

СВОЕ ЧУЖОЕ. ОСОБЕННОСТИ ЦИТИРОВАНИЯ В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XVIII ВЕКА

Ольга С. Евангулова

Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Андрей А. Карев

Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Научно-исследовательский институт теории
и истории изобразительных искусств

Российской академии художеств, Москва, Россия,
ankarev@yandex.ru

Аннотация. При обращении к проблеме цитирования в изобразительном искусстве XVIII века неизменно возникает вопрос о взаимодействии в авторской лексике «своего» и «чужого». В России традиция уважительного отношения к образцу отразилась в характере цитирования как составной части стратегии подражания природе. Во-первых, те художества, которые, как гравюра, вынуждены были использовать образцы, обрели право на самостоятельность. Во-вторых, использование образца часто демонстрировало присоединение к самым востребованным идеям, воплощенным авторитетными мастерами разных эпох. Выбор конкретного ориентира порой приводил к «говорящей» прономинии, поднимавшей престиж автора и национальной художественной школы и к тому же, означавшей превращение «чужого» в «свое» как необходимой части единого творческого процесса.

Ключевые слова: русское искусство XVIII века, цитата, образец, подражание, прономиния, свое — чужое

Для цитирования: Евангулова О.С., Карев А.А. *Свое чужое.* Особенности цитирования в русском изобразительном искусстве XVIII века // Academia. 2021. № 1. С. 11–22.

DOI: 10.37953-2079-0341-2021-1-1-11-22

OWN BORROWED. PECULIARITIES OF CITATION IN RUSSIAN FINE ARTS OF THE 18TH CENTURY

Olga S. Evangulova

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

Andrey A. Karev

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation;
Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy
of Arts, Moscow, Russian Federation, ankarev@yandex.ru

Abstract. Referring to the problem of “citation” in fine arts of the 18th century, the discussion invariably arises about author’s originality and imitation. In Russia, a tradition of respect for the model is reflected in the nature of “citation” as part of the imitating of nature. First, fine arts, like engraving, have to use models, and so acquired the right to independence. Second, artists using models often demonstrated joining the most requested ideas embodied by reputable masters of various epochs. At times it leads to some kind of paraphrasing to a significant pronomination, which enhanced the prestige of an author and national art school. In addition, it was a symptom of the metamorphosis of the “borrowed” into one’s “own” as a necessary part of a creative process.

Keywords: Russian art of the 18th century, citation, model, imitation, pronomination, own borrowed

For citation: Evganulova, O.S. and Karev, A.A. (2021), "Own borrowed. Peculiarities of Citation in Russian Fine Arts of the 18th Century", *Academia*, 2021, no 1, pp. 11–22. DOI: 10.37953-2079-0341-2021-1-1-11-22

В литературе о русском изобразительном искусстве XVIII столетия тема цитирования и ее вариации встречаются часто. Однако обобщающий подход к постановке проблемы, который был, например, представлен Н.В. Сиповской [Сиповская 2012, с. 99–106] и М.М. Алленовым [Алленов 2019, с. 261–286.] применительно к художественной культуре XIX века¹, к сожалению, не нашел еще соответствующего воплощения на материале искусства эпохи Просвещения в России. Между тем, Н.В. Сиповская на протяжении своей работы не раз обращается к проблематике XVIII века для того, чтобы проследить истоки той или иной грани вопроса или оттенить особенности цитирования в XIX столетии. М.М. Алленов же затрагивает и общие для всего изобразительного искусства Нового времени проблемы, в том числе — единения персонажей «там» и зрителей «тут» на основе утверждения

«образа и подобия Божия в человеческой телесности» [Алленов 2019, с. 285–286.]. В эту миметическую программу, известную как «подражание Природе», заложена и функция ориентации на образец. Она, как правило, автоматически срабатывает по отношению к творческому наследию, каким бы оно ни было. Зрителю предъявляется встроенная в структуру поля подражания еще одна дихотомия *здесь* — *своя* зримая авторская живопись, пластика или графика, *там* — подразумеваемый и когда-то видимый *чужой* образец. Сама по себе эта комбинация *своего* и *чужого* еще не предполагает однозначно цитирования. Однако сам факт обращения к образцу неукоснительно влечет за собой решение задач усвоения, приспособления и даже «присвоения» *чужого*. В России XVIII века, когда даже копии подписывались без указания автора оригинала, это не означало обмана по отношению к зрителю, как, впрочем, и к заказчику.

Уже на ранних этапах отечественной изобразительной культуры Нового времени обнаруживаются примеры, связанные с тем, что можно назвать цитированием. Новые потребности в использовании ранее сложившихся форм и образов падают, как известно, на вполне подготовленную почву неизбывного пиетета по отношению к образцу. К тому же появляются разновидности изобразительного искусства, такие например,



Ил. 1. Г.С. Мусикийский. Конклюзия на престолонаследие. 1717. Медь, эмаль. 10,8×8,2. Государственный Эрмитаж.

¹ На международной научной конференции в МГУ «Русское искусство. Федорово-Давыдовские чтения» (2016) доклад М.М. Алленова, который лег в основу главы монографии, назывался «Цитата и цитатность в русском изобразительном искусстве XIX — начала XX века. К постановке вопроса».



