

## ЕВРОПЕЙСКИЕ ГРАВИРОВАННЫЕ ОРИГИНАЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЛОСЕНКО

Марина А. Пожарова

Государственный музей изобразительных искусств

им. А. С. Пушкина, Москва, Россия,

pogearova@yandex.ru

*Аннотация.* В статье исследуется, какие европейские гравированные оригиналы использовались русскими художниками в XVIII веке, главным образом А. П. Лосенко. В качестве нового источника автор рассматривает гравюры с полотен Антуана Куапеля, отмечая не только близость мотивов, но и факты биографии Лосенко, свидетельствующие о внимании русского мастера к творчеству французского академика, и обстоятельства художественного развития эпохи, способствовавшие интересу отечественных знатоков искусства к творчеству Антуана Куапеля.

*Ключевые слова:* европейский источник, гравюра, Антон Лосенко, Антуан Куапель, Жан Ресту, XVIII век

*Для цитирования:* Пожарова М. А. Европейские гравированные оригиналы в творчестве А. П. Лосенко // Academia. 2020. №3. С. 341–349. DOI: 10.37953/2079-0341-2020-3-1-341-349

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта №19-012-00459.

## EUROPEAN ENGRAVED ORIGINALS IN THE WORKS OF ANTON LOSENKO

Marina A. Pogearova

Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia,

pogearova@yandex.ru

*Abstract.* The article examines which European engraved sources were used by Russian artists in the 18th century. An especially thorough examination, from this position, is given to the work of Anton Losenko, one of the most significant Russian painters of the 18th century. The author adds new sources of creative inspiration for Losenko to the recognized ones, such as compositions by Jean Restout. Among them the author counts engravings from the paintings of Antoine Coypel. Not only the closeness of individual motifs of painting of the French academician and the founder of Russian historical painting is noted, but also the facts of Losenko's biography and the evolution of the artistic development of the epoch are considered.

*Keywords:* European source, engraving, Anton Losenko, Antoine Coypel, Jean Restout, 18th century

*For citation:* Pogearova, M. A. (2020), "European engraved originals in the works of Anton Losenko", *Academia*, 2020, no 3, pp. 341–349. DOI: 10.37953/2079-0341-2020-3-1-341-349

The study was carried out with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research within the framework of scientific project No. 19-012-00459.

Широкое использование русскими художниками европейской гравюры отмечается уже в XVII веке, когда в качестве источников для религиозной живописи встречались иллюстрации римских изданий, к которым мог прибегать Симон Ушаков при создании эстампа «Семь смертных грехов»<sup>1</sup>. Вплоть до первой половины XVIII столетия, преобладали листы североамериканских мастеров, вроде популярной голландской Библии Пискагора. Это определялось связями, сложившимися в петровскую эпоху, и наставниками, которых царь пригласил в Россию. В Амстердаме и Антверпене стажировался Андрей Матвеевич Матвеев, который использовал эстампы Рубенса при создании композиции «Тайной вечери» в Петропавловском соборе. Алексей Петрович Антропов повторно использовал этот источник, когда работал над запрестольным образом Андреевской церкви в Киеве.

Особенно нуждалась в европейских образцах новая для России область светского искусства. Здесь использовались и гравюры с Рембрандта — в росписи «Диана и Актеон» на потолке Кадриорга, и творения менее известных голландцев, вроде грубоватых оттисков «Эмблематы» (1693) Даниеля де Ла Фея [Offelen, La Feuille 1693, p. 20], которая стала основой для знаменитого петровского издания 1705 года. Голландская компиляция из латинских иконологий, которые, начиная с XV века, регулярно печатались в европейских типографиях, стала для России энциклопедией языческой мифологии и западной аллегорической образности. Наши интерпретаторы предпочитали тех героев, которых можно было экстраполировать на современность. Например, изображение Актеона-оленья, терзаемого орлом, сопровождалось сентенцией: «умерщвляю его чрез его же труды» [Symbola et Emblemata 1705, p. 72–73], что соотносилось с обстоятельствами жизни Карла XII, напоминая о русских победах и в печатных листах, и в каменных барельефах Летнего дворца, и в живописных росписях Кадриорга. Символы, выражающие добродетели, которые исповедовала петровская эпоха, включались в плафонные композиции дворцовых сооружений вместе с расшифровывающими их девизами. Необходимость текстовых пояснений демонстрировала определенное недоверие создателей к возможностям новой пластики, ее непонятность зрителю. Неслучайно гравюры этого времени современники называют «описаниями», например: «Описание свадьбы остроумного Феофилакта Шанского» Адриана Шхонебека. Пространные подписи под рамками изображений, велеречивые тезисы в картушах, с утверждениями, что первый российский многопушечный фрегат станет «вторым Арго»<sup>2</sup>, вводили зрителя в мир античности. Они преподносили классическую древность в ее римском изводе, поскольку опирались на Эмблемату, и, в духе ее примитивной универсальности, иллюстрировались «Овидиевы Метаморфозы», «Эзоповы притчи» и «Батрахомиомахия».

