминании живописного полотна было принято ссылаться на гравюры так же, как сегодня авторы ссылаются на иллюстрации в изданиях. Например, французский ученый и художественный критик А.-Н. Дезалльер д'Аржанвилль в своем описании достопримечательностей Парижа, упоминая многочисленные живописные полотна, сообщал читателю о существовании сделанных с них эстампов¹. При этом, будучи отражением живописи, произведения печатной графики, в свою очередь, могли послужить образцами для создания живописных портретов. Так продолжалось по меньшей мере до середины XIX века, когда гравюру на меди как средство тиражирования изображений начали постепенно вытеснять литография, торцовая гравюра на дереве и фотография.

Подобная форма интеграции портретных эстампов в систему художественных взаимоотношений, равно как

¹ *D'Argenville A.-N. D. Voyage pittoresque de Paris, ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande Ville en Peinture, Sculpture et Architecture. Paris, 1749.* Подробнее о восприятии живописи и гравюры в XVIII столетии см.: *Griffiths A. The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking 1550–1820. London, 2016. P. 462–463.*

и разнообразные гравировальные техники, и сама организация художественного процесса, пришла в Россию из стран Западной Европы. Со времен Петра I ориентация на западный опыт носила целенаправленно-систематический характер и достигла апогея в годы правления Екатерины II, провозгласившей в 1767 году в своем «Наказе Комиссии о составлении проекта нового Уложения», что «Россия есть европейская держава»¹. Своеобразной формой визуализации этого тезиса стали многочисленные портреты, изображавшие представителей высших сословий империи как просвещенных европейцев. Портреты присутствовали повсюду—от скрытого от посторонних глаз медальона на груди до стен дворцовых залов и присутственных мест. Это касалось прежде всего жизни представителей социальной элиты, но постепенно ранее непривычные для русских людей изображения конкретных персон стали проникать и в купеческую среду². Исполненные в соответствии с существующей в Европе системой художественного мышления, портреты влияли на формирование индивидуального и общественного самосознания, способствуя интеграции Российской империи в общеевропейский культурный контекст. Особенно важную роль в этом процессе играли живописные и гравированные варианты портретного жанра, количественно преобладавшие среди разнообразной портретной продукции. Со времен фундаментальных иконографических изысканий Д. А. Ровинского³ и ретроспективных устремлений членов объединения

¹ Наказ Комиссии о сочинении проэкта новаго уложения, с принадлежащими к тому приложениями. М., 1767. С. 4.

² См.: Купеческий портрет XVIII—начала XX века из собрания Исторического музея. Живопись. Дагеротипия. Фотография / Авт.-сост. Н. А. Перевезенцева, Л. Ю. Руднева, Т. Г. Сабурова. М., 2022.

³ См. подробнее о нем на с. 37–38 настоящего издания.

«Мир искусства» живописные и гравированные портреты XVIII века составляют предмет неослабевающего внимания искусствоведов. Они изучены с почти исчерпывающей полнотой и, несмотря на это, все еще таят перспективные пути исследования.

Один из таких путей очерчивает эта книга. Она посвящена метаморфозам — технологическим, стилистическим и концептуальным, — которые переживал портретный образ при переводе из живописи в гравюру и из гравюры в живопись в художественной ситуации России второй половины XVIII века. Как технически происходил переход изображения из одного вида искусства в другой? Какие черты при этом сохранялись в изображении, а какие менялись? В чем заключались причины вносимых изменений? Кто влиял на этот процесс? И каковы были социальные, политические и культурные последствия подобной практики исполнения и использования портретных эстампов?

Поиск ответов на эти узкоспециальные, по сути, вопросы интригует возможностью прояснить ряд важных проблем, связанных с изучением русской культуры Нового времени.

С одной стороны, ситуация в искусствоведческой науке на сегодняшний день такова, что одним из приоритетных путей дальнейшего изучения портрета XVIII века является смещение фокуса исследования с отдельных произведений на связи, сложившиеся между ними. Работы О. С. Евангуловой, А. А. Карева, Г. В. Вдовина, В. В. Гаврина и ряда других исследователей портретного искусства показали, насколько важно учитывать межвидовые проблемы этого жанра, символическую функцию репрезентации портретного образа и структурные взаимоотношения между объектами и средой, между произведениями и обстоятельствами, сопутствовавшими их созданию,

между их бытованием и назначением¹. Очевидно, что и рассмотрение взаимоотношений между портретной живописью и гравюрой, раскрывающее динамику художественного процесса, представило бы широкие возможности для более многогранного осмысления феномена портрета и в то же время позволило бы составить исторически более точное представление об искусстве эпохи.