Ил. 2. А. Ф. Зубов. Конклюзия на престолонаследие. 1717. Офорт, гравюра резцом. Библиотека Российской академии наук

как портретная миниатюра на эмали, которая по технологии изготовления не предполагала работы с натуры². Причем объектом цитирования был не только образ модели, но и фон, если таковой был задуман изобразительным. Например, миниатюры Г.С. Мусикийского «Портрет Петра I на фоне Санкт-Петербурга» (1723, ГЭ) и «Портрет Екатерины I на фоне Екатерингофа» (1724, ГЭ) скомпонованы, главным образом, при помощи видоизмененных цитат из живописных портретов кисти Я. Купецкого и Ж.-М. Наттье, а также гравюр А.Ф. Зубова, П. Пикарта и А.И. Ростовцева. При этом цветовое решение, как всегда у этого мастера, «самостоятельно и оригинально» [Комелова 1995, с. 100–103]. Встречается в творчестве Мусикийского и другой вариант цитирования, когда за образец принимается наиболее выразительный и, как правило, занимающий ключевое место в композиции фрагмент гравюры. Такова, например, «Конклюзия на престолонаследие» (1717, ГЭ) [Комелова 1995, с. 91–92] (ил. 1). Любопытно, что миниатюра наследует у образца и название «конклюзия», которое в контексте отечественного изобразительного опыта применялось для обозначения большой монофигурной аллегорической подносной гравюры [Алексеева 1977, с. 7–29] (ил. 2). Результатом фрагментирования образца был и жалованный портрет, что обусловлено не только размерами, но и сложившейся традицией. Она восходила, как считается, к эмалевому погрудному изображению Петра I, созданному в Англии известным мастером Ш. Буатом по оригиналу Г. Неллера, на котором российский монарх изображен в полный рост (1698, Хемптон-Корт). В начале столетия к этой традиции присоединяются и русские мастера, прежде всего Мусикийский. Правда, он больше опирается на живописные образцы И.Н. Никитина и Я. Купецкого, а также гравированные работы А.Ф. Зубова, корректируя их в соответствии со своим представлением об императоре [Комелова 1995, с. 77–78]. Условия диктовала и специфика изображения на небольшой выпуклой пластинке³. В целом же в русском изобразительном искусстве этого времени построение образа из готовых форм считалось вполне корректным. Проблема состояла лишь в том, чтобы выбраны были достойные и авторитетные образцы⁴ и чтобы уровень их воспроизведения отвечал запросам заказчика.

² Подробнее о технологии производства и особенностях русской светской миниатюры на эмали см.: Комелова 1995, с. 13–17.

³ Подробнее см.: Карев 1989, с. 67–69.

⁴ Обращая внимание на этимологию слова «цитата», Н.В. Сиповская подчеркивает, что «первоначальное значение римского "citatio" было весьма далеким от привычного нам. Оно применялось в юриспруденции и означало вызов в суд на роль свидетеля или защитника, и лишь затем стало обозначать употребление слов известного лица для подтверждения истины... Однако, когда речь заходит о произведениях XVI–XVIII веков, — пишет далее автор, имея в виду

Известно, например, как ценил Петр названное произведение Наттье и как поощрял развитие гравюры, в том числе и «перспективы». Конечно, и возможности мирового стиля не стоит недооценивать. Так, русским мастерам в первой половине столетия помогает такое природное свойство барокко, как объединение несоединимого, в том числе превращение чужого в свое.

Используемый Мусикийским прием остается в сфере эмалевой миниатюры актуальным до конца столетия, о чем свидетельствует созданный Д.И. Евреиновым альянс портретного образа Павла I, восходящего к работе С.С. Щукина [Комелова 1995, с. 205–207], и ландшафтного мотива, напоминающего произведения Семена Щедрина (1800, ГМЗ «Павловск»). В результате при перенесении образа императора Павла из пространства живописи в миниатюрную среду прослеживаются стилевые метаморфозы и смена акцентов. Щукинский портрет был своего рода формульным выражением связи времен Петра и Павла. Преображенский мундир и знаки ордена св. Андрея Первозванного — это аллюзии на образ Петра I времен полтавской баталии. С другой стороны, налицо демонстрация собственной значимости именно в таком докороначном виде, вне регалий и символов власти в нарушение равновесия в утверждении «я — царь». Привычная на протяжении столетия формула «Великий Петр из мертвых встал!»⁵ оказывается важной частью самоутверждения собственной уникальности. Не удивительно, что в портрете Щукина находят черты грядущего романтизма [Яблонская 1978, с. 7]. В миниатюре Евреинова фигура императора с небольшими изменениями оказывается на парковой дорожке, ведущей от гатчинского дворца к зрителю. Таким образом, все в целом иконографически напоминает портрет-прогулку.

Особенно удобно было пользоваться комбинацией цитат в тех случаях, когда обстоятельства требовали скорейшего решения политически важной задачи. Так, живописцы А.П. Антропов и И.П. Аргунов при создании коронационных портретов Екатерины II для воспроизведения ее лица опираются на изобразительный опыт П. Ротари, а в трактовке фигуры и одежды используют портрет Елизаветы Петровны кисти Токке (1758, ГЭ), который, кстати, в этой работе воспроизводит композицию своего же портрета французской королевы Марии Лещинской 1740 года [Сахарова 1974, с. 109; Селинова 1973, с. 84], то есть занимается самоцитированием.