Голландские гравюры, накопившиеся в России с начала XVIII века, имели широкое хождение не только у столичных мастеров, но и в ремесленной среде. Их использовал «фундатор» московской бумажной фабрики Михаил Артемьев. Мы можем указать на гравюру Хендрика Гольциуса «Самсон и Далила», которая послужила источником одноименному листу русского автора, что пока не зафиксировано исследователями. До середины столетия отечественные художники поверхностно воспринимали европейские гравюры, механически их копируя. Будь то великий Рембрандт, знаменитый Гольциус или примитивные картинки Эмблематы, мастер транслировал только номинальное значение образов и постановок, без проникновения в эстетическую природу оригинала, без смысловых и пластических нюансов. С основанием петербургской академии развивается стремление не только повторять западные произведения, но и вникать в существо породивших их культурных процессов. Академисты с большим пониманием и тщательностью отбирают источники, способные развить их собственные замыслы, и умеют тоньше преобразовывать найденные мотивы, сопрягая их с задачами, стоящими перед русским искусством. С этого времени в их творческой лаборатории преобладают гравюры с французских полотен «большого стиля».

<sup>1</sup> См.: Симон Ушаков — царский изограф: кат. выст. М., 2015. С. 104–105.

<sup>2</sup> "Alteri erit Argo". В картушах триптиха Адриана Шхонебека «Предестинация», как заметила М. А. Алексеева, использован миф об аргонавтах. См.: Алексеева М. А. Гравюра петровского времени. Л.: Искусство, 1990. С. 40.



Ил. 1. Жерар Одран (Gerard Audran). 1640–1703. Вакх и Ариадна. Резец. С оригинала Антуана Куапеля. 1661–1722

Ключевой фигурой русского академизма в XVIII веке был Антон Павлович Лосенко. Его знакомство с западной гравюрой могло начаться уже в период недолгого обучения у Ивана Петровича Аргунова, который хранил коллекцию П. Б. Шереметева. Знакомство со знаменитым собранием расширяло интеллектуальный кругозор начинающего художника. Созданная в этот период «История Товия с Ангелом» (1759?) несет в себе впечатления от европейских гравюр.

На первом этапе своего парижского пенсионерства в полотне «Чудесный улов» (1762) Лосенко обнаруживает зависимость от творений своего учителя Жана Ресту, что отмечалось многими исследователями. Академическая пирамидальная композиция, населенная многочисленными эффектно представленными персонажами, пронизанная поверхностным пафосом, исполнена в духе работ наставника. Позднее, Лосенко также будет анализировать композиции Ресту, отказываясь от многих приемов предшественника.

В период стажировки у Жозефа Мари Виена Лосенко создает такие разные произведения, как «Смерть Адониса» (1763) и «Жертвоприношение Авраама» (1765). Первое — ученическое, не имеющее ни в сюжете, ни в пластике ничего близкого автору, кроме мотива рыцарственности, который он будет развивать во «Владимире» и «Гекторе». Новый уровень осмысления европейской традиции можно наблюдать в произведении «Жертвоприношение Авраама». Хотя существует много аналогий этой вертикальной композиции, и в образцах «большого стиля», и в гениальном рембрандтовском воплощении, которые Лосенко, наверняка, знал, благодаря гравюре. Русский художник обнаруживает не только владение западной традицией, но и умение ее интерпретировать. Он демонстрирует органичность классической эстетики собственному таланту, что воплощается в фигуре юноши, строгой и прекрасной, как благородный античный мрамор. Несмотря на традиционный для данного сюжета барочный вертикализм композиции, пафос русского художника сдерживается ясностью поз и движений. Именно с этого произведения можно говорить о стиле русского мастера, полотно которого



Ил. 2. Никола-Анри Тардьё (Tardieux, Nicola Henri). 1674–1749. Прощание Гектора с Андромахой. Резец. С оригинала Антуана Куапеля. 1661–1722

не столь заметно в череде одноименных европейских композиций, но внутри творчества Лосенко оно является важным шагом к взрослению его таланта.

