

ACADEMIA

ЖУРНАЛ ОБ ИСКУССТВЕ И ИСТОРИИ ИСКУССТВА | ACADEMIC JOURNAL ABOUT ART AND ART HISTORY



ACADEMIA

Журнал об искусстве и истории искусства является рецензируемым научным журналом, выходит четыре раза в год в электронном виде и распространяется в Российской Федерации и за рубежом.

Форма распространения — сетевое издание.

Учредитель и издатель — Российская академия художеств

Основан в 2010 году, возобновлен online в 2020 году

URL: <http://academiarah.ru/>

ACADEMIA. Журнал об искусстве и истории искусства принимает материалы к печати согласно требованиям системы Российского индекса научного цитирования (РИНЦ) и правилам Высшей аттестационной комиссии России по включению в перечень ведущих рецензируемых научных изданий, в которых публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата и доктора наук по следующим научным специальностям:

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (искусствоведение)

5.10.3. Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение)

Цели журнала: представить результаты новых исследований, имеющих теоретическое и практическое значение в области искусствоведения, истории и теории изобразительных искусств, а также реставрации историко-культурных объектов и архитектурного наследия и музееведения.

Задачи журнала: объективное освещение актуальных научно-исследовательских результатов, всестороннее изучение современных художественных процессов и проблем художественного образования, комплексное представление деятельности Российской академии художеств на современном этапе.

Редакция принимает к публикации ранее не издававшиеся оригинальные статьи, доклады, обзоры выставок, рецензии на публикации российских и зарубежных авторов, информацию о событиях в Российской академии художеств, значительных археологических и реставрационных открытиях в сфере искусства.

Издание адресовано как искусствоведам и художникам, так и специалистам других гуманитарных областей.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № 77-1114 от 18 ноября 1999 года, Эл № ФС77-90643 от 29 декабря 2025 года.

Адрес редакции:

119034, Москва, ул. Пречистенка, 21,

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств;

E-mail: nii-arts@yandex.ru;

journal.academia@rah.ru

ACADEMIA

Academic Journal about Art and Art History is a peer-reviewed scientific journal issued four times a year, and distributed in the Russian Federation and abroad. Form of distribution: online media outlet.

The founder and publisher is the Russian Academy of Arts

The journal was established in 2010 and relaunched online in 2020

URL: <http://academiarah.ru/>

ACADEMIA. Academic Journal about Art and Art History accepts articles, research notes, reports, reviews for consideration in accordance with the requirements of the Russian Science Citation Index system (RSCI) and recommendations of the Higher Attestation Commission (VAK) for the List of peer-reviewed scientific journals, which should publish the basic scientific results required for doctoral and candidate degrees according to the following scientific specialties:

5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Art History)

5.10.2. Museology, Conservation and Restoration of Historical and Cultural objects (Art History)

5.10.3. Fine, Decorative and Applied Arts and Architecture (Art History)

Aims of the journal: to present the results of new research of theoretical and practical significance in the field of history and theory of fine arts, as well as restoration of historical and cultural objects and architectural heritage and museology.

Objectives of the journal: to cover research results, to study modern artistic processes and problems of art education, to represent modern activities of the Russian Academy of Arts.

The journal accepts for publication original articles, reports, exhibition and book reviews of theoretical and practical interest by Russian and foreign authors, information about events at the Russian Academy of Arts, significant archaeological and restoration discoveries in the field of art.

The edition is addressed to both art historians and artists, as well as specialists in other humanitarian fields.

The journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technologies and Mass Communications (Roskomnadzor). Certificate of registration of the mass media PI No 77-1114, dated November 18, 1999. Making changes to registration record EI No FS77-90643, dated December 29, 2025.

Editorial office address:

21 Prechistenka St, 119034 Moscow,

Research Institute of Theory and History of Fine Arts;

E-mail: nii-arts@yandex.ru;

journal.academia@rah.ru

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

Кочемасова Т.А., кандидат искусствоведения, академик, член Президиума Российской академии художеств; вице-президент Российской академии художеств, главный ученый секретарь Президиума Российской академии художеств, академик-секретарь отделения новейших течений Российской академии художеств, Москва, Россия

Члены редакционной коллегии

Алексеева Г.В., доктор искусствоведения, профессор, Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Россия

Баталов А.Л., доктор искусствоведения, профессор, академик Российской академии художеств, Музеи Московского Кремля, Москва, Россия

Белозерова В.Г., доктор искусствоведения, профессор, НИУ «Высшая школа экономики», Москва, Россия

Глинтерник Э.М., доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

Карев А.А., доктор искусствоведения, профессор, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Кейпен-Вардиц Д.В., кандидат искусствоведения, начальник управления Научно-организационного управления по координации программ фундаментальных научных исследований Российской академии художеств, заместитель директора по научной работе, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия

Кондратьев Е.А., кандидат философских наук, заведующий кафедрой эстетики, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Лаврентьев А.Н., доктор искусствоведения, профессор, Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, Москва, Россия

Маньковская Н.Б., доктор философских наук, профессор, Институт философии Российской академии наук; Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия

Маркина Л.А., доктор искусствоведения, профессор,

Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия
Неглинская М.А., доктор искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Институт востоковедения Российской академии наук, Москва, Россия

Сазиков А.В., кандидат искусствоведения, академик Национальной академии дизайна, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Московская государственно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, Москва, Россия

Сальникова Е.В., доктор культурологии, кандидат искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Слюнькова И.Н., доктор архитектуры, член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук; НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия

Степанова С.С., доктор искусствоведения, Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия

Ступин С.С., доктор искусствоведения, кандидат философских наук, член-корреспондент Российской академии художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия

Тюхменева Е.А., кандидат искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия

Фань Чжиюй, PhD, Академия изящных искусств в Гуанджоу (GAFA), Институт скульптуры и общественного искусства, Гуанджоу, Китай

Федотова Е.Д., доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия

Флорковская А.К., доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова, Москва, Россия

Чжан Цзянь, доктор наук, профессор, Университет Вэньчжоу, Институт изящных искусств и дизайна, Вэньчжоу, Китай

Цзэн Ян, MFA, доцент, Сычуанская музыкальная консерватория, Академия изящных искусств Чэнду, Сычуань, Китай

Этингоф О.Е., доктор искусствоведения, профессор, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

Юденкова Т.В., доктор искусствоведения, Государственная Третьяковская галерея, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия

Якимович А.К., доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия

Ответственный за выпуск

Назарова М.Г., НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия

EDITORIAL BOARD

Editor-in-chief

Tatiana A. Kochemasova, Cand. of Sci. (Art history), Academician, Member of Presidium of Russian Academy of Arts, Vice President of Russian Academy of Arts, Chief Scientific Secretary of Presidium of Russian Academy of Arts, Academician-Secretary of the Department of New Trends of Russian Academy of Arts, Moscow, Russia

Editorial board members

Galina V. Alekseeva, Dr. of Sci. (Art History), Professor, Eastern Federal University, Vladivostok, Russia

Andrey L. Batalov, Dr. of Sci. (Art History), Professor, Academician of Russian Academy of Arts, Moscow Kremlin Museum, Moscow, Russia

Vera G. Belozerova, Dr. of Sci. (Art History), Professor, National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia

Eleonora M. Glinernik, Dr. of Sci. (Art History), Professor, St Petersburg University, St Petersburg, Russia

Andrey A. Karev, Dr. of Sci. (Art History), Professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

Diana V. Kapen-Varditz, Cand. of Sci. (Art History), Head of Department of Scientific and Organizational Management for Coordination of Fundamental Scientific Research Programs of Russian Academy of Arts, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia

Evgeny A. Kondratiev, Cand. of Sci. (Philosophy), Associate Professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow State Academic Art Institute named after Vasil Surikov, Moscow, Russia

Alexander A. Lavrentev, Dr. of Sci. (Art History), Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts, Moscow, Russia

Nadezda B. Mankovskaya, Dr. of Sci. (Philosophy), Professor, Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences; All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov (VGIK), Moscow, Russia

Ludmila A. Markina, Dr. of Sci. (Art History), Professor, State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia

Marina A. Neglinskaya, Dr. of Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Institute of Oriental Studies of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Alexey V. Sazikov, Cand. of Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts, Moscow, Russia

Ekaterina V. Salnikova, Dr. of Sci. (Culture Studies), Cand. of Sci. (Art History), State Institute of Art Studies, Moscow, Russia

Inessa N. Slyunkova, Dr. of Sci. (Architecture), Corresponding Member of Russian Academy of Architecture and Construction Sciences; Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia

Svetlana S. Stepanova, Dr. of Sci. (Art History), State Tretyakov Gallery; Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russia

Sergey S. Stupin, Dr. of Sci. (Art History), Cand. of Sci. (Philosophy), Corresponding Member of Russian Academy of Arts, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia

Ekaterina A. Tyukhmeneva, Cand. of Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia

Fan Zhiyu, PhD, The Guangzhou Academy of Fine Arts (GAFA), Guangzhou, China

Elena D. Fedotova, Dr. of Sci. (Art history), Academician of Russian Academy of Arts, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia

Anna K. Florkovskaya, Dr. of Sci. (Art History), Corresponding Member of Russian Academy of Arts, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow State Academic Art Institute named after Vasil Surikov, Moscow, Russia

Zeng Yang, MFA, Associate Professor, Sichuan Conservatory of Music, Chengdu Academy of Fine Arts, Chengdu, China

Zhang Jian, PhD, Professor, Wenzhou University, College of Fine Arts and Design, Wenzhou, China

Olga E. Etingof, Dr. of Sci. (Art history), Professor, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russia

Tatiana V. Yudenkova, Dr. of Sci. (Art History), State Tretyakov Gallery, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia

Alexander K. Jakimovicz, Dr. of Sci. (Art History), Academician of Russian Academy of Arts, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia

Editor responsible for the current issue

Marina G. Nazarova, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia

СОДЕРЖАНИЕ

Academia. 2026. №2. С. 210–435. DOI 10.37953/3033-7615-2026-2-1-210-435

ВВЕДЕНИЕ

- [216] *Завьялова А.Е.*
Аллегии и символы

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ

- [218] *Карев А.А.*
Книга как атрибут аллегии в русском
изобразительном искусстве XVIII века
- [228] *Царёва С.М.*
Аллегии музыки в скульптурном декоре
московской архитектуры конца XVIII — первой
трети XIX века

СРЕДНИЕ ВЕКА

- [245] *Гамлицкий А.В.*
К проблеме влияния западноевропейской
эмблематики на русское искусство второй
половины XVII — начала XVIII века

НОВОЕ ВРЕМЯ

- [273] *Акимов С.С.*
«Аллегория живописи» Андрея Матвеева
и персонификации живописи во фламандском
и голландском искусстве XVII — начала XVIII века
- [286] *Пчелов Е.В.*
Эмблемы и гербы в творчестве А.П. Лосенко

РУБЕЖ XIX–XX ВЕКОВ

- [303] *Завьялова А.Е.*
Аллегии Европы и Азии А.Н. Бенуа для
Казанского вокзала: традиции и новаторство

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

- [312] *Звездина Ю.Н.*
Лубок «Ступени человеческого века» и его
западноевропейские источники
- [325] *Пушкина Ю.А.*
Акрофонические шифры в декоративной
вышивке и ювелирном искусстве первой
половины XIX века

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

- [339] *Артамонов Д.В.*
Внутренняя эмиграция как мотив деятельности
группы «Коллективные действия»

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ

- [350] *Марисина И.М.*
Академические музы под покровительством
престола: аллегорический образ правителя —
покровителя художеств

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ: PERSONALIA

- [373] *Хаирова В.Ш.*
Ленинградский период становления художника
Станислава Бабикова

ОХРАНА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ. КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ

- [386] *Девятьярова И.Г.*
Давид Бурлюк в Белой столице. Омск. 1919
- [401] *Чурилова Е.Б.*
Другой М.А. Врубель. К вопросу об атрибуции
портрета деда художника

РЕЦЕНЗИИ НА КНИГИ

- [417] *Лопаткина М.А.*
«Великий невроз» в искусстве Франции. Обзор
книги Д.О. Мартыновой

ХУДОЖНИКИ И КНИГИ

- [426] *Завьялова А.Е.*
Гравюры Альбрехта Дюрера в творчестве
Мстислава Добужинского

В номер вошли статьи *Акимова С.С.*, *Гамлицкого А.В.*, *Завьяловой А.Е.*, *Звездиной Ю.Н.*, *Карева А.А.*, *Марисиной И.М.*, *Пушкиной Ю.А.*, *Пчелова Е.В.*, *Царёвой С.М.* по итогам конференции «Аллегии, эмблемы и символы в русском искусстве XVIII — начала XX века», подготовленной отделом русского искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств и состоявшейся 27 ноября 2024 года в Российской академии художеств. Отв.-сост. *Завьялова А.Е.*

Редакция

Ответственный редактор — Назарова М.Г.
Литературное редактирование, перевод на английский язык,
корректур — Шабалова Е.Г.; Дашевская А.М.; Соловьева Л.М.
Разработка сайта — Артамонов А.А.
Дизайн и верстка — Хориков Ф.Н.
Администраторы сайта — Артамонов А.А., Назарова М.Г.
Поддержка сайта: <http://sitefolio.ru/>

Зарегистрирован в базе данных научной электронной библиотеки
<https://elibrary.ru/>
Международной базе данных <https://www.crossref.org/> при
поддержке NEICON: <https://neicon.ru/>
Адрес редакции: 119034, Москва, ул. Пречистенка, 21, Научно-
исследовательский институт теории и истории изобразительных
искусств Российской Академии художеств
E-mail: nii-arts@yandex.ru; journal.academia@rah.ru

CONTENTS

Academia, 2026, no 2, pp. 210–435. DOI 10.37953/3033-7615-2026-2-1-210-435

INTRODUCTION

- [216] *Zavialova A.E.*
Allegories and symbols

HISTORY OF ART AND ARCHITECTURE

- [218] *Karev A.A.*
The book as an attribute of allegory in 18th-century Russian fine art
- [228] *Tsariova S.M.*
Allegories of music in the sculptural decoration in Moscow architecture from the late 18th century to the 1st third of the 19th century

MIDDLE AGES

- [245] *Gamlitsky A.V.*
On the influence of Western European emblems on Russian Art of the second half of the 17th–early 18th centuries

MODERN HISTORY

- [273] *Akimov S.S.*
The Allegory of Painting by Andrei Matveev and Personifications of Painting in 17th and early 18th century Flemish and Dutch Art
- [286] *Pchelov E.V.*
Emblems and coats of arms in the art of Anton Losenko

TURN OF XIX–XX CENTURIES

- [303] *Zavialova A.E.*
Allegories of Europe and Asia by Alexander Benois for Kazansky Railway Station: tradition and innovation

DECORATIVE ARTS AND DESIGN

- [312] *Zvezdina Yu.N.*
Lubok The ladder of human life and its Western European sources
- [325] *Pushkina Y.A.*
Acrophonic Codes in decorative embroidery and jewelry art of the first half of the 19th century

THEORY OF ART, METHODOLOGY OF ART STUDIES

- [339] *Artamonov D.V.*
Internal emigration as a motif in the practice of the Collective Actions group

ACADEMY OF ARTS IN PAST AND PRESENT

- [350] *Marisina I.M.*
Academic Muses under the auspices of the Crown: allegorical images of the ruler as patron of the arts

RUSSIAN ACADEMY OF ARTS: PERSONALIA

- [373] *Khairova V.Sh.*
The Leningrad period of Stanislav Babikov's artistic development

PROTECTION OF CULTURAL HERITAGE. CONSERVATION AND RESTORATION

- [386] *Devyat'yarova I.G.*
David Burliuk in the White Capital. Omsk. 1919
- [401] *Churilova E.B.*
The other Mikhail Vrubel: On the attribution of a portrait of the artist's grandfather

BOOK REVIEWS

- [417] *Lopatkina M.A.*
The Great neurosis in France Art: A Review of Darya Martynova

ARTISTS AND BOOKS

- [426] *Zavialova A.E.*
Prints by Albrecht Dürer in the work of Mstislav Dobuzhinsky

Editorial team

Executive editor — Marina G. Nazarova
Literary editing, translation into English, proofreading — Elena G. Shabalova, Asya M. Dashevskaya; Lidia M. Solovieva
Website development — Alexander A. Artamonov
Design and layout — Fedor N. Khorikov
Site Administrators — Alexander A. Artamonov, Marina G. Nazarova
Support of the site: <http://sitefolio.ru/>

Registered in the database of the scientific electronic library <https://elibrary.ru/>
Registered in the international database <https://www.crossref.org/> supported by NEICON <https://neicon.ru/>
Editorial office address: 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts
E-mail: nii-arts@yandex.ru; journal.academia@rah.ru



УДК 72.04.012

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-216-217

EDN: XFIMHC

<https://elibrary.ru/xfimhc>

АЛЛЕГОРИИ И СИМВОЛЫ

Анна Е. Завьялова

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, annazav@bk.ru

Аннотация

Использование аллегорий, эмблем и символов, восходящих к западноевропейским источникам, берет начало в русском искусстве во второй половине XVII века. XVIII столетие по праву считается временем расцвета аллегорий, и в это время русское искусство окончательно присоединилось к европейской художественной традиции. Россия во многом восприняла западноевропейскую систему и иконографическую базу аллегорий и символов, однако выработала свою национальную специфику в этой области.

Ключевые слова: аллегория, эмблема, символ, русское искусство, Новое время

Для цитирования: Завьялова А.Е. Аллегии и символы // Academia. 2026. №2. С. 216–217.

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-216-217

ALLEGORIES AND SYMBOLS

Anna E. Zavialova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, annazav@bk.ru

Abstract

The use of allegories, emblems, and symbols derived from Western European sources began in Russian art in the second half of the 17th century. The 18th century is rightfully considered the heyday of allegory, and during this time, Russian art finally aligned itself with the European artistic tradition. Russia largely adopted the Western European system and iconographic base of allegories and symbols, but developed its own national distinctiveness in this area.