В условиях, когда, с одной стороны, есть необходимость в умножении образов императрицы, а с другой — сама модель малодоступна, цитирование может стать средством преодоления барьеров на пути к натуре. Известно, что императрице ее портрет кисти Аргунова понравился: «работа и идея хороша, также и в лице сходство есть, а более нижняя часть лица похожа». Хотя в ее сетовании: «...для чего де не сказали, мне де самой надобно сидеть» заложено предпочтение непосредственного «списывания» портрета сделанному «наизусть... с примечания в выходах», как представил свой метод работы Аргунов Шереметевым [Селинова 1973, с. 83–84]. Однако, если портретист и использовал свои наблюдения, то они не имеют такого значения, как опора на образец. Во всяком случае, на полотне Аргунова контакт с натурой вне ранее апробированных мотивов не прочитывается.

Частым случаем цитирования в рассматриваемую эпоху является усвоение манеры учителя. Ее воспроизведение в рамках мастерской было, как известно, важной производственной необходимостью, а подпись, если она имела, воспринималась своего рода сертификатом, удостоверяющим соответствие качества продукции определенному стандарту. Это было и остается весьма актуальной, а порой и довольно непростой темой для атрибуционной работы. Пример тому новейшая история технико-технологических исследований живописи Ф.С. Рокотова. Так, в подписных портретах Екатерины II 1763 года (ГТГ, ГМЗ «Павловск»), к которым научное сообщество и зрители привыкли

общеввропейскую художественную культуру, к которой русская подключается на рубеже XVII и XVIII столетий — мы, как правило, не соотносим весьма частые случаи использования „чужих“ по времени и месту форм или мифологем с феноменом цитирования. И если вынуждены употреблять это слово, то в самом широком смысле — как ссылку на авторитет. Впрочем, именно в этом смысле слово «цитирование» и фигурировало в ту пору как в юриспруденции, так и в литературном обиходе» [Сиповская 2012, с. 99–100].

⁵ В данном случае имеется в виду Елизавета Петровна: «На трон взошла Петрова Дщерь <...> По стогнам шумный глас несется / Елисаветиных похвал, / В полках стократно раздается: / „Великий Петр из мертвых встал!“» [Ломоносов 1959, с. 143].

как к безусловным его произведениям, «не было обнаружено», кроме самой подписи, соответствующих признаков его личного участия [Преснова 2016, с. 46–47; Ломизе, Преснова 2016, с. 96–101]. Мало того, в знаменитейшем портрете неизвестного в треуголке (начало 1770-х, ГТГ) рокотовскую живопись невооруженным прибором глазом можно увидеть только в личном, долично же в виде мужского карнавального одеяния дописано позже, как считает И.Е. Ломизе, другим мастером, скорее всего, связанным с Рокотовым ученичеством [Ломизе 2018, с. 80–88].

За стенами любой мастерской, где ее глава был непререкаемым авторитетом, необходимость передачи чужой манеры в России XVIII века не становится менее значимой. Ее как задачу твердо и определенно ставит практика копирования. В глазах современных исследователей копия приобретает все большую весомость в европейской художественной культуре⁶. В ее изучении, несомненно, имеются широкие перспективы. Однако в данном случае имеет смысл обозначить, как соотносится копирование как явление с проблемой цитирования.

Копия, созданная в учебных целях, была призвана приблизить ученика к пониманию языка образца, способствовать овладению секретами ремесла и почти магическому проникновению в таинство подражания Природе, в чем и состояла суть творчества в это время. Попутно этот этап обучения предполагал и приобретение навыков цитирования, особенно в случаях копирования признанных мэтров современности и великих мастеров прошлого. Не случайно копии ценились как свидетельства определенного уровня мастерства и за них могли давать искомые академические звания. Таковым было, например, полотно Г.И. Козлова «Отречение апостола Петра» (не позднее 1762, ГРМ), созданное по гравюре французского мастера XVII века Жака Стеллы. За него в 1762 году Г.И. Козлов становится адъюнктом⁷. Ф.Я. Алексеев, написавший целый ряд копий с пейзажных полотен западноевропейских мастеров [Усачева 2004, с. 10], за одну из них — с работы А. Канала (Каналетто) «Архитектурная фантазия» (1765, АХ, Венеция⁸), получает звание «назначенного» в академики (1794).

Триумф образца как универсального объекта в структуре метода работы — общее место в академическом образовании, что в российском варианте усиливается обстоятельствами становления и расцвета классицизма. Путь к совершенству воспитанника Императорской Академии художеств был отмечен целой системой высокозначимых ориентиров от оригиналов для копирования, к которым обращались порой на протяжении всего творческого пути, до отточенных поз натурщиков, призванных, помимо всего прочего, напомнить о скульптурах и полотнах великих мастеров. Кстати, в какой-то точке культура позирования совпала с модными в конце столетия «живыми картинами», своеобразными репродукциями в натуральном пространстве и масштабе. Не случайно энтузиастами и непосредственными участницами подобного рода зрелищ были, с одной стороны, натурщица английского живописца Д. Ромни Эмма Харт, больше известная под именем леди Гамильтон, а, с другой — портретистка М.-Л.-Э. Вижэ-Лебрен, при содействии которой они как раз и получили распространение в России [Юнисов 2008, с. 145–147].

Цитирование произведений великих мастеров далекого и близкого прошлого стало важной частью стратегии академического искусства эпохи классицизма. Помимо художественно образовательных и общевоспитательных задач подобные ориентиры выполняли, как известно, важную функцию универсального образца воплощения законов гармонии и красоты, искусства, созданного по определенным правилам. С одной стороны, эти правила выводились в процессе пристального взглядывания, «списывания» и изучения общепринятых образцов. Весьма показательно в этом плане название пособия А.П. Лосенко «Изъяснение краткой пропорции человека, основанной на достоверном исследовании разных пропорций древних статуй, старанием ИАХ профессора живописи г. Лосенко для пользы юношества, упражняющегося в рисовании изданное»

⁶ В свое время заслуживающим внимания симптомом растущего интереса к проблематике копирования являлась прошедшая в НИИ РАХ 8–10 декабря 1997 года конференция и сборник ее материалов [Проблема копирования 1998].