В 1768 году Лосенко копировал «Правосудие» из Станц Рафаэля (ныне эта фреска в Зале Константина приписывается Джулио Романо) и создал живой и манящий образ. Д.А. Ровинский считал, что источником для него послужила гравюра Рафаэля Моргана [Ровинский 1895, с. 265]. В любом случае, русский художник обнаружил глубокое понимание классических форм, так что его работа из копии стала подобием творческого комментария, объясняющего природу ренессансной красоты.

Как переосмысление рафаэлевской пластики в духе эстетических устремлений неоклассики можно воспринимать и шедевр Лосенко «Зевс и Фетида» (1769). Отмечался ряд мотивов, воспринятых русским художником во французском искусстве, которые он использовал при создании своего полотна. Это увражи античных гемм, вроде сборника Левеска де Гравеля, в котором он нашел выразительный жест Фетиды [Levesque de Gravelle 1732–1737, р. LVIII]. Лосенко преобразовывал найденные мотивы, проявляя чуткость к сопряжению смыслов, актуальности образов, ментальным и эстетическим устремлениям эпохи. В своем истолковании гомеровского сюжета русский художник предвосхищает вереницу европейских интерпретаций этой темы и то значение, которое будет отведено «чудной эллинской речи» в отечественной культуре.

Зрелое творчество художника отмечено двумя знаменитыми композициями: «Владимир и Рогнеда» (1770) и «Прощание Гектора с Андромахой» (1773). Изошряясь в «вымыслах пиитических» [Урванов 1793, с. 103], художник анализировал разные европейские источники, и едва ли получится выявить их полный спектр. Однако были мастера, к которым русский художник обращался неоднократно. К ним принадлежал и его учитель Жан Ресту, и мастер, никогда непосредственно не обучавший Лосенко, но занимавший заметное место во французской школе исследуемой эпохи — Антуан Куапель (1661–1722) — центральная фигура в знаменитой династии французских художников. Он оставил не только живописное, но и широко известное литературное наследие. Его «Лекция о живописи» не переводилась в России, но ее парижское издание 1721 года имелось во многих русских библиотеках<sup>3</sup>, как и сочинение его сына — Шарля-Антуана

<sup>3</sup> Discours prononcez dans les conferences de l'Academie royale de peinture et de sculpture. Par M. Coypel... Paris, 1721.



Ил. 3. Жан Шарль Левассер (Jean Charles Le Vasseur). 1734–1816. Прощание Гектора с Андромахой. 1769. Резец. С оригинала Жана Ресту. 1692–1768.

Куапеля младшего (1694–1752). Опубликовано в 1751 году в «Меркюр де Франс»<sup>4</sup>, оно было переведено в России Михаилом Грецовым и издано в 1799 году под названием «Сравнение красноречия с живописью» [Сравнение красноречия с живописью 1799]. Эти труды внесли определенный вклад в теорию искусства, кроме того, они популяризировали и развивали установки Роже де Пиля, бывшего другом Куапеля-старшего.

Живописное наследие всех представителей династии Куапелей было хорошо известно Лосенко уже в Париже. На страницах его отчетов неоднократно встречаются имена этих художников. В 1765 году русский пенсионер писал: «Одна картина представляет преломление хлеба. Приятной манер. Писал Шарль Коипель; ... церковь святого Совиора, в приделе Богородицы. Богородица возносится на небо. Приятной манер, писал Николас Коипель... Птоломей отпускает на волю жидов. Солон толкует законы. Император Александр Север раздает хлеба римлянам во времена бывшего голоду» [Мастера искусств об искусстве 1969, с. 65–69]. Лосенко не упустил из виду и плафоны Ноэля Куапеля, замечая о них, что «Все сии три картины имеют в себе фигуры верно одеты против иконологии» [Мастера искусств об искусстве 1969, с. 65–69], сопоставляя работы образцового французского академика со сведениями гравированных увражей.