Keywords: allegory, emblem, symbol, Russian art, New Age

For citation: Zavialova, A.E. (2026), "Allegories and symbols", *Academia*, 2026, no 2, pp. 216–217.

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-216-217

Конференция «Аллегии, эмблемы и символы в русском искусстве XVIII — начала XX века», которая состоялась 27 ноября 2024 года в Российской академии художеств, затронула очень важную для художественной культуры Нового времени тему. В эту эпоху аллегорическое и символическое начала не только активно проявляли себя в изобразительном искусстве, но и подвергались осмыслению. Предпринимались неоднократные и вполне успешные попытки дать развернутое теоретическое обоснование значимости аллегорий: от А. Фелибена, полагавшего, что они способны наилучшим образом выразить самые возвышенные идеи, до И.-И. Винкельмана, подчеркивавшего образовательную и интеллектуальную ценность аллегорий. Появляются в указанную эпоху и чисто практические издания, в которых художники могли найти подробные описания того, как следует изображать тот или иной сюжет, либо разобраться с репертуаром и трактовками многочисленных эмблем и символов. Отмечается широкий охват видов искусства. В сферу внимания исследователей вошли как гравюры, произведения станковой и монументальной живописи и скульптуры, так и предметы декоративно-прикладного искусства.

Символично-аллегорическое сознание настолько свойственно и европейской, и отечественной культуре, что регулярное внимание исследователей к этому вопросу представляется совершенно закономерным. Проведенная Отделом русского искусства конференция успешно встраивается в контекст мировой научной деятельности последних пятнадцати лет.

Использование аллегорий, эмблем и символов, восходящих к западноевропейским источникам, берет начало в русском искусстве во второй половине XVII века. XVIII столетие по праву считается временем расцвета аллегорий, и в это время русское искусство окончательно присоединилось к европейской художественной традиции. Россия во многом восприняла западноевропейскую систему и иконографическую базу аллегорий и символов, однако выработала свою национальную специфику в этой области.

С развитием позитивистских идей во второй половине XIX столетия задачи и язык изобразительного искусства претерпели изменения, «чистая» аллегория как жанр практически исчезает, а система общепринятых символов, разработанная в эмблематических справочниках XVI–XVIII веков, переосмысливается и дополняется новыми элементами.

Тем не менее, во многих произведениях второй половины XIX — начала XX века наблюдается обращение к аллегориям, эмблемам и символам. Методы работы русских художников означенного периода были различными: от использования классических аллегорий до сложных, часто глубоко личностных ассоциаций. Несмотря на то, что проблемы аллегорий, эмблем и символов в русском искусстве Нового времени не раз привлекали внимание историков искусства, данная тема настолько неисчерпаема, что требует дальнейшего исследования, особенно это касается периода второй половины XIX — начала XX века.

Информация об авторе

Анна Е. Завьялова, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; annazav@bk.ru

Author Info

Anna E. Zavyalova, Cand. of Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Art, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; annazav@bk.ru



УДК 7.045

EDN: AGDIXS

<https://elibrary.ru/agdixs>

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-218-227

КНИГА КАК АТРИБУТ АЛЛЕГОРИИ В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XVIII ВЕКА

Андрей А. Карев

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва, Россия, ankarev@yandex.ru

Аннотация

В статье поставлена задача рассмотреть различные варианты использования изображения книги в аллегорическом пространстве живописи и графики в России XVIII столетия. Среди них выделяются образы Истории и Справедливости, в наибольшей степени связанные с государственной тематикой. Сравнение российских и западноевропейских портретов читающей модели позволяет по-новому взглянуть на типологические и иконографические особенности русской живописи Нового времени.

Ключевые слова: образ книги, русская живопись XVIII века, аллегория, натюрморт, портрет

Для цитирования: Карев А.А. Книга как атрибут аллегории в русском изобразительном искусстве XVIII века // Academia. 2026. №2. С. 218–227.

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-218-227

THE BOOK AS AN ATTRIBUTE OF ALLEGORY IN 18TH-CENTURY RUSSIAN FINE ART

Andrey A. Karev

Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian
Academy of Arts, Moscow, Russia, ankarev@yandex.ru

Abstract

The article aims to explore various ways of using the image of the book in the allegorical space of painting and graphic art in 18th-century Russia. Among these, the images of History and Justice stand out as being most closely associated with state-related themes. A comparison of Russian and Western European portraits of a reading model allows us to explore the typological and iconographic features of Russian painting in the modern era.

Keywords: Image of the book, 18th-century Russian painting, allegory, still life, portrait

For citation: Karev, A.A. (2026), "The book as an attribute of allegory in 18th-century Russian fine art", Academia, 2026, no 2, pp. 218–227. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-218-227

В пространстве культуры Нового времени книга была безусловным символом учения и учености, окном в мир науки [Ермолаева 2016, с. 115–124]. Между тем она сохраняла коннотации, восходящие к Средневековью и связанные с темой Священного писания [Холл 1999, с. 299–300]. В атрибутике воплощений в аллегорическом пространстве европейского искусства книга не была редким предметом. Порой она выступала значимым символом сама по себе, но часто включалась в ансамбль других характеризующих персонажа атрибутов. Русское изобразительное искусство XVIII века с его склонностью к иносказанию также не обошло ее вниманием.

Если говорить о книге в целом вне конкретного содержания каждой из них, то стоит иметь в виду традицию сопоставления ее со Вселенной. Так, философ первой половины XX века Рене Генон писал: «Вселенная — это огромная книга, где буквы написаны, в принципе, одними чернилами и на вечной скрижали божественным стилем... Именно такие „трансцендентальные буквы“, или, иными словами, все созданные предметы, после фактической кристаллизации в божественном всеведении, были опущены божественным дыханием на низший уровень, где они и породили очевидный мир» [Керлот 1994, с. 246]. По мнению А.Е. Махова, эта традиция восходит чуть ли не к блаженному Августину, который противопоставляет рукописные «кодексы» миру как нерукотворному Кодексу [Махов 2014, с. 42].

В петровскую эпоху к традиционному авторитету написанного и напечатанного сакрального слова добавляются кодексы с государственным «голосом». Выстраивается и изобразительный мир светских иносказаний. Своеобразным путеводителем по этому миру становится книга эмблем, изданная в Амстердаме в 1705 году по указанию Петра I [Эмблемы и символы 2000, с. 17]. Впрочем, когда в Летнем саду стали появляться мраморные олицетворения, такие как Истина, Правосудие, Милосердие, то рядом, как правило, размещались и таблицы



Ил. 1. Марино Гроппелли. Истина. Статуя. 1717. Мрамор. 200 × 81 × 49. Летний сад, Санкт-Петербург. Инв. № ЛС-27.

с комментарием. Показательно, что состав атрибутов героев и героинь скульптуры был очень близок к иконологическому описанию эмблематических изображений, ставшему составной частью последующих изданий книги «Эмблемы и символы». Такова, например, мраморная статуя начала XVIII века работы Марино Гроппелли «Истина» (1717), вид которой коррелирует с текстом из книги эмблем: «*Истина* или *правда*, дочь времени и мать добродетели, изображается вся нагая с солнцем над главою или на груди (грудях); иногда с пальмовою в руке ветвью или с зеркалом; иногда спящею на кубе и попирающею шар ногами, с пальмовою ветвью и книгой в одной, и с солнцем в другой руке» [Эмблемы и символы 2000, с. 32, №71] (ил. 1). Кроме того, книга была атрибутом Богословия, «Бедности Христианской», Истории, Риторике, Философии, Европы. Сама книга была признаком не только учености, но и мудрости, всеведения.

Попав в такие обиходные интерьеры, как кабинет и библиотека, книга не перестала быть объектом символического осмысления. Во всяком случае, присущие ей коннотации становятся особенно актуальными в заданиях для учащихся в семинарии Феофана Прокоповича в 1730-е годы. Сохранившийся комплекс полотен 1737 года дает пример натюрмортов-обманок с активным использованием образа книги. Большая их часть находится в собрании ГМЗ «Останкино и Куское». В свое время они попали к графу Петру Борисовичу Шереметеву от тестя — Алексея Михайловича Черкасского, который был душеприказчиком Феофана Прокоповича [Глоzman 1768, с. 59].

Книги и гравюры были очень удобны для разыгрывания той или иной ситуации в натюрмортах-обманках. К тому же такой способ изображения, когда поверхность фронтально расположенного предмета хотя бы какой-то своей частью совпадала с поверхностью холста, был и остается наиболее доступным для начинающих живописцев. Заложённая в такой методике откровенная барочная провокация, основанная на игре «в настоящее», исподволь подготавливала полноценное восприятие живописи Нового времени, что было очень актуально в России первой половины XVIII века. Ориентированное на уподобление натуре станковое полотно словно бы приглашало к тактильным ощущениям, которые обычно не предполагались. Редкие случаи прикосновения к поверхности холста автор «Записок об изящных искусствах в России» Якоб Штелин описывает как курьезы, доказывающие натуральность изображения. Например, упоминая подаренную при приеме в члены Академии И.Ф. Гроотом картину «Лисица, терзающая петуха», Штелин удостоверяет при этом, что «мальчик-калмык при Дворе так боялся, что не хотел подходить к ней (лисице — А. К.) близко, и наконец, после долгих уговоров, погладил ее мех» [Штелин 1990, с. 145].