⁷ Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век. Каталог. СПб., 1998. С. 99.

⁸ Работа была создана Ф.Я. Алексеевым в пенсионерский период и носит название «Внутренний вид двора с садом. Лоджия в Венеции» (1776, ГРМ) [Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век. С. 42].

(1772). С другой стороны, сами эти изображения, особенно в виде гипсовых слепков и гравюр, становились иллюстрациями правил, существующих как в устной практике, так и в письменных вариантах. Подобные образцы в контексте существующих художественных идей были, прежде всего, примером совершенного подражания природе, и именно эта сверхзадача наполняла цитирование важным смыслом.

В этой связи важно подчеркнуть еще одну особенность изобразительной лексики в русском искусстве этого времени. Проблему бытия и функционирования «чужого» языка в «своем» приходится увязывать с вопросами становления авторского самосознания. А оно в условиях господства общезначимых идей и идеалов и порицания «ячества»⁹ носило довольно специфический характер. Общим местом была прономинация, призванная повысить авторитет автора при помощи «присвоения» ему известного в мировой культуре имени. Так, о М.В. Ломоносове принято было думать:

*Что в Риме Цицерон и что Вергилий был,
То он один в своем понятии вместил...*
[Поповский 1972, с. 114]

Соответствующая традиция сложилась и в сфере «знатнейших художеств». Это не только обозначало причастность конкретного мастера к вершинам искусства, но и поднимало престиж национальной школы. Так, с точки зрения современников М.И. Козловский как «Ревнитель Фидию Российский Бонарот» прославил не только себя, но и российские художества. Иначе эта эпитафия не появилась бы на надгробном памятнике мастеру.

Козловский, как известно, не скрывал далеко не всеми разделяемое пристрастие к творениям Микеланджело, что он и отмечает в своем пенсионерском журнале [Козловский 1969, с. 98]. Любопытно, при этом, что русский скульптор в качестве объекта цитирования избирает, прежде всего, монументальную живопись великого итальянца. Это откровенно отразилось не только в созданном в Риме рисунке «Русская баня» (1778, ГРМ) [Петров 1977, с. 50; Максимова 2007, с. 74], но и в пластике. При этом Козловский довольно свободно обращается с объектом цитирования, подчиняя его образ закономерностям, потребностям и возможностям классицизма, а также собственным интересам в области стилистики и иконографии. Подобный подход наблюдается и при обращении к античному наследию. Избрав близкого ему Праксителя в качестве ориентира, «русский скульптор, не выходя за границы иконографии персонажа, умело и эрудированно пользуется широтой возможностей, предоставленных» классикой [Рязанцев 2003, с. 308]. Он был склонен обходить привычные, довольно распространенные в творчестве современников пластические мотивы, темы и образы, и находить нечто ранее не замеченное, но все же типичное для древней культуры.

В таких случаях, чем уместнее используется метод цитирования, тем похвальнее, поскольку свидетельствует о творческой изобретательности и тонком вкусе в распознавании источника вдохновения. Цитировать стремились не только ушедшую в давность классику, но и то, что было по времени совсем рядом. Многие зависело от дальновидности наставников. Так, Э.-М. Фальконе, обучаясь в мастерской Ж.-Б. Лемуана, помимо овладения ремеслом скульптора, обрел умение выбирать достойные образцы для подражания. Как известно, «восхищение скульптурами П. Пюже уже в пору самостоятельной работы было его данью Лемуану и годам обучения» [Русинова 2012, с. 20–21]. В условиях, когда барокко уже казалось неактуальным, Фальконе использует свои впечатления от мраморной статуи П. Пюже «Милон Кротонский» (1671–1682, Лувр) в одноименном произведении, создание которого затянулось на десятилетие (с 1745 года, когда был создан терракотовый эскиз, до завершения мраморного варианта в 1755-м). Во многом этот срок обусловлен движением начинающего самостоятельную деятельность мастера «против

⁹ В соответствии со словарем «устаревших и малоупотребительных слов», приложенным к двухтомнику «Поэты XVIII века»: *Ячность* (ячество) это «выдвижение на первый план своего „я“, эгоизм» (Поэты XVIII века. Т. 2 / биограф. справки И.З. Сермана, сост. Г.П. Макогоненко, И.З. Сермана, подгот. текста и примеч. Г.С. Татищевой. М., 1972. С. 578). Любопытно, что в «Словаре Академии Российской», вышедшем с 1789 года до 1794-го, имеется слово *янька*, которое значило: «Самохвал; кто о себе самом с самохвальством говорит, или приписывает, относит все к себе» (Словарь Академии Российской. Ч. 6. СПб., 1794. С. 514).



Ил. 3. А. П. Лосенко. Владимир и Рогнеда. 1770. Холст, масло. 211,5×177,5.
Государственный Русский музей

течения». Между тем он, сохраняя необходимый накал страсти, виртуозно трансформирует поэтику «большой манеры» в духе новой рокайльной театральности.