В Париже Лосенко мог видеть и знаменитое полотно Куапеля «Вакх и Ариадна» (1693), которое было написано для герцога Орлеанского, но ушло из его коллекции, а в 1765 году вернулось во французскую столицу, как раз, когда там находился русский художник. Кроме того, композиция неоднократно воспроизводилась известными граверами и в технике резца, и в меццо-тинто. Они могли привлечь внимание Лосенко в период работы над полотном «Владимир и Рогнеда». Между французским и русским произведениями существует определенная композиционная и сюжетная близость. Обе героини пережили драматический момент потери возлюбленного: Ариадну покинул Тезей, Рогнеда лишилась жениха Ярополка, обе находятся в ожидании нового брака. Однако, как французского, так и русского мастера интересует не свадьба, а момент встречи и объяснения персонажей.

<sup>4</sup> Paralleles de l'éloquence et de la peinture. Par M. Coytel, Premier Peintre du Roi // Mercure de France, dédié au roi. Mai. Paris, 1751. P. 8–38.

Позы героинь показывают, что Ариадна испытывает легкое недоверие к речам возлюбленного, а Рогнеда — полное. Композиция Куапеля — наряднее и барочнее, с чувственным амурным окружением, Лосенко — строже и классичнее, без декора и аллегорий, но их сближает решение центрального дуэта, где герой, театрально прижимающий руку к сердцу, жестами и мимикой обещает любовь, в полном соответствии с теорией «выражения страстей».

Сюжет «Прощание Гектора с Андромахой» был весьма популярен во французском искусстве с конца XVII и почти весь XVIII век. К нему обращались многие крупные французские мастера «большого стиля»: Шарль де ла Фосс, Бон де Булонь, Антуан Куапель, Жан Ресту. Их произведения были многократно гравированы, в том числе Никола Анри Тардьё (1674–1749), Жаном Шарлем Левассером (1734–1816), и в такой интерпретации были широко известны всем европейским любителям и художникам. В 1711 году был осуществлен прозаический перевод «Илиады» на французский язык, реализованный Ан Дасье, что увеличивало интерес к сюжетам из гомеровского эпоса. Это издание со знаменитыми иллюстрациями Бернара Пикара, как известно, имелось и в библиотеке Лосенко<sup>5</sup>. Если в ней не хранились популярные академические гравюры, то, скорее всего, они были известны русскому художнику.

Антуан Куапель создал в 1711 году две картины, посвященные «Илиаде»: «Гнев Ахилла» и в пандан к нему — «Прощание Гектора с Андромахой», художник стремился передать в них верность «не только натуре, но также истории и возвышенной поэзии», что является важнейшим качеством исторической живописи, согласно мнению Куапеля, выраженному в его «Лекции». «Художник, — писал Куапель, — обязан усвоить правила декламации, чтобы согласовывать жесты с выражением лиц», ибо «живописец лишен слов» и «должен восполнить их отсутствие посредством фигур, экспрессий и жестов» [Discours prononcez dans les conferences de l'Academie Royale, p. 18]. Придерживался этого правила и Лосенко, так считали и в русской академической школе. Позднее его сформулирует в своем «Кратком руководстве» русский живописец и литератор, теоретик искусства XVIII века Иван Урванов: «Театральное представление есть для глаз такая же картина, как и произведенная искусством художника; да и цель актеров есть одинаковая с художниками, то есть, 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]. В 1727 году свою версию «Прощания Гектора с Андромахой» создал Жан Ресту, ученик Куапеля-старшего и будущий учитель Лосенко. Полотно Ресту во многом повторило композицию наставника.

Спустя полвека, к популярному европейскому сюжету обратился Лосенко. Это последнее зрелое произведение русского художника, хоть и не было завершено



Ил. 4. Бернар Пикар (Picard, Bernard). 1673–1733.  
Прощание Гектора с Андромахой. Офорт

<sup>5</sup> L'Iliade d'Homère traduite en françois, avec des remarques. Par Madame Dacier. A Paris, chez Rigaud, 1711.