Представленная часть кабинета, в соответствии с подбором предметов интеллектуала аннинского времени, была, видимо, очень удобной для заданий учащимся на ту или иную тему, связанную с воспитанием добродетели в душах семинаристов и попутно с овладением языком риторики в изобразительном варианте [Вдовин 1995, с. 290–316].

В любом случае, строгий строй стоящих книг часто противопоставляется лежащим, как иногда кажется, в некотором небрежении. При этом закрытые книги порой чередуются с открытыми, представляя противоположные потенции значений. На полотне П.Г. Богомолова «Натюрморт. Книги» (ГМЗ «Останкино и Куское») обращает на себя внимание смятая гравюра с изображением мудрой Минервы, что воспринимается как знак неуважения по отношению к наукам и искусствам, находящимся под ее покровительством. Внизу в выдвинутом ящике зрителю показано тайное письмо как свидетельство скрываемой страсти, которая может повредить порядку. Подобного рода предупреждения можно найти и в других изображениях из этого комплекса.

В «Натюрморте с нотами и попугаем» (1737, ГМЗ «Останкино и Куское») и «Натюрморте-обманке» (1737, ГЭ) будущий статс-секретарь Екатерины II Г.Н. Теплов (1716–1779) обращается к традиции изображения уголка кабинета или мастерской художника, которое в зарубежном искусствоведении часто



Ил. 2. Г. Н. Теплов. Натюрморт-обманка. Холст, масло. 1737. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ЭРЖ 2222.

называют «Кводлибет» (от *лат.* *quod libet* – «что угодно») [Калабрезе 2012, с. 224, 228] (ил. 2). Первоначально под этим имелось в виду шуточное музыкальное произведение, составленное из разнообразных популярных мелодий и текстов или их отрывков. Кстати, Г. Н. Теплов, известный как литератор, философ и переводчик, был также музыкантом.

Распространенный в Голландии и других странах тип натюрморта на фоне дощатой стены стал для учащихся семинарии прекрасным способом совмещения пластической характеристики бытовых предметов с экспонированием их взаимодействия как атрибутов той или иной аллегии. Нередко в этом типе натюрморта использовался мотив «картина в картине», как, например, в тепловском «Натюрморте с нотами и попугаем». На висящем в центре морском пейзаже, напоминающем голландские марины, хорошо виден выходящий в безбрежное море корабль. Обозначающий церковь и спасение в устойчивой традиции [Холл 1999, с. 305], здесь корабль, покидая гавань, попадает в «море страстей». Их бурление демонстрируется образом водопада на переднем плане. Указание на то, что эти страсти имеют отношение к теме любви, содержится в мотивах открытого конверта с письмом и гребня — традиционного орудия колдовства. Диагноз поставлен — не хватает только мухи как символа обольщения, а также часов, отсылающих к теме «суеты сует», как, например, в натюрморте Г. Н. Теплова из Государственного Эрмитажа¹. Однако имеют место и обнадеживающие интонации: намек на возможности избавления от «болезни» при помощи интеллектуальных занятий, для которых предназначены аккуратно поставленные два тома, как будто призванные навести порядок на полке, а также в голове и душе невидимого владельца изображенных предметов в «Натюрморте с нотами и попугаем».

¹ «Не верь глазам своим». Обманки в искусстве: каталог выставки / Государственный Эрмитаж / Научн. ред. М. Б. Пиотровский. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018. С. 175, 177 (каталожное описание Н. Ю. Бахаревой).

Скорее всего, подобная роль отведена и книге на портрете десятилетней Сарры-Элеоноры Фермор кисти И.Я. Вишнякова (1749/50?, ГРМ). Немало было написано о пейзажном фоне этого портрета, в котором, кроме всего прочего, видится пожелание дочери руководителя Канцелярии от строений нравственной стойкости при любых жизненных обстоятельствах [Карев 2006, с. 125–126]. Силы для этого следует черпать в примерах добродетели, которые в цивилизованном обществе по умолчанию содержатся в книге. Она находится рядом с девочкой, но на втором, затененном плане, по другую сторону по отношению к эмблематическому пейзажу. На нее словно бы невзначай направлен веер, выполняя одну из распространенных функций в портрете XVIII века — неявное указание.

Порой книга как атрибут предполагает ролевую дифференциацию. Это ощутимо в композиции десюдепорта Б.В. Суходольского под нейтральным названием «Прогулка» (около 1754, ГТГ). Между тем каменистая дорога, ведущая на гору, и источник справа внизу наводят на мысль, что здесь изображается подножие горы Парнас, и, соответственно, прогуливающиеся стаффажные фигуры представляют муз. Кавалер и две дамы, между которыми разыгрывается сюжет любовного треугольника, несут в себе признаки Эрато. Две мужские фигуры, расположенные около украшенной лавровым венком стелы, вполне могут обозначать поклонников музы эпической поэзии Каллиопы. Полигимнию же, скорее всего, изображает фигура справа.

Чуть ли не самой большой книгой как атрибутом традиционно оснащается в аллегорических композициях муза истории Клио. Но это и понятно, поскольку тем самым подчеркивается весомость события, которому посвящена очередная запись, соответствующая главной теме полотна, будь то основание императрицей Елизаветой Петровной Академии художеств в 1757 году (неизвестный иностранный художник середины XVIII века, «Аллегория на основание Академии художеств», вторая половина 1750-х, ГТГ; Л.Ж. Ф. Лагрене, «Елизавета Петровна — покровительница искусств» 1761, ГРМ) или возобновление этой институции Екатериной II (Стефано Торелли, «Екатерина II в образе Минервы, окруженная музами», конец 1760-х, эскиз; «Екатерина II в образе Минервы, покровительницы искусств», 1770, ГРМ). Нередко Клио изображается рядом с богом времени Сатурном (Хроносом), который в этом случае показан бессильным противостоять значимости изображаемого события. Об этом часто красноречиво свидетельствует положение его главного атрибута — косы, воткнутой в землю. Кстати, основательность размера книги Клио есть не что иное, как аллегорическое выражение весомости записанного в нее слова, к тому же не подвластного времени. Победа Истории над Временем символически и одновременно наглядно демонстрируется при помощи сцены, в которой юная История, расположившись с большой раскрытой книгой, лежащей на спине старца Сатурна, тем самым придавливает его к земле.

В богатом новациями первом десятилетии правления Екатерины II особое место занимает образ книги, созданной попечениями самой императрицы: это Наказ «Комиссии о составлении проекта нового Уложения» 1768 года. Императрица изображена в процессе работы над «Наказом» на эмалевой миниатюре, как предполагается, конца 1760-х — 1770-х годов (ГЭ). Расположенный перед императрицей бюст Петра I представляет собой своего рода ссылку на распространенный в екатерининское время тоpos, суть которого лапидарно выражена в надписи на плите над бюстом императора, изображенной Александром Рослином на портрете Екатерины II (1776, ГЭ): «Начатое совершает». В гравированной аллее работы П.-Ф. Шоффара по рисунку Шарля Монне (1778) «Наказ» демонстрируется зрителю уже как книга (ил. 3). Она раскрыта на восьмой главе, посвященной наказаниям: «Приложить должно более старания к тому, чтобы вселить узаконениями добрые нравы в граждан, нежели привести дух их в уныние казнями». В целом гравюра явно задумана как презентация книги законов, в обстановке иносказания предстающая как атрибут Справедливости,



Ил. 3. Пьер-Филипп Шоффар. Автор рисунка Шарль Монне. Аллегория на императрицу Екатерину II с текстом «Наказа». 1778. Бумага. Офорт, резец. 34,7 × 23. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ЭРГ-27401.

воплощением которой является едва отличимая от аллегорических фигур российской императрица. Не случайно позже Ж.-Д. Рашеттом для Арабескового сервиза (1784) наряду с другими образами добродетелей Екатерины II создается фарфоровая статуэтка «Справедливость». Фасциям в правой руке фигуры Справедливости соответствует книга с вензелем императрицы в левой. Этот образ коррелирует с аллегорическим портретом Екатерины II — законодательницы в храме богини Правосудия кисти Д.Г. Левицкого (1783, ГРМ). В соответствии с программой портрета, составленной, скорее всего, Н.А. Львовым и изложенной Д.Г. Левицким в издании «Собеседник любителей российского слова» (1783, Т. 6), воспроизведенные на полотне «знаки ордена Св. Владимира изображают отличность знаменитую за нанесенные для пользы Отечества труды, коих лежащие у ног Законодательницы книги свидетельствуют истину. Победоносный орел покоится на законах и вооруженный перуном страж рачит о целости оных»².