Казалось, что дальше логика развития основной линии творчества Фальконе пошла совсем по-другому, более камерному пути. Он сделал себе имя как мастер занимательного и нежно-чувственного рококо. И, как кажется, *вдруг* вновь демонстрирует обращение к большому стилю, в реализации монумента Петру Великому в Петербурге, прибегая к откровенным контрастам, энергичной пластике и мощному жесту, соответствующим заявленной уже в программе многослойной аллегорической семантике. Как пишет О.Е. Русинова, у Фальконе «смена манер связана с идеей самостоятельности. Профессиональная самостоятельность для Фальконе заключается в использовании тех образцов, которые *сам художник* полагает правильными» [Русинова 2012, с. 19]. В данном случае он вдохновился традицией столпа мирового барокко Л. Бернини, не чураясь и «классической» традиции [Русинова 2012, с. 104–106]. Здесь нужно отдать должное проницательности Дени Дидро, Екатерины II и всех, кто был причастен к приглашению Фальконе в Россию и увидел неявно выраженные богатые возможности скульптора. Свидетельством же этих возможностей как раз и было искусство цитирования, в том числе и Пюже. Любопытно, что верный своим эстетическим ориентирам и педагогическим принципам Лемуан не останавливается на достигнутом, и через довольно большой промежуток времени предлагает русскому пенсионеру Ф.Г. Гордееву процитировать теперь уже «Милона» Фальконе, правда, в образе другого поверженного героя — Прометея (1769, гипс, НИМ РАХ, ГТГ). У русского мастера эти уроки тоже получили продолжение не сразу. Он их использует уже в конце столетия при изображении скорби в мраморных аллегорических фигурах надгробия Д.М. Голицына для церкви Голицынской больницы (1799, ГНИМА).

Следование образцу отнюдь не исключало ситуации соперничества как неперемогимого условия динамичного развития искусства. Мысль эта проникает и в отечественное мировоззрение. Д.А. Голицын уверяет: «В то время просвещенный век народа настает,



Ил. 4. И. П. Мартос. Надгробие княгини С. С. Волконской. 1782. Барельеф. Мрамор. 116×64. Государственная Третьяковская галерея

когда начинается между художествами и художниками взаимное соперничество» [Голицын 1964, с. 766]. Соревновательность с создателями образцов подспудно ощущается и в подражании им. Неслучайно Екатерину II так обрадовало увиденное ею сходство одного из образов Лосенко с героинями Рафаэля [Каганович 1963, с. 160]. В этом, также как и в общей тональности оценки творчества русского исторического живописца современниками, ощущается острая потребность в создании своего пантеона великих художников.

И действительно А.П. Лосенко дает повод для такого рода аттестации. Для нашей темы важно отметить, что восприимчивость русского живописца вполне сопоставима с его прозрением будущего развития отечественных художеств (ил. 3). Так, опираясь на мотивы античного надгробия и опыт увиденной им западноевропейской мемориальной скульптуры, а также головки-экспрессии Ротари, он в лице сочувствующих главным героям служанок формулирует образ скорбящей Добродетели (плакальщицы), широко востребованный десятилетием позже мастерами российской мемориальной пластики (ил. 4).

В связи с бытованием исторической живописи в России эпохи Просвещения всплывает еще одна проблема, отчасти уже затронутая при упоминании «живых картин». Урванов, живописец и педагог, например, подчеркивал близость театрального представления к живописной картине и сходство в целях актеров и художников в том, «чтобы занять зрение наше, и тронуть сердце и разум, верным исторического бытия представлением, показывая гнусность пороков и вдыхая любовь к добродетели» [Урванов 1793, с. 11]. Цитирование театральных жестов и поз, не только в исторической живописи большого и малого рода, в статуях и рельефах соответствующей тематики, но и в более сдержанном варианте в портрете¹⁰, несомненно, было широко распространенной практикой.

¹⁰ См.: Карев 2005, с. 118–135.

Неслучайно существует устойчивое мнение, что при создании образа князя Владимира в картине «Владимир и Рогнеда» Лосенко пользовался помощью актера И.А. Дмитриевского как натурщика. Да и сами исторические костюмы живописец воссоздает, опираясь на современную ему сценографию [Каганович 1963, с. 158–159, 167–169].

Итак, использование в процессе цитирования образцов из другого вида искусства является довольно распространенным в русской художественной культуре XVIII столетия. Этот механизм даже заложен в природе таких художеств, как гравюра, которая, как правило, содержит ссылку на цитируемое произведение в виде надписей под изображениями: «писал такой-то», «гравировал, грыдорвал или вырезал такой-то»¹¹.

Можно упомянуть также о сложившейся в русском искусстве практике цитирования чужой стилистики, то есть работе в манере того или иного мастера или в духе той или иной эпохи. Так, при создании посмертных, сочиненных портретов Шереметевых и Черкасских И.П. Аргунов обращается не только к соответствующим образцам, в том числе и написанным в свое время с натуры, но и к возможностям языка барокко в редакции конца XVII — начала XVIII века¹². Подобного рода способности, отточенные постоянным копированием, могут привести к обретению новой специальности, что и произошло с работавшим в России немецким мастером Л.-К. Пфандцельтом (1684–1754), ставшим, в конечном итоге, первым российским реставратором¹³. Аллюзии, отсылающие к стилистике старых мастеров, могут служить средством портретной характеристики, что особенно удавалось Д.Г. Левицкому. В портрете священника, возможно, отца художника (1779, ГТГ) он явно использует образные возможности живописи Рембрандта и его последователей; сестру польского короля Августа Понятовского графиню Урсулу Мнишек (1782, ГТГ) живописец увидел сквозь призму стиля Людовика XV; предсвадебный портрет дочери Агаши в крестьянском костюме (1785, ГТГ) был создан с оглядкой на манеру голландских мастеров бытового жанра. «Русский Каналетто» Ф.Я. Алексеев в петербургских видах 1790-х годов явно учел свой опыт близкого знакомства с венецианской ведуттой и самой Венецией [Усачева 2004, с. 11–12].