С другой стороны, портретная метаморфоза «живопись — гравюра» интересна и потому, что в ней, как в собирающей линзе, сходятся пути исследования, важные для изучения культуры века Просвещения. Это, прежде всего, необходимость обратить внимание на *интерпретационные возможности эстампов*, которые в XVIII столетии, в большинстве случаев, воспроизводили живописные оригиналы. Даже когда гравер не работал по чужому оригиналу, а создавал собственное произведение, он, как правило, использовал в качестве образца исполненную им самим композицию. Кроме того, мастера в это время практически не работали сразу на доске или напрямую с оригинала, создавая сперва подготовительный рисунок. Интересно, что британский художник и коллекционер Джонатан Ричардсон в своей классификации гравюр 1719 года признавал по-настоящему оригинальными лишь те эстампы, которые были сразу исполнены на доске, без каких-либо подготовительных рисунков². Наличие оригинала стало

¹ См.: Карев А. А. Миниатюрный портрет в России XVIII века. М., 1989; Евангулова О. С., Карев А. А. Портретная живопись в России второй половины XVIII в. М., 1994; Гаврин В. В. Иносказание в портретной живописи России второй половины XVIII века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2002; Вдовин Г. В. Персона — Индивидуальность — Личность: Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. М., 2005; Карев А. А. Модификации портретного образа в русской художественной культуре XVIII века. М., 2006.

² Richardson J. The Connoisseur: An Essay on the Whole Art of Criticism as It Relates to Painting. London, 1719. P. 194–202.

причиной того, что впоследствии за гравированными изображениями закрепилось понятие «репродукционных», и это надолго предопределило особенности их восприятия и изучения¹.

Однако в текстах XVIII века, посвященных гравюре, термин «репродукция» не встречается. Применявшиеся по отношению к произведениям печатной графики понятия «перевод» и «интерпретация» предполагали более свободное отношение к изображению². Неслучайно авторы новейших исследований предпочитают не использовать термин «репродукция» по отношению к эстампам, различая «эстампы-факсимиле» и «эстампы-переводы»³. В последнее десятилетие публикации и программы конференций, посвященные истории гравюры, свидетельствуют о смене парадигмы с изучения «подражательных» особенностей гравированных изображений на исследование их интерпретационных возможностей и степени их влияния на социальную, политическую и научную жизнь, что по-новому открывает для нас значимость и глубину этого явления⁴.

¹ Термин «репродукция», взятый из биологии, впервые стали использовать по отношению к гравюре после появления фотографии. В частности, этот термин применил французский библиофил, издатель и знаток эстампов А. Бералди (1849–1931), назвавший одну из гравюр Ж.-Б. Фоссейю (1752–1824), созданную по оригиналу Г. Дая (1613–1675), «репродукцией». См.: *Beraldi H. Les graveurs du XIX^e siècle: guide de l'amateur d'estampes modernes*. V. 1. Paris, 1885. P. 36–37.

² Подробнее об этом см. с. 25 настоящего исследования.

³ *Griffiths A. The Print Before Photography*. P. 463–465.

⁴ См. издание: *Prints in Translation 1450–1750: Image, Materiality, Space*. London, 2017. Программы конференций: *Visual Print Culture in Europe—techniques, genres, imagery and markets in a comparative perspective 1500–1850*, 5–6 December, 2015, The University of Warwick, Venice. URL: <https://studylib.net/doc/12317333/visual-print-culture-in-europe> (дата обращения: 05.06.2023); *Beyond Reproductive Printmaking. Prints and the Canon of European Painting (ca. 1500–1810)*, Dresden, 18–19 September, 2017. URL: https://kupferstich-kabinett.skd.museum/fileadmin/userfiles/Kupferstich-Kabinett/Ausstellungen/2017/Flyer_Beyond_Reproduction_Dresden_2017.

Для изучения печатной графики очевидна необходимость учитывать и присущий гравюрам особый *коммуникационный потенциал*. В эпоху, когда единственным способом публикации изображений было создание эстампов, гравюры играли заметную роль в процессе распространения знаний, новых художественных идей и стилей, в формировании общественного вкуса и развитии международных культурных связей. В этом отношении представляет особенный интерес опыт Уильяма Айвинса, предложившего перенести внимание с эстетических качеств эстампов на их коммуникационные функции. 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 воспроизведениями¹. Идеи Айвинса оказались созвучны взглядам немецкого философа и литературного критика Вальтера Бенямина. В своем известном эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», впервые опубликованном на французском языке в 1936 году, он

pdf (дата обращения: 05.06.2023); *Graphic Mimicry: Intermediality in Print and the Art of Imitation*, Tyler School of Art, Temple University, Philadelphia, 21–22 October, 2017. URL: <https://arthist.net/archive/16497/view=pdf> (дата обращения: 05.06.2023).