и не заслужило высоких оценок исследователей, достойно включается в европейскую традицию пластических интерпретаций Гомера. По своим художественным качествам оно не уступает работам академических предшественников и превосходит последовавшие за ним произведения знаменитого Жозефа Мари Виена и популярного британского неоклассика Гевина Гамильтона.

Анализируя полотно русского художника, исследователи обычно отмечают близость его решения с произведением Жана Ресту. В каталоге ГТГ имеется указание, со ссылкой на талантливое исследование Жидкова, что «прообразом» русскому художнику послужила картина его учителя Ресту<sup>6</sup>. Как мы отмечали, Ресту во многом повторяет композицию своего учителя — Антуана Куапеля. Последний значительное место отводит эклектичной театральной архитектуре с барочной аркой посередине, перед которой фризом размещены многочисленные персонажи. Ресту отчасти изменяет эту декорацию, раздвигая крепостные башни и колоннаду храма по разные стороны от центральных героев и создавая перспективный прорыв, делающий композицию диагональной и неустойчивой. Гигантские стены города кажутся громадами, готовыми обрушиться на снующих у их подножия обывателей. Беспокойный взгляд Гектора, обращенный вверх, и резкое движение его руки, прикрывающей ребенка, кажутся продиктованными страхом грядущего обрушения. Хотя, согласно сюжету, они должны выражать призыв героя к богам о защите его семьи.

В эскизе Лосенко, действительно, можно отметить композиционную близость с решением Ресту: в центре, на фоне колоннады с башнями, устремленные друг к другу главные персонажи сюжета. Однако впоследствии русский художник найдет более сдержанное решение задника, которое окажется ближе не Ресту, а Куапелю. Он выстраивает дорическую колоннаду, несколько смещенную по диагонали, но без барочных прорывов, отвлекающих от событий на первом плане. В эскизе ГТГ очевидна преемственность образа Андромахи от созданного Ресту: характер женского типажа, манера держать ребенка, при которой материнское внимание сосредоточено на младенце. В окончательном варианте Лосенко полностью переработает образ. Под его кистью явится совершенно новая, ни на кого не похожая героиня: безупречный греческий профиль, вместо миловидного личика французской пейзажки чистые строгие линии классического силуэта, что стало результатом тщательных поисков в сфере античной скульптуры, гравированных увражей и текстов Винкельмана. Андромаха прижимает младенца к груди, устремляя взгляд на мужа. Подобное решение более соответствует и жизненной и художественной правде: жену покидает муж, а младенец остается в объятиях матери. К супругу и должны быть обращены последние преданные взоры Андромахи.

Образ Гектора у Лосенко — тоже следствие долгих поисков и размышлений, однако, в сфере «лебреновских экспрессий». Знаменитая академическая теория, которую русский художник поддерживал, установив конкурс «выразительных голов» среди собственных учеников, доминирует в полотнах его предшественников. В противоречивости стилистических концепций, когда Андромаха — манифест неоклассики, а Гектор — академического барокко, состоит главная слабость произведения. Правда, в этот период ни в России, ни во Франции этого заметить не могли. Только спустя десятилетия гений Жака Луи Давида создал стиль, уводивший от академической эклектики и позволявший не выражать, а комментировать эпические страсти античности.

При отмечаемой многими исследователями театральности персонажей картины русского художника, он продумывает позы и точен в каждом жесте. Согласно тексту поэмы, Гектор, обняв сына, обратился к богам с просьбой защитить младенца. В полотнах Куапеля и Ресту герой делал шаг вперед, протягивая руки к ребенку. При этом его взор, согласно сюжету, был обращен к богам. У обоих французских авторов движение героя выглядело неестественным и непонятным: Гектор рисковал уронить младенца или пропустить ответ небес. Лосенко решает мотив иначе. Гектор остается в том шаге, который он совершал, двигаясь навстречу к супруге с Астианаксом на руках, и, касаясь сына, разворачивается всем корпусом к богам. Поза оказывается эффектной и пафосной, но вполне мотивированной.

<sup>6</sup> ГТГ. Каталог собрания. Серия: Живопись XVIII — XX веков. М., 1998. №214. С. 166.