Иначе говоря, к концу столетия в русской художественной культуре как изобилие апробированных общезначимых образцов, так и разнообразие способов цитирования были вполне достойны энциклопедически настроенной эпохи Просвещения. Их можно также воспринимать признаком взросления национальной школы Нового времени. Ориентация на изобразительные ссылки расширяла кругозор заказчиков, художников и зрителей. Сам по себе механизм цитирования воспитывал характерное для эпохи аллегорических сопоставлений ощущение связи «всего со всем», что активно поощрялось просвещенной властью, поскольку создавались возможности ту или иную государственно важную идею преподнести как проявление закона априори совершенной Божественной Природы.

По индивидуальной практике большей части русских мастеров понятно, что у каждого вырабатывается свой метод превращения *чужого* в *свое*. И это *свое чужое* обладало в контексте произведения или всего творчества широким диапазоном функций от специальной ссылки на общезначимый образец до едва заметных коннотаций, расширяющих смысловое поле изображения. В российских условиях практика самостоятельного авторского *выбора* образца, как в случае с Фальконе, причудливым образом сочеталась с глубоко традиционным *указанием* на образец со стороны заказчика¹⁴.

Между тем, имея в виду проблемы искусствоведческой терминологии, нужно все-таки признать, что цитирование в области изобразительного искусства Нового времени требует каждый раз документального подтверждения или специального аналитического обоснования. В противном случае трудно гарантировать, что мы имеем дело именно с цитатой, а не совпадением способа мыслить или топосом, то есть внешнеиндивидуальным по своей природе общим местом.

¹¹ Подробнее об этом см.: Тетермазова 2015, с. 140–149.

¹² В наибольшей степени это касается портрета фельдмаршала графа Б.П. Шереметева (1768, Музей-усадьба «Кусково»).

¹³ Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век. С. 140.

¹⁴ См. главу «Заказчик и указание на образец в архитектурной практике Москвы первой половины XVIII века» в кн.: Евангулова 2014, с. 371–388.

Список сокращений

АХ — Академия художеств
 ГМЗ — Государственный музей-заповедник
 ГНИМА — Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева. Москва
 ГРМ — Государственный Русский музей. С.-Петербург
 ГТГ — Государственная Третьяковская галерея. Москва

ГЭ — Государственный Эрмитаж. С.-Петербург
 НИИ РАХ — Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Москва
 НИМ РАХ — Научно-исследовательский музей Российской академии художеств. С.-Петербург

Литература

1. Алексеева 1977 — Алексеева М. А. Жанр конклюдий в русском искусстве конца XVII — начала XVIII века // Русское искусство барокко. М., 1977.
2. Алленов 2019 — Алленов М. М. Историзм в исторических проекциях XIX — начала XX века // Русское искусство. Идея. Образ. Текст / отв. ред. В. В. Седов, А. П. Салиенко, Д. А. Андреев: Труды исторического факультета МГУ. СПб., 2019. Вып. 98.
3. Голицын 1964 — Голицын Д. А. О пользе, славе и пр. художеств // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2: Эстетические учения XVII—XVIII веков / ред.-сост. В. П. Шестаков. М., 1964. С. 765–767.
4. Евангулова 2014 — Евангулова О. С. Московская архитектура и ее создатели. Первая половина XVIII века. М., 2014.
5. Карев 1989 — Карев А. А. Миниатюрный портрет в России XVIII века. М., 1989.
6. Карев 2005 — Карев А. А. “Притворство” придворного и проблема жеста в портрете екатерининского времени // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: сб. ст. Вып. 9: Из истории Императорской Академии художеств / ред.-сост. И. В. Рязанцев. М., 2005.
7. Козловский 1969 — Козловский М. И. Журнал пребывающего в Риме Императорской Академии художеств пенсионера Михаила Козловского, усмотренные славные вещи великих художников // Мастера искусства об искусстве. Искусство народов СССР XIV—XIX вв. / под ред. А. А. Федорова-Давыдова. М., 1969. Т. 6.
8. Комелова 1995 — Комелова Г. Н. Русская миниатюра на эмали XVIII — начала XIX века. СПб., 1995.
9. Ломизе, Преснова 2016 — Ломизе И. Е., Преснова Н. Г. «Писаль: Ф: Рокотовъ...»? Нет // Русское искусство. 2016. № 3. С. 96–101
10. Ломизе 2018 — Ломизе И. Е. «Портрет неизвестного в треуголке» Ф. С. Рокотова: процесс создания // Третьяковские чтения 2018: Материалы отчетной научной конференции / науч. ред. Т. А. Юдкевич. М., 2018.
11. Ломоносов 1959 — Ломоносов М. В. Ода на день восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны Самодержицы Всероссийския, 1746 года // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1959. Т. 8.
12. Максимова 2007 — Максимова А. В. «Он был славный рисовальщик...» // Михаил Козловский. 1753–1802 / Альманах. СПб., 2007. Вып. 180.
13. Петров 1977 — Петров В. Н. Михаил Иванович Козловский. М., 1977.
14. Поповский 1972 — Поповский Н. Н. Надпись к портрету М. В. Ломоносова // Поэты XVIII века. Т. 1. / вступ. ст. Г. П. Макогоненко, подгот. текста и примеч. Н. Д. Кочетковой. Л., 1972.
15. Преснова 2016 — Преснова Н. Г. Фёдор Рокотов: Столицы и усадьбы // Федор Рокотов (1735 /36–1808) / Гос. Третьяковская галерея. М., 2016.
16. Проблема копирования 1998 — Проблема копирования в европейском искусстве. Материалы научной конференции 8–10 декабря 1997 года. Российская академия художеств / отв. ред. Г. И. Вздорнов. М., 1998.
17. Русинова 2012 — Русинова О. Е. Образец для подражания: Этьен-Морис Фальконе, скульптура и литература. СПб., 2012.
18. Рязанцев 2003 — Рязанцев И. В. Скульптура в России. XVIII — начало XIX века. Очерки. М., 2003.
19. Сахарова 1974 — Сахарова И. М. Алексей Петрович Антропов. 1716–1795. М., 1974.
20. Селинова 1973 — Селинова Т. А. Иван Петрович Аргунов. 1729–1802. М., 1973.
21. Сиповская 2002 — Сиповская Н. В. Цитата в русской культуре XIX века // XIX век: Целостность и процесс: Вопросы взаимодействия искусств / отв. ред. Т. Л. Карпова. М., 2002.
22. Тетермазова 2015 — 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.