¹ *Ivins W.M. Prints and Visual Communication*. Cambridge, Massachusetts, 1953. Среди новейших исследований в этом направлении см.: *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe* / Ed. by Susan Dackerman. Cambridge, New Haven, 2011. Издание было приурочено к выставке, прошедшей в Гарвардском художественном музее (США) в 2011–2012 гг. На основе изучения материалов эпохи Северного Возрождения его авторы показали, что многие произведения печатной графики были не просто иллюстрациями к научным трактатам, но и сами по себе являлись инструментом исследования и способом распространения знаний, сыграв значительную роль в истории науки.

отмечал, что появление механически репродуцируемых изображений имело глубокие социальные и политические последствия¹. Внимание Бенъямина было главным образом сосредоточено на искусстве кино и лишь эпизодически затрагивало другие виды искусства, в том числе печатную графику. Тем не менее, как и работа Айвинса, эта публикация, показавшая связь технически воспроизводимых изображений с политикой и общественным самосознанием, имеет значение и для изучения гравюры.

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 пересекали социальные и государственные границы. Особенно важно это свойство гравюры при изучении русской культуры Нового времени, для которой одной из главных по остроте и дискуссионности до сих пор остается тема: «Россия и Запад»².

Все это влечет за собой еще ряд вопросов, уже не чисто искусствоведческих, но скорее имеющих общегуманитарный характер. Как через распространение и ретрансляцию визуальных образов в отечественной культуре соиздавался образ человека, мыслившего себя и россиянином («россом»), и европейцем? Был ли этот образ связан с национальной традицией, и если да, то в какой мере освоение европейского художественного вокабуляра сочеталось в России с национальными особенностями восприятия

¹ См. перевод на русский язык в издании: Бенъямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе / Предисл., сост., пер. и примеч. С. А. Ромашко. М., 1996.

² См.: Сарабьянов Д. В. Россия и Запад: историко-художественные связи XVIII — начала XX вв. М., 2003; Евангулова О. С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. М., 2007.

портрета? Осмысление взаимосвязей гравированных и живописных портретов в контексте социальных и политических обстоятельств их создания, художественных, стилистических и семантических метаморфоз могло бы стать еще одним шагом к тому, чтобы глубже понять и русскую культуру эпохи Просвещения, и особенности современного российского самосознания.

Взяв за основу обширный корпус русских гравированных и живописных портретов второй половины XVIII века, автор этой книги попытался раскрыть узловые моменты взаимосвязей, которые обычно ускользают от внимания, когда произведения живописи и гравюры изучают по отдельности. Конечно, включить в это издание все сохранившиеся работы не было ни возможности, ни особой необходимости. Здесь упомянуты лишь наиболее яркие примеры, как характерные для эпохи, так и исключительные, позволяющие проследить пути трансформации портретного образа при его переводе из живописного произведения в сферу печатной графики, и наоборот. Каждая из глав отражает определенный способ осмысления этих путей, чтобы в конечном счете составить по возможности полное и объективное представление о том, сколь важна и многоаспектна была роль портретной гравюры.

Понятия *подражание* и *отражение*, вынесенные в название книги, представляют основные мотивы избранной темы. Подражает ли гравюра живописи или живопись гравюре; отражаются ли они друг в друге; как они отражают героя или героиню портрета; как отражают автора или авторов; подражает ли Россия тем или иным европейским образцам; не говоря уже о буквальном аспекте подражаний-отражений, когда оттиск на бумаге являл собой зеркальное отражение композиции рисунка на доске, — в многогранном созвучии этих подспудно звучащих мотивов и выстраивается исследовательская интрига.