Тема Екатерины II — законодательницы нашла воплощение и в скульптуре. Императрица была представлена указывающей на раскрытую книгу на терракотовой модели памятника работы Э.-М. Фальконе (1768), известной по чугунному отливу 1804 г. (ГРМ). Иконографически близка этому образу мраморная статуя императрицы, созданная Ф.И. Шубиным (1789, ГРМ).

Наряду с символами просвещенного правления русским обществом в это время была широко востребована книга как атрибут культуры повседневности [Мисюров 2019, с. 27–35]. С точки зрения современного философа, «в рамках именно такого подхода становится возможным изучение типичных, повторяющихся, обыденных форм „культурной практики“» [Мисюров 2019, с. 33]. Отражение этих практик в изобразительном искусстве России и Запада имеет свою

² Цит. по: Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век. Каталог / Науч. ред. тома Г.Н. Голдовский. СПб.: Palace Editions, 1998. С. 111.



Ил. 4. И. П. Аргунов. Портрет Хрипуновой. 1757. Холст, масло. 73 × 57,5. ГМЗ «Останкино и Кусково». Музей-усадьба «Останкино», Москва. Инв. № Ж-104.

специфику. Например, в комбинации образов книги, читателя и чтения в отечественном искусстве портрета предпочтение отдается варианту сопоставления на одном полотне образа читателя и образа книги — скорее как обозначения процесса чтения, чем его изображения. Так, представленные И.П. Аргуновым на парных портретах К.А. Хрипунов и его супруга (1757, ГМЗ «Останкино и Кусково») держат в руках газету и книгу, не выходя, однако, из ситуации позирования, о чем свидетельствует их направленный на зрителя взгляд (ил. 4). Как атрибут Науки представлена полукоткрытая книга в левой руке смольнянки Е.И. Молчановой на полотне Д.Г. Левицкого (1776, ГРМ). Жест же правой руки, как и взгляд, адресован зрителю. Сюжетно это оправдано темой объяснения опыта.

В вариантах изображения «в кабинете» объект чтения, как правило, тоже не привлекает взора модели. Среди исключений можно назвать созданный Пьетро Ротари портрет П.Б. Шереметева (после 1758, ГМЗ «Останкино и Кусково»). Правда, граф изображен в неясном пространстве, на нейтральном фоне и читающим не книгу, а некую ранее неоднократно сложенную бумагу, скорее всего, делового характера. Воспроизводя процесс чтения, итальянский мастер явно не прочь использовать свой опыт мастера головок, что вносит в портрет некоторую дозу жанровости, но она оказывается настолько умеренной, что идея возвышенной аллегоричности остается актуальной, насколько это позволяет камерный портрет мастера рококо.

В западноевропейском портрете образ чтения не является редкостью, что можно объяснить развитостью бытового жанра и проникновением характерных для него мотивов в портрет. Погруженные в чтение модели Ж.-О. Фрагонара и Джошуа Рейнолдса при несомненном воспроизведении конкретных черт



Ил. 5. Жан-Оноре Фрагонар. «Юная читательница» из серии «Фантазийные фигуры». Около 1769. Холст, масло. 81,1 × 64,8. Национальная галерея искусства, Вашингтон. Инв. № 1961 16 1.

теряют свое имя, уступая место типу. Таковы «Юная читательница» из серии «Фантазийные фигуры» Ж.-О. Фрагонара (1769, Национальная галерея, Вашингтон) (ил. 5) и «Мальчик, читающий книгу» Джошуа Рейнолдса (1777, Музей изобразительных искусств, Аргентина). Правда, индивидуальность героя полотна Рейнолдса Сэмуэля Джонсона, имевшего неповторимый облик и отличавшегося слабым зрением, обусловила, при всем погружении модели в процесс чтения, преобладание портретных черт над интересами бытового жанра (1775, библиотека Хантингтона, Сан-Марино, Калифорния). К тому же решительно свернутый объект чтения своей выразительной пластикой напоминает индивидуальные черты главного героя.

В целом можно сказать, что образ книги как атрибута той или иной аллегии укоренился в русском искусстве в соответствии с требованием культуры Нового времени — подражать природе сообразно законам иносказания. Даже при самом общем взгляде на проблему становится очевидным, что по сравнению с ситуацией в западноевропейском портрете XVIII века, в русском — «образ читателя» как тип изображения значительно преобладает над «образом чтения». В первом случае в соответствии с мотивом приостановки процесса чтения притормаживает и время, которое становится более подходящим для панегирика в адрес воплощенной на холсте подражательницы или подражателя Добродетели³. В этих условиях и книга насыщается качествами атрибута Добродетели и застывшего эмблематического знака. Кстати, в практике портретной живописи в России XVIII века при необходимости соединения в одном полотне разнородных тенденций авторы были склонны к умеренности и компромиссу. Поэтому данный вариант мирного сосуществования сюжета чтения, функции атрибута и ситуации позирования как условия для сохранения привычного идеального пространства остается актуальным до конца столетия.

³ Особенности восприятия этого образа в XVIII в. очень точно передает надпись Л.-Ф. де Сегюра на обороте холста портрета М. А. Дьяковой кисти Д. Г. Левицкого (1778, ГТГ). См.: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись XVIII в. Т. 2. 2-е доп. и перераб. изд. М.: ГТГ, 2015. С. 154–156 (каталожное описание Л. А. Маркиной).

Литература

1. Вдовин 1995 — Вдовин Г. В. «Не все золото, что блестит», или «Живой труп». Заметки о риторическом эффекте в русской культуре XVIII — начала XIX в. // Вопросы искусствознания. М., 1995. № 1–2. С. 290–316.
2. Глозман 1968 — Глозман И. М. К истории русского натюрморта // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования / Под ред. Т. В. Алексеевой. М.: Искусство, 1968. С. 53–71.
3. Ермолаева 2016 — Ермолаева М. А. Книжная культура России в контексте развития культуры и просвещения XVIII века // Научная периодика: проблемы и решения. Т. 6. № 3 (июль — сентябрь 2016). С. 115–124.
4. Ильина 1979 — Ильина Т. В. Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество. К вопросу о своеобразии русского портрета середины XVIII века. М., 1979.
5. Калабрезе 2012 — Калабрезе О. Искусство обманки / Перевод с французского О. Е. Ивановой. М.: АРТ-РОДНИК, 2012.
6. Карев 2006 — Карев А. А. Человек в Храме Природы. Проблемы взаимодействия модели и пейзажного фона в русском портрете второй половины XVIII века С. 125–126 // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. Вып. 10. Императорская Академия художеств. Дела и люди / ред.-сост. И. В. Рязанцев. М.: Памятники исторической мысли, 2006. С. 124–142.
7. Керлот 1994 — Керлот Х. Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994.
8. Махов 2014 — Махов А. Е. Эмблематика: макрокосм. М.: Intrada, 2014. С. 42.
9. Мисюров 2019 — Мисюров Н. Н. Книга как атрибут культуры повседневности (на материале немецкой классики) // Библиосфера. 2019. № 1. С. 27–35.
10. Холл 1999 — Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара. М.: КРОН-ПРЕСС, 1999.
11. Штелин 1990 — Штелин Я. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России / Составление, перевод с немецкого, вступ. ст., предисловия к разделам и примечания К. В. Малиновского. Т. 1. М.: Искусство, 1990.
12. Эмблемы и символы 2000 — Эмблемы и символы / Вступ. ст. и комм. А. Е. Махова. М.: ИНТРАДА, 2000.

References

1. Vdovin, G. V. (1995), "Ne vsyo zoloto, chto bles-tit', ili 'Zhivoy trup'. Zаметki o ritoricheskom effekte v russkoy kul'ture XVIII — nachala XIX v." ["Not All That Glitters Is Gold", or 'The Living Corpse': Notes on the rhetorical effect in Russian culture of the 18th and early 19th centuries"], *Voprosy iskusstvovoznaniya*, Moscow, Russia, no. 1–2, pp. 290–316.
2. Glozman, I. M. (1968), "K istorii russkogo natyurmorta" ["On the history of Russian still life"], *Russkoye iskusstvo XVIII veka, Materialy i issledovaniya*, Iskusstvo, Moscow, USSR, pp. 53–71.
3. Ermolayeva, M. A. (2016), "Knizhnaya kul'tura Rossii v kontekste razvitiya kul'tury i prosveshcheniya XVIII veka" ["Book culture in Russia in the context of the development of culture and education in the 18th century"], *Nauchnaya periodika: problemy i resheniya*, vol. 6, no. 3 (July–September 2016), pp. 115–124.
4. Il'ina, T. V. (1979), Ivan Yakovlevich Vishnyakov. Zhizn' i tvorchestvo. K voprosu o svoeobrazii russkogo portreta serediny XVIII veka [Ivan Yakovlevich Vishnyakov: Life and work. On the distinctive character of mid-eighteenth-century Russian portraiture], Iskusstvo, Moscow, USSR.
5. Calabrese, O. (2010), *L'art du trompe-l'œil*, Citadelles&Mazenod, Paris, France.
6. Karev, A. A. (2006), "Chelovek v Khrame Prirody. Problemy vzaimodeystviya modeli i peyzazhnogo fona v russkom portrete vtoroy poloviny XVIII veka" ["Man in the Temple of Nature. Problems of interaction between the model and the landscape background in Russian portraiture of the second half of the 18th century"], ed. by I. V. Ryazantsev, *Russkoye iskusstvo Novogo vremeni. Issledovaniya i materialy*, no. 10, Pamyatniki istoricheskoy mysli, Moscow, Russia, pp. 124–142.
7. Kerlot, Kh. E. (1994), *Slovar' simvolov* [Dictionary of symbols], REFL-book, Moscow, Russia.
8. Emblemy i simvol'y (2000), [Emblems and symbols], ed. by A. E. Makhov, Intrada, Moscow, Russia.
9. Makhov, A. E. (2014), *Emblematika: makrokosm* [Emblematics: macrocosm], Intrada, Moscow, Russia.
10. Misyurov, N. N. (2019), "Kniga kak atribut kul'tury povsednevnosti (na materiale nemetskoy klassiki)" ["The book as an attribute of everyday culture (based on German classics)"], *Bibliosfera*, no. 1, pp. 27–35.
11. Hall, J. (1999), *Slovar' syuzhetov i simvolov v iskusstve* [Dictionary of subjects and symbols in art], KRON-PRESS, Moscow, Russia.