Лосенко значительно сокращает количество статистов, суетно заполняющих пространство в композициях Ресту и Куапеля, демонстрируя поиски «простоты и ясности» пластического языка. При этом некоторые персонажи Куапеля оказываются привлекательными для русского художника: воин слева, направляющий взор зрителя к центру картины, а также образы двух юных оруженосцев, помещенных рядом с Гектором, которые держат шлем и щит героя. Они легко узнаваемы, хотя Лосенко немного меняет их позы и упрощает атрибуты. Маловыразительный статист со шлемом в руках мелькает за фигурой Гектора и у Ресту, что подчеркивает связь его композиции с работой учителя.

Эти действующие лица отсутствуют в тексте поэмы, что исключает возможность интерпретировать их появление у Лосенко как его оригинальное прочтение гомеровских образов. В упоминаемом переводе Дасье, известном и Куапелю, и Лосенко, сказано, что Гектор, пока Троя оставалась в руках троянцев, успел посетить Андромаху и обнять спящего сына, прежде чем снова вернулся к битве [L'Iliade d'Homère, Paris, Rigaud, 1711, p. 265]. Они отсутствуют и в иллюстрировавшей французский перевод гравюре Пикара, которая, как известно, имела у Лосенко. Естественно, что оруженосцы — выдумка Куапеля — барочная реминисценция любимых французами рыцарских сюжетов, которые, как мы помним, пленяли и юного Лосенко. Присутствие этих персонажей у русского мастера — дань традиции, которую художник мог бы, но не решился или не успел преодолеть, а также свидетельство его вдумчивых изысканий среди разных источников.

Тема «прощания» гомеровских героев, как отмечалось выше, увлекала многих европейских мастеров XVIII века, в том числе второго французского наставника Лосенко — знаменитого и талантливого Жозефа Мари Виена. В 1786 году, когда Лосенко уже не было в живых, Виеном было создано «Прощание Гектора с Андромахой». Можно отметить соответствие всех элементов композиции историческим данным — дорическая колоннада, правильная античная арка ворот внутри городских стен, одеяния троянских матрон с кокошниками, а также стилистическое единство замысла, воплощенного в эпоху, когда уже получила известность давидовская «Клятва Горациев» (1784). Однако, несмотря на освоение приемов зрелой неоклассики, произведение лишено оригинальности и гармонии, присущих более ранним работам мастера. «Торговка амурами», «Марс и Венера» демонстрируют художника, который увлечен новейшими эстетическими веяниями, но по-рокайльному очарователен и игрив, выбирая из античности сюжеты, органичные его таланту и исполнительской манере.

В «антиклизированном» «Прощании» Виен становится поверхностным, его полотно пронизано холодным героическим пафосом, чуждым художнику, и отмечено обилием персонажей, с которыми мастер не вполне справляется. В группе главных героев кормилица и Гектор неловко цепляются за ребенка. Младенец поднимает руку в странном экстатическом жесте. Банальность движения Андромахи утрируется, будучи многократно повторенной в массовке статистов.

Столь же неубедительным в истолковании гомеровского сюжета оказывается другой европейский современник Лосенко — Гэвин Гамильтон, представивший свою версию «Прощания» в Салоне 1787 года. Британец опирался на те же источники, что и Лосенко, в частности гравюры Пикара ко французскому изданию «Илиады». Об этом свидетельствует и его полотно «Ахилл с телом Гектора», полностью повторяющее композицию пикаровской гравюры. В «Прощании» о знаменитом гравере из Амстердама напоминает коленопреклоненная фигура кормилицы с ребенком. Архитектурный декор в духе Панини и обилие стремительно движущихся и активно жестикулирующих персонажей, демонстрируют неглубокое понимание автором неоклассической эстетики. О ее природе писал Куапель младший: «нет высоты в таком слоге, который надут излишним украшением. Если высокое сочинение приводит нас в изумление своим величием, то не менее также удивляет и благородною простотою» [Сравнение красноречия с живописью 1799, с. 31]. Так это звучало по-русски в XVIII веке и вряд ли оказывалось применимо к указанным полотнам европейских современников Лосенко.