В первой главе («Подражание или перевод? История восприятия и изучения русских гравированных портретов») рассказывается о том, как взаимоотношения портретной гравюры и живописи воспринимались знатоками, любителями и исследователями изобразительного искусства от XVIII века до сегодняшнего дня. Одни сравнивали граверов с переводчиками, другие считали их подражателями, третьи — вольными интерпретаторами оригиналов, а кто-то превозносил их как самостоятельных творцов. Были периоды, когда портретные эстампы ценили прежде всего как документальные свидетельства эпохи. Но одновременно с историческим интересом они привлекали внимание и тех, кто пытался осмыслить границы гравюры и живописи как видов искусства. Общий ход истории изучения портретной гравюры и живописи подводит к тому, чтобы сформулировать несколько векторов дальнейшего развития этого сюжета. Они и стали темами последующих глав.

От широкой исторической перспективы логично было перейти к более узкой оптике рассмотрения, сосредоточившись уже непосредственно на социальном и художественном контексте создания портретных гравюр. Вторая глава — «Портретная живопись и гравюра в контексте их социальных функций» — повествует об особенностях заказа, восприятия и бытования гравированных и живописных портретов, о месте гравюры и живописи в системе искусств, о социальном положении и самосознании граверов и живописцев. Создание гравированного портрета предполагало перемещение образа в иную сферу бытования, в мир иных масштабных соотношений и ориентиров, куда он порой попадал вместе с изобразительным и неизобразительным контекстом. Все эти обстоятельства, сопутствовавшие процессу работы граверов и живописцев над изображениями, позволяют яснее представить

портретный эстамп как феномен в конкретной исторической ситуации.

В главе «Особенности перевода. Живописный портрет и его отражение в гравюре» рассмотрен художественно-технологический аспект перевода портретных образов из живописи в различные техники гравюры. XVIII век был крайне изобретателен и породил массу вариантов такого «перевода». В это время получили распространение различные техники гравирования, такие как резцовая гравюра, офорт, сухая игла, пунктир, меццо-тинто и ряд других, а также эксперименты с цветной печатью. Каждая техника предполагала свой набор выразительных средств и, соответственно, создавала свою вариацию транспонирования образа из живописи в гравюру. В этой главе рассказывается о том, как граверы передавали стилистику живописных оригиналов, насколько им удавалось передать особенности манеры и почерка создателей живописных полотен, всегда ли перед ними стояла такая задача и на какие образцы они при этом ориентировались.

Две следующие главы — «Функции обрамления в композиции портретных эстампов» и «Изображение и слово» — посвящены концептуальной стороне вопроса, содержательным трансформациям портретного образа, часто обретавшего в гравюре информативное обрамление, объединявшее дополнительные изображения, надписи и подписи.

Наконец, следуя логике художественного процесса, основная часть издания завершается очерком о живописных портретах, создававшихся по гравированным оригиналам («Обратное отражение...»).

В ходе работы над книгой особое внимание автора привлек сюжет, имеющий некоторое отношение к ее теме, но повлекший за собой столь обширный материал, что

в итоге составил самостоятельную новеллу, которая вынесена в раздел «Приложение». Он посвящен феномену цветной гравюры в России XVIII века, прежде никогда не составлявшему предмет специального внимания, однако отражающему одно из ярких направлений развития европейской печатной графики той эпохи.

Хочется надеяться, что издание будет полезно читателям и позволит по-новому оценить русское портретное искусство XVIII века, а допущенные автором неточности и «белые пятна» станут побудительным стимулом для дальнейших исследований и открытий.

Мне повезло быть окруженной людьми, разделяющими мои научные интересы. Хотела бы выразить главные слова благодарности моему научному руководителю, профессору А. А. Кареву за его неизменное внимание к моим текстам и высказанные за годы совместной работы замечания. Издание не состоялось бы без поддержки куратора и редактора серии «Очерки визуальности» Г. В. Ельшевской, проявившей интерес к рукописи и во многом способствовавшей ее усовершенствованию. Искренне благодарю за заинтересованную критику и ценные советы уважаемых коллег — искусствоведов и историков: Е. А. Мишину, Л. А. Черную, И. Г. Басову, Л. Ю. Рудневу, Р. М. Кирсанову, С. В. Хачатурова, Е. В. Зименко, Е. Д. Евсееву, Е. Е. Агратину, Л. А. Маркину, А. А. Аронову, О. Н. Антонова, Е. А. Скворцову и А. Ю. Михайлову. Признательна своим родителям и близким, которые с неиссякаемым оптимизмом на протяжении нескольких лет поддерживали мои научные занятия. И моя бесконечная благодарность адресована Е. М. Щавелевой, моему первому преподавателю мировой художественной культуры, чьи незабываемые уроки и страстная увлеченность изобразительным искусством еще со школьных лет вдохновили на выбор профессии, которую люблю.