12. Shtelin, Ya. (1990), *Zapiski Yakoba Shtelina ob izyashchnykh iskusstvakh v Rossii* [Notes by Jacob Shtelin on the fine arts in Russia], compiled, translated from German, introduction, section prefaces, and notes by K. V. Malinovskii, *Iskusstvo*, Moscow, USSR.

Информация об авторе

Андрей А. Карев, доктор искусствоведения, профессор, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; ankarev@yandex.ru

Author Info

Andrey A. Karev, Dr. of Sci. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; ankarev@yandex.ru



УДК 72.04.012.8; 72.014

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-228-244

EDN: DFDRWN

<https://elibrary.ru/dfdrwn>

АЛЛЕГОРИИ МУЗЫКИ В СКУЛЬПТУРНОМ ДЕКОРЕ МОСКОВСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ КОНЦА XVIII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

София М. Царёва

*Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств**Российской академии художеств, Москва, Россия, sofia-tsariova@mail.ru*

Аннотация

В статье рассмотрены барельефы на фасадах и в интерьерах московских зданий, посвященные музыке. Такой декор включает изображения музыкальных инструментов, а также держащих их аллегорических фигур (музыка, танец, пение) и мифологических персонажей (музы, Амур, Гераклес Мусагет), которые в широком смысле воспринимались как аллегории музыки. Танцующие, поющие и музицирующие фигуры часто размещались в танцевальных залах, что подчеркивало назначение этих помещений. Установлено, что лира являлась наиболее распространенным элементом скульптурного декора московской архитектуры эпохи ампира.

Ключевые слова: классицизм, ампир, лепной декор, музыка, танец, музы, Гераклес Мусагет, Амур, лира

Для цитирования: Царёва С.М. Аллегии музыки в скульптурном декоре московской архитектуры конца XVIII – первой трети XIX века // Academia. 2026. №2. С. 228–244. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-228-244

ALLEGORIES OF MUSIC IN THE SCULPTURAL DECORATION IN MOSCOW ARCHITECTURE FROM THE LATE 18TH CENTURY TO THE 1ST THIRD OF THE 19TH CENTURY

Sofia M. Tsariova

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy
of Arts, Moscow, Russia, sofia-tsariova@mail.ru*

Abstract

amines reliefs on the façades and in the interiors of Moscow buildings dedicated to music. These decorations include images of musical instruments, as well as allegorical figures holding them (Music, Dance, and Song), and mythological characters (the Muses, Cupid, and Hercules Musarum), all of whom were understood, in a broad sense, as allegories of music. Dancing, singing, and playing music figures were often placed in ballrooms, emphasizing the function of these spaces. The study establishes that the lyre was the most widespread element of sculptural decoration in Moscow architecture of the Empire period.

Keywords: Classicism, Empire style, stucco decoration, Music, Dance, Muses, Hercules Musarum, Cupid, lyre

For citation: Tsariova, S.M. (2026), “Allegories of music in the sculptural decoration in Moscow architecture from the late 18th century to the 1st third of the 19th century”, *Academia*, 2026, no 2, pp. 228–244. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-228-244

Рельефы, посвященные музыке, — самые распространенные в скульптурном декоре московской архитектуры конца XVIII — первой трети XIX века. Они предстают в виде самостоятельных изображений музыкальных инструментов, а также в качестве атрибута аллегорических фигур (Музыка, Танец, Пение) и мифологических персонажей (музы, Амур, Геркулес Мусагет), которые в широком смысле воспринимались как аллегии музыки.

До 1812 года музыкальная тематика в лепном декоре московских зданий выражалась с помощью многофигурных композиций, которые размещались в интерьерах — в прямоугольных, иногда полуциркульных или круглых нишах над окнами и дверьми (десюдепорты). Отдельных изображений музыкальных инструментов в тот период не встречалось.

Пожар Москвы 1812 года существенно повлиял на скульптурное убранство восстанавливаемых и возводимых заново построек. В послепожарный период лепной декор стал более лаконичным, превратившись в изображение одной фигуры с музыкальным инструментом или только музыкального инструмента. Располагались такие изображения в основном на фасадах в небольших медальонах (тондо) над окнами зданий, во фризах и в интерьерных лепных карнизах, становясь частью орнамента благодаря множеству одинаковых повторений.

Из музыкальных инструментов классицизма наиболее распространенным является лира. О лире в «Иконологическом лексиконе» 1763 года написано следующее: «Лиру выдумал Меркурий и подарил ее Аполлону, богу согласия тонов и свободных наук. <...> Когда при побежденных знаках или трофеях



Ил. 1. Лир в метопах фриза Вдовьего дома. Москва, Баррикадная, 2. Фото С. М. Царёвой.



Ил. 2. Лира на фасаде дома Луниных. Москва, Никитский бульвар, 12а. Фото С. М. Царёвой.



Ил. 3. Лира в венке на фасаде дома причта Скорбященской церкви. Москва, Ордынский тупик, 20/4, стр. 1. Фото С.М. Царёвой.



Ил. 4. Лира на лепном карнизе в интерьере дома А.В. Лопухина. Москва, Пречистенка, 11.

находятся лиры и старинные свирели¹, оное значит героя и любителя наук, ибо сии музыкальные инструменты обыкновенными бывают признаками героической и пасторальной поэмы². Таким образом, лиру можно считать символом не только музыки, но и Аполлона, света и просвещения, искусств и наук [Французов 2025, с. 252].

Лепные лиры расположены обычно в венках или во фризах, где они чередуются с пальметками, листьями аканта и другими элементами орнамента, преимущественно на фасадах московских городских усадеб 1810-х — 1830-х годов. Существует пример и интерьерного размещения: раппорт карниза в зале дома С.С. Гагарина (Поварская, 25а) включает лиру и обращенных к ней с двух сторон грифонов. Мотив двух грифонов с лирой также отождествлялся с Аполлоном [Bozzi 2021, р. 92–93; Французов 2025, с. 293], поскольку присутствовал в оформлении святилища этого лучезарного бога в Дидиме³. Возможно, поэтому эти изящные музыкальные инструменты нередко завершались двумя головами грифонов, а в середине верхней части включали маскарон (изображение головы)

¹ Под старинными свирелями подразумевался духовой музыкальный инструмент, называвшийся у греков — авлос, а у римлян — тибия. Инструмент имел много разновидностей, мог быть одинарным или двойным. В русском языке он именовался свирелью или флейтой. Тибией часто сопровождалась игра на лире и пение [Герцман 2002, с. 384, 387]. См. также дополненное современное переиздание «Энциклопедического словаря классической древности для гимназий» Ф. Любкера 1853–1855 гг. (Любкер Ф. Иллюстрированный словарь античности. М.: Эксмо, 2005. С. 1091).

² [Презель Лакомб де] Иконологический лексикон, или руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев / Пер. с французского Ивана Акимова. СПб.: при Имп. Академии Наук, 1763. С. 160.

³ Верхняя часть стен внутреннего двора Дидимея была украшена фризом, изображающим две пары грифонов перед лирой, символом Аполлона. Этот фриз не сохранился [Bozzi 2021, р. 87–88].



Ил. 5. Лира с грифонами на карнизе в интерьерах дома С. С. Гагарина. Москва, Поварская, 25а.



Ил. 6. Аполлон и музы на балконе хоров в танцевальном зале дома И. И. Барышникова. Москва, Мясницкая, 42. Фото С. М. Царёвой.

Аполлона. Его атрибутом и символом являлись также лебеди, изображения которых иногда присутствовали в нижней части лир [Французов 2025, с. 253].

В Москве по подсчетам автора лира в качестве символического предмета встречается лишь в послепожарный период и расположена на фасадах 37 зданий, построенных после 1812 года [Царёва 2018, с. 44], а в качестве атрибута в руках какой-либо фигуры — на фасадах и в интерьерах 46 зданий конца XVIII — первой трети XIX века [Царёва 2018, с. 44]. Таким образом, лира оказалась самым



Ил. 7. Г. Т. Замараев. Торжество наук и искусств. Барельефы на фасаде Московского университета. 1818. Москва, Моховая, 11. Фото С. М. Царёвой.