23. Урванов 1793 — Урванов И. Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И. У. СПб., 1793.
24. Усачева 2004 — Усачева С. В. Мастер городского пейзажа // Федор Алексеев и его школа. К 250-летию со дня рождения художника. М.: ГТГ, 2004.

References

1. Alekseeva, M. A. (1977), "Zhanr konklyuziy v russkom iskusstve kontsa XVII — nachala XVIII veka" [Genre of conclusions in Russian art of the late 17th — early 18th century], *Russkoe iskusstvo barokko* [Russian Baroque art], Nauka, Moscow, Russia, pp. 7–29.
2. Allenov, M. M. (2019), "Istorizm v istoricheskikh proyektsiyakh XIX — nachala XX veka" [Historicism in the historical projections of 19th — early 20th century], *Russkoe iskusstvo. Ideya. Obraz. Tekst* [Russian art. An idea. Image. Text], Sedov, V. V., Salienko, A. P., and Andreev, D. A. (eds.), *Trudy istoricheskogo fakulteta MGU* [Proceedings of the Faculty of History of the Moscow State University], Aleteya, St Petersburg, Russia, vol. 98, pp. 261–286.
3. Evangulova, O. S. (2014), *Moskovskaya arkhitektura i ee sozdateli. Pervaya polovina XVIII veka* [Moscow architecture and its creators. The first half of the 18th century], Progress-Traditsiya, Moscow, Russia.
4. Golitsyn, D. A. (1964), "O polze, slave i pr. khudozhestv" [On the use, glory, and so forth of arts], *Istoriya estetiki. Pamyatniki mirovoy esteticheskoy mysli*. Vol. 2: *Esteticheskie ucheniya XVII–XVIII vekov* [History of aesthetics, Monuments of the world aesthetic thought, vol. 2: Esthetic teachings of the 17th–18th centuries], Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 765–767.
5. Karev, A. A. (1989), *Miniatyurny portret v Rossii XVIII veka* [Miniature portrait in Russia of the 18th century], Iskusstvo, Moscow, Russia.
6. Karev, A. A. (2005), "Pritvorstvo pridvornogo i problema zhesta v portrete ekaterininskogo vremeni" ["Pretence" of the courtier and the problem of gesture in the portrait of Catherine's time], *Russkoe iskusstvo Novogo vremeni. Issledovaniya i materialy* [Russian Art of the New Time. Research and materials], vol. 9: *Iz istorii Imperatorskoy Akademii khudozhestv* [From the history of the Imperial Academy of Arts], Moscow, Russia, pp. 118–135.
7. Kozlovsky, M. I. (1969), "Zhurnal prebyvayushchego v Rime Imperatorskoy Akademii khudozhestv pensionera Mikhaila Kozlovskogo, usmotrennye slavnnye veshchi velikikh khudozhnikov" [The journal of the pensioner Mikhail Kozlovsky staying in Rome of the Imperial Academy of Arts, the considered glorious things of great artists], *Mastera iskusstva ob iskusstve* [Masters of Art about Art], Iskusstvo, Moscow, Russia, vol. 6, pp. 98–102.
8. Komelova, G. N. (1995), *Russkaya miniatyura na emali XVIII — nachala XIX veka* [Russian enamel miniatures of the 18th to 19th century], Iskusstvo, St Petersburg, Russia.
9. Lomize, I. E., and Presnova, N. G. (2016), *Pisal: F. Rokotov...? Net*, ["Wrote: F. Rokotov..."? No], *Russkoe iskusstvo* [Russian Art], Moscow, Russia, no. 3, pp. 96–101.
10. Lomize, I. E. (2018), "Portret neizvestnogo v treugolke F. S. Rokotova: protsess sozdaniya" ["Portrait of the unknown in a cocked hat" by F. S. Rokotov: the process of creation], *Tretyakovskie chteniya 2018*, [Tretyakov readings 2018], State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia, pp. 80–88.
11. Lomonosov, M. V. (1959), "Oda na den vosshestiya na Vserossiyskiy prestol Eya Velichestva Gosudaryni Imperatritsy Elisavety Petrovny Samoderzhitsy Vserossiyskiya, 1746 goda" [Ode on the day of the accession to the Russian throne of Her Majesty Empress Elizabeth Petrovna, Czarina of all the Russias, 1746], *Collection of works*, Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, Moscow, Leningrad, Russia, vol. 8, pp. 139–148.
12. Maksimova, A. V. (2007), "On byl slavnoy risovalshchik..." ["He was a good draughtsman..."], *Mikhail Kozlovsky. 1753–1802*, State Russian Museum, Almaty, Palace Edition, St Petersburg, Russia, vol. 180, pp. 67–86.
13. Petrov, V. N. (1977) *Mikhail Ivanovich Kozlovsky*, *Izobrazitelnoye iskusstvo*, Moscow, Russia.
14. Popovsky, N. N. (1972), "Nadpis k portretu M. V. Lomonosova" [The inscription to the portrait of M. V. Lomonosov], *Poety XVIII veka* [Poets of the 18th century], Sovetsky pisatel, Leningrad, Russia, vol. 1, p. 114.
15. Presnova, N. G. (2016), "Fedor Rokotov: Stolitsy i usadby" [Fedor Rokotov: Capitals and Estates], *Fedor Rokotov (1735/36–1808)*, State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia, pp. 9–31.
16. Problema kopirovaniya v evropeyskom iskusstve (1998), [The problem of copying in European art],