В искусстве XVIII века живописные интерпретации заново открытого Гомера, следовали одна за другой, вдогонку за литературными переводами. Европейские

живописцы бесконечно повторяли «гнев Ахилла» или «мольбу Приама». Их композиции эхом отзывались в гравюре, умножавшей аудиторию поклонников неоклассики и решавшей важную просветительскую задачу. Со второй половины столетия в этом процессе участвует и русская школа. У Пучинова, Туполева, Акимова и других мастеров появляются свои «диолены», «александры», «вакхи» и «хроносы». Однако, так талантливо, как Лосенко, никто не включился в европейскую дискуссию о Гомере и «границах живописи и поэзии». Только Александр Иванов, создав своего «Приама» именно тогда, когда готовился гениальный русский перевод «Илиады», предложил решение на уровне лучших достижений самого интеллектуального художественного стиля.

## Литература

1. *Daniel de La Feuillie* 1693 – *Daniel de La Feuillie*. Devises et emblemes, anciennes et modernes tirées des plus celebres auteurs, avec plusieurs autres nouvellement inventées et mises en latin, en françois, en espagnol, en italien, en anglois, en flamand et en allemand. Amstelaedam, 1693.
2. *Symbola et Emblemata* 1705 – *Symbola et Emblemata*. Amstelaedami. Apud Henricum Wetstenium. 1705.
3. Ровинский, 1895 – Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов. В 2-х т. СПб., 1895.
4. *Levesque de Gravelle* 1732–1737 – *Levesque de Gravelle*. Recueil de pierres gravees antiques. Paris, 1732–1737.
5. Урванов 1793 – [Урванов И. Ф.] Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. СПб., 1793.
6. Сравнение красноречия с живописью 1799 – Сравнение красноречия с живописью. Сочинение покойного Г. Карла Кепеля, первого живописца короля французского и герцога Орлеанского. Москва: у Решетникова, 1799.
7. Мастера искусств об искусстве 1969 – Мастера искусств об искусстве. М., 1969. Т. 6.
8. Discours prononcez dans les conferences de l'Academie royale – Coypel M. Discours prononcez dans les conferences de l'Academie royale de peinture et de sculpture. Paris, 1721.
9. L'Illiade d'Homère 1711 – L'Illiade d'Homère / Trad. en franç. avec des remarques par madame Dacier. Paris: Rigaud, 1711.

## References

1. *Daniel de La Feuillie* (1693), *Daniel de La Feuillie*. Devises et emblemes, anciennes et modernes tirées des plus celebres auteurs, avec plusieurs autres nouvellement inventées et mises en latin, en françois, en espagnol, en italien, en anglois, en flamand et en allemand. Amstelaedam.
2. *Symbola et Emblemata* (1705), Amstelaedami. Apud Henricum Wetstenium.
3. Rovinsky, D. A. (1895), *Podrobny slovar russkikh graverov* [A detailed dictionary of Russian engravers], St Petersburg, 2 vols.
4. *Levesque de Gravelle* (1732–1737), *Recueil de pierres gravees antiques*. Paris, France.
5. [Urvanov I. F.] (1793), *Kratkoe rukovodstvo k poznaniyu risovaniya i zhivopisi istoricheskogo roda, osnovannoe na umozrenii i opytakh* [A short guide to the knowledge of drawing and painting of a historical kind, based on speculation and experience], St Petersburg, Russia.
6. *Sravnenie krasnorechiya s zhivopisyu*. Sochinenie pokoynogo G. Karla Kepelya, pervogo zhivopista korolya frantsuzskogo i gertsoga Orleanskogo (1799) [Comparison of eloquence with painting. The composition of the late G. Karl Kepel, the first painter of the French King and Duke of Orleans], Moscow, Russia.
7. *Mastera iskusstv ob iskusstve* (1969), [Masters of arts about art], Moscow, Russia.
8. Coypel, M. (1721), *Discours prononcez dans les conferences de l'Academie royale de peinture et de sculpture*, Paris, France.
9. *L'Illiade d'Homère* (1711), trad. en franç. avec des remarques par madame Dacier, Rigaud, Paris, France.

### Информация об авторе

Марина А. Пожарова, кандидат искусствоведения, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва, Россия, 119019, ул. Волхонка, 12; pogearova@yandex.ru

### Author Info

Marina A. Pogearova, Cand. Sc. (Art history), Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia; 12 Volkhonka St, Moscow, 119019 Russia; pogearova@yandex.ru