Ил. 8. Саркофаг Муз, II в. н.э. Лувр, Париж.



Ил. 9. Музы и Пиериды. Барельеф на фасаде дома Долгоруковых. Москва, Малая Никитская, 12. Фото С.М. Царёвой.



Ил. 10. Музы Эвтерпа и Эрато на карнизе дома Долгоруковых. Москва, Малая Никитская, 12. Фото С.М. Царёвой.

используемым изображением в лепном декоре московской архитектуры исследуемого периода.

Из персонажей с лирой в руках наиболее популярными были Аполлон и музы. Согласно «Иконологическому лексикону», Аполлона «на небе почитали богом Света, а на земли Стихотворства. <...> Когда Музы переселились на Парнас, тогда Аполлон зделался над ними начальником, и потому почитали его богом свободных наук. На древних монументах изображен он в виде младаго и прекраснейшаго человека; длинные его волосы украшает лавровой венок, подле него лежат разные музыкальные инструменты, в руках держит лиру, коея согласие людей и богов в восхищение приводит. Иногда является он на горе Олимпе посреди девяти Муз в лавровом венце, держа в руках лиру»⁴. Такой барельеф, представляющий Аполлона с лирой среди муз, украшает балкон хоров в танцевальном зале дома Барышниковых (Мясницкая, 42).

⁴ Иконологический лексикон... С. 10–11.



Ил. 11. Барельеф в белом зале усадьбы Талызиных-Устиновых. Москва, Воздвиженка, 5. Фото С. М. Царёвой.



Ил. 12. Барельеф за колоннами портика флигеля усадьбы Луниных. Москва, Никитский бульвар, 12а. Фото С. М. Царёвой.



Ил. 13. Барельеф на фасаде дома Боткиных. Москва, Петроверигский переулок, 4. Фото С. М. Царёвой.

Музы могли изображаться и без своего предводителя Аполлона, как, например, в лепном декоре на фасаде старого здания Московского университета (Моховая, 11). Известно, что образцом для девяти муз с университетского барельефа стал античный саркофаг II века н.э., находящийся ныне в Лувре, и что скульптор Г.Т. Замараев выполнил этот барельеф под названием «Торжество наук и искусств» по переданному от архитектора Доменико Жилярди рисунку [Грибко 2008, с. 72, 78]. Можно предположить, что именно Жилярди взял за образец для рисунка гравюру с саркофага. При этом архитектор, уделивший для рельефа на фасаде не сплошную длинную филенку, а три прямоугольных ниши между колоннами портика, скорее всего, сам разместил на рисунке в каждой из ниш по три фигуры муз. Замараев же дополнил каждую из трех композиций Амуром с ветвью, Амуром с лирой (удачно разместившимся возле Эрато) и крылатым гением с книгой⁵.

Отдельного внимания заслуживает рельеф на фасаде дома А.Н. Долгорукова (Малая Никитская, 12). Он изображает Афину / Минерву⁶ среди муз, Амура,

⁵ По окончании работы 9 октября 1818 г. архитектор Жилярди свидетельствовал: «Академии художник Гаврило Замараев при поставке на главном университетском корпусе барельефа по усмотрению моему и по показанию, прибавил к оному несколько фигур, не означенных в показанном ему при торгах рисунке, которые служат гораздо к большему украшению того барельефа». За выполнение Замараевым «излишней сверх заключенного с ним контракта лепной работы» по просьбе Жилярди скульптору была выплачена прибавка «сверх договорной цены» (ЦГА Москвы. Ф. 418. Оп. 505. Л. 79–80). Авторы книги «Музы скульптора Замараева» неправильно прочитали запись в архивном документе, как «припоставил» [Грибко 2008, с. 78] вместо «при поставке».

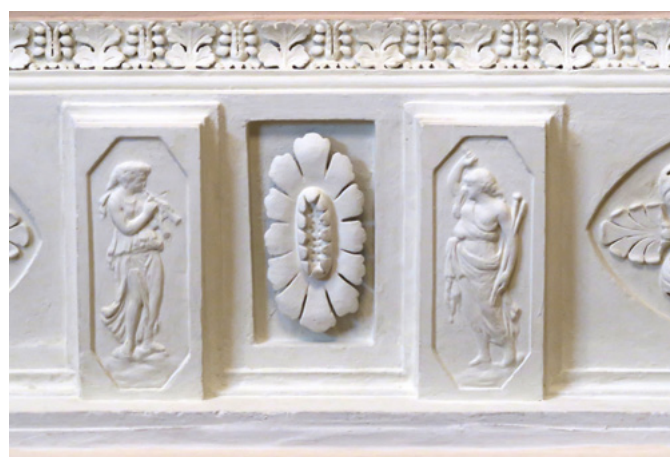
⁶ Здесь и далее: через косую черту указаны греческие / римские имена или названия. В данной статье используются оба варианта.



Ил. 14. Франческо Бартолоцци по рисунку Джованни Баттиста Чиприани. Музы посещают Минерву. Офорт, резцовая гравюра на меди, цветная заливка (охра). 1777. Британский музей, Лондон. Inv. S.6.108.



Ил. 15. Вакханки. Карниз в танцевальном зале дома А.В. Лопухина. Москва, Пречистенка, 11. Фото С.М. Царёвой.



Ил. 16. Вакханки. Карниз в танцевальном зале дома Хрущевых. Пречистенка, 12. Фото С.М. Царёвой.

возлагающего на голову одной из муз лавровый венок, и три женские фигуры с крыльями вместо рук. Эти три фигуры, по одной из версий, представляют Пие-рид, дочерей царя Пиера, которые возгордились и стали соревноваться с музами в пении, но проиграли. В наказание они были превращены в птиц⁷. По другой версии, это три сладкогласных птицы-девы Сирены — дочери речного бога Ахелоя, вступившие в соревнование с музами по совету Юноны⁸. Музы, «победив пением дочерей Ахелоевых, <...> выщипали у них из крыльев перья, и зделали из них себе венцы. Сие мнение научает нас, чтоб в дарованиях и искусствах не отягощать ни разума, ниже рук»⁹. Последнее утверждение свидетельствует о том, что музы покровительствовали свободным искусствам, выражавшим духовные потребности. Визуальные же искусства (живопись, скульптура, архитектура) считались ремеслами, так как для их воплощения требовались инструменты.

⁷ Источник: Мифы народов Мира. / Гл. ред. С.А. Токарев. В 2-х т. М., 1980. Т. 2. С. 317. См. также: [Царёва 2018, с. 72].

⁸ «Сирены, Морские чудовища, дочери реки Ахелоя и Музы Каллиопы. Сирен было три; некоторые называли их Парфенопа, Лигея и Левкозия; а другие Аглаофема, Позиноя и Феликсиепия; оныя имена значат приятность их голосу и слов. Баснословцы говорят, что все те, кои слушали их пения, погибали в самом от того восхищении. Весьма изрядное изображение Роскоши! <...> Дочери Ахелоевы, говорит Павзаний, будучи ободрены Юноною, дерзнули о преимуществе спорить с Музами» (Иконологический лексикон... С. 265–266).

⁹ Иконологический лексикон... С. 189–190. См. также: [Царёва 2018, с. 72].



Ил. 17. Вакханки. Карниз в танцевальном зале дома М.П. Губина. Москва, Петровка, 25. Фото С.М. Царёвой.



Ил. 18. Танец Граций. Барельеф в танцевальном зале дома С.Б. Куракина. Москва, Новая Басманная, 6. Фото С.М. Царёвой.

Покровительницей музыки служила Эвтерпа — муза лирической поэзии, с авлосом / тибией¹⁰ в руках¹¹. Лира была атрибутом Терпсихоры — музы танца¹² и Эрато — музы любовной поэзии¹³. Для их различия Терпсихору с лирой иногда изображали танцующей, а рядом с Эрато нередко помещали Амура / Купидона. Так музы представлены в скульптурном декоре целого ряда московских городских усадеб послепожарного периода¹⁴. Образцом для этих рельефов с повто-

¹⁰ О том, что такое древнегреческий авлос / древнеримская тибия и что в XVIII — XIX вв. этот инструмент в русском варианте назывался флейтой или свирелью, см. примечание 1.

¹¹ «Эвтерпа, одна из девяти муз, которой присвоится Музыка. Авзоний говорил, будто она изобрела Флейту. Представляют ее в виде молодой Нимфы в венце, сделанном из цветов; в одной руке держит музыкальные ноты и флейту, а в другой гобои, подле нее лежат еще разные музыкальные инструменты» (Иконологический лексикон... С. 316).

¹² «Терпсихора, Муза и богиня Танцов, представляется всегда в виде молодой и веселой Нимфы, венчанной цветами; она скоростию своей походки и прелестными движениями глаз изъясняет радость, смех и приятие. В руках держит она Арфу, и около ее лежит множество разных музыкальных инструментов. Вместо Арфы представляется она иногда и с малым бубном, также на голове у ней бывают перья развеваемые ветром. Непринужденная скорость ее ног, и являющаяся на глазах радость изъясняют Танцы и Балеты, кои выдумала Муза сия Терпсихора» (Иконологический лексикон... С. 296).