Vzdornov, G. I. (ed.), Russian Academy of Arts, Moscow, Russia.

17. Rusinova, O. E. (2012), *Obrazets dlya podrazhaniya: Etienne-Maurice Falconet, skulptura i literatura*, [A role model: Etienne-Maurice Falconet, sculpture and literature], Publishing House of the European University in St Petersburg, St Petersburg, Russia.

18. Ryazantsev, I. V. (2003), *Skulptura v Rossii. XVIII – nachalo XIX veka. Ocherki* [Sculpture in Russia. 18th – early 19th century. Essays], Giraffe, Moscow, Russia.

19. Sakharova, I. M. (1974), *Aleksey Petrovich Antropov. 1716–1795*, Iskusstvo, Moscow, Russia.

20. Selinova, T. A. (1973), *Ivan Petrovich Argunov. 1729–1802*, Iskusstvo, Moscow, Russia.

21. Sipovskaya, N. V. (2002), “Tsitata v russkoy kulture XIX veka” [Quotes in the Russian culture of the 19th century], *XIX vek: Tselostnost i protsess: Voprosy vzaimodeystviya iskusstv* [19th century: Integrity and process: Questions of arts interaction], Pinakoteka, Moscow, Russia, pp. 99–106.

22. Tetermazova, Z. V. (2015), “Otrazheniya obraza. Nekotorye osobennosti vzaimootnosheniya zhivopisnogo i gravirovannogo portreta v russkom iskusstve epokhi Prosveshcheniya” [Reflection of the image. Some features of the relationship between the painted and engraved portrait in Russian Art of the Enlightenment], *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik Moskovskoy gosudarstvennoy khudozhestvenno-promyshlennoy akademii imeni*

S. G. Stroganova [Decorative art and the subject-spatial environment. Bulletin of the Moscow State Art and Industrial Academy named after S. G. Stroganov], Moscow, Russia, no. 3, pp. 140–149.

23. Urvanov, I. F. (1793), *Kratkoe rukovodstvo k poznaniyu risovaniya i zhivopisi istoricheskogo roda, osnovannoe na umozrenii i opytakh* [A brief guide to the historical drawing and painting cognition, based on reasoning and experiments], St Petersburg, Russia.

24. Usacheva, S. V. (2004), “Master gorodskogo peyzazha” [Master of urban landscape], *Fedor Alekseev i ego shkola. K 250-letiyu so dnya rozhdeniya khudozhnika* [Fedor Alekseev and his school. The 250th anniversary of the birth of the artist], State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia, pp. 9–15.

25. Yunisov, M. V. (2008), *Maskarady, zhivye kartiny, sharady v deystvii. Teatralnye razvlecheniya i lyubitelstvo v russkoy kulture XVIII – nachala XX veka* [Masquerades, live pictures, charades in action. Theatrical entertainment and amateur art in Russian culture of the 18th – early 20th century], Kompozitor, St Petersburg, Russia.

26. Yablonskaya, T. V. (1978), *Klassifikatsiya portretnogo zhanra v Rossii XVIII veka (k probleme natsionalnoy spetsifiki)* [Classification of the portrait genre in Russia of the 18th century (on the problem of national specifics)], Abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art History, Moscow Lomonosov State University, Moscow, Russia.

Информация об авторах

Ольга С. Евангулова (1933-2016), доктор искусствоведения, профессор, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 119991, Россия, Москва, Ленинские горы, д. 1.

Андрей А. Карев, доктор искусствоведения, профессор, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 119991, Россия, Москва, Ленинские горы, д. 1; Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21, ankarev@yandex.ru

Authors Info

Olga S. Evangulova (1933-2016), Dr. of Sci. (Art history), professor, Lomonosov Moscow State University, 1 Leninskie Gory, 119991 Moscow, Russia.

Andrey A. Karev, Dr. of Sci. (Art history), professor, Lomonosov Moscow State University, 1 Leninskie Gory, 119991 Moscow, Russia;

Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; ankarev@yandex.ru