¹³ «Эрато, собственное имя Музы Лирической Поэзии; она представляется в образ молодой Нимфы веселого и приятного вида, в венце сделанном из мирта и роз, в левой руке держит лиру, а в правой смычок. Сей Музе приписывают изобретение Лир и Лютны. Часто подле ее представляют Купидона, с луком и колчаном, ибо сей же Музе присвоят и стихи любовные» (Иконологический лексикон ... С. 318).

¹⁴ На фасадах домов Луниных (Никитский бульвар, 12а) — за колоннами флигеля, превращенного в главный дом; Боткиных (Петроверигский переулок, 4), Грачёвых (Б. Саввинский переулок, 6), а также в танцевальном зале дома Талызиных (Воздвиженка, 5), интерьеры которого были переделаны купцом М.А. Устиновым в послепожарный период. Кроме того, отдельные фигуры Эвтерпы и Эрато можно встретить среди персонажей совсем другого сюжета — «Венера в кузнице Вулкана» — на фасаде дома Муравьёвых-Апостолов (Ст. Басманная, 23). Образцом для этого сюжета также служила гравюра Ф. Бартолоцци по рисунку Дж.-Б. Чиприани 1777 г.



Ил. 19. Танец Граций. Барельеф в малой гостиной дома А. И. Лобковой. Москва, Козицкий переулок, 5. Фото С. М. Царёвой.



Ил. 20. Г. И. Скородумов по рисунку Анжелики Кауфман. Танец Граций. Пунктирная гравюра. 1778. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Инв. № Гр-24227.

ряющимися в разном порядке, и потому выполненными, скорее всего, в одной мастерской фигурами, оказалась гравюра Франческо Бартолоцци по оригиналу Джованни Баттиста Чиприани 1777 года под названием: «Музы посещают Минерву» [Царёва 2018, с. 118–119].

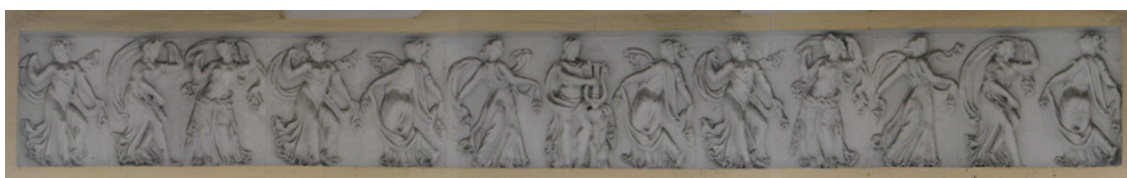
С лирой и тибией изображались не только музы, но и менады / вакханки, спутницы бога виноделия Диониса / Вакха. Их отличие от муз — дополнительный характерный предмет: тирс — посох или жезл с сосновой шишкой на конце. Следует отметить, что данный аллегорический мотив был характерен в основном для допожарного периода¹⁵. В послепожарной архитектуре Москвы образы вакханок размещались обычно на интерьерных карнизах¹⁶. Поскольку вакханки

¹⁵ Вакханки на базах колонн в проходной к Итальянскому павильону в Останкине; вакханки и Грации в танцевальном доме С. Б. Куракина (Н. Басманная, 6); Грации в диванной дома А. И. Лобковой (Козицкий переулок, 5); танцовщицы в танцевальных залах дома И. И. Барышникова (Мясницкая, 42) и Муравьёвых-Апостолов (Ст. Басманная, 23).

¹⁶ Вакханки с тирсом одного типа встречаются в доме А. В. Лопухина (Пречистенка, 11) и в разобранном в 1950х гг. доме Поливанова (угол Плотникова переулка и улицы Сивцев Вражек). Чередующиеся



Ил. 21. Танцовщицы. Барельефы на боковых сторонах балкона хоров в доме И. И. Барышникова. Москва, Мясницкая, 42. Фото С. М. Царёвой.



Ил. 22. Аполлон и танцовщицы. Барельеф за колоннами портика дома Всеволожских. Москва, Остоженка, 49. Фото С. М. Царёвой.



Ил. 23. Танцовщицы в овальных медальонах. Барельефы на фасаде флигеля городской усадьбы Е. Колотилова. Ярославль, Ушинского, 16. Фото С. М. Царёвой.

часто изображались пляшущими, то их можно воспринимать в качестве аллегии Танца.

Танец могли олицетворять не только вакханки, но и Грации. «Танец Граций» в двух вариантах рельефов, украшавших танцевальные залы московских допожарных зданий¹⁷, восходит, вероятно, к гравюре Г.И. Скородумова по рисунку Анжелики Кауфман 1778 года с тем же названием. Нередко парной к «Танцу» (пляшущим Грациям) была «аллегория Музыки и Пения» — композиция с музицирующей на лире женской фигурой, играющим на виолончели Амуром и танцующей певицей¹⁸ посреди них¹⁹. Размещенные в танцевальных залах рубежа XVIII — XIX вв., эти сюжеты символизировали основные развлечения балльных торжеств.

на карнизных модульонах вакханки с тибией и с тирсом другого типа расположены на Пречистенке, 12; Петровке, 25; Тверской, 21 и в утраченном доме Н.С. Гагарина на Новинском бульваре.

¹⁷ Одна композиция повторяется в танцевальном зале дома С.Б. Куракина (Н. Басманная, 6) и в диванной дома А.И. Лобковой (Козицкий переулок, 5). Другая композиция повторяется в усадьбе А.Н. Дурасова «Люблино» и в доме Золотарёвых в Калуге (Пушкина, 14).

¹⁸ Женская фигура изображена с приоткрытым ртом, взгляд ее направлен на лист бумаги, который она держит в руке (вероятно, на листе должны быть показаны ноты, но их не видно), нога ее отставлена и складки одеяний развеваются, словно в танце. Характерно, что в Древней Греции ценилось и было распространено одновременное исполнение поэзии и танца или музыки и танца. С помощью пения, сопровождаемого танцем, древние греки восхваляли богов. В древнегреческой литературе часто встречаются упоминания о танцующем музыканте. Пение, сопровождающееся танцем, обозначалась одним словом — *μολπή* («мольпэ»), а одновременно поющий и пляшущий человек назывался также одним словом — *μολπῆτις* («мольпетис») [Герцман 2002, с. 287, 301].

¹⁹ Такие рельефы можно увидеть в танцевальных залах подмосковной усадьбы А.Н. Дурасова «Люблино» и дома Золотарёвых в Калуге. Аналогичный рельеф, судя по фотографиям, был в зале несохранившегося дома А.Н. Голицына на Лубянке и на фасаде утраченного дома Ротт на Девичьем Поле.



Ил. 24. Аллегория музыки. Барельеф на фасаде дома А. В. Лопухина. Москва, Пречистенка, 11. Фото С. М. Царёвой.



Ил. 25. Аллегория музыки. Барельеф в проходной к Египетскому павильону. Останкино, усадьба Н. П. Шереметева, Москва. Фото Е. А. Гавриловой. 2012.



Ил. 26. Джакомо Кваренги. Аллегория музыки. Эскиз барельефа (рельефа) для Опочивальни Екатерины II в Екатерининском дворце. Бумага, графитный карандаш. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 115. Д. 66085. Л. 123.

В послепожарном декоре московской архитектуры известен лишь один барельеф с танцовщицами. Он находится на фасаде дома Всеволожских (Остоженка, 49) за колоннами портика. Центр вытянутого по горизонтали барельефа занимает изображение Аполлона с лирой, по сторонам которого представлено по шесть пляшущих женских фигур в длинных развевающихся одеяниях, без каких-либо атрибутов. Существует предположение, что это Оры — богини времен года, а возможным прототипом для них мог стать античный рельеф «Танцовщицы Боргезе»²⁰ [Французов 2025, с. 144] и созданная на его основе

²⁰ Украшение мраморного камина с лазуритовыми вставками, до 1760-х гг. находившееся в коллекции Боргезе в Риме, затем перевезенное в Англию.



Ил. 27. Аллегория музыки. Барельеф на фасаде дома Трубецких-Бове. Москва, Петровский переулок, 6. Фото С. М. Царёвой.



Ил. 28. Аллегория музыки среди других сюжетов. Барельеф на фасаде дома М. В. Гурьевой. Москва, Лялин переулок, 3. Фото С. М. Царёвой.

композиция Веджвудского фарфора «Танцующие Оры»²¹, хотя барельеф дома на Остоженке отличается характерными «кудреватыми» складками и иными позами фигур. Из 12 танцовщиц «остоженского» барельефа представлено пять типов фигур, каждая из которых повторяется по два или три раза. Если каждый тип обозначить цифрой, то порядок их расположения следующий: 1-2-3-1-4-5-А-4-1-3-5-2-4, где А — Аполлон.

Интересно, что в Москве больше не встречаются фигуры, похожие на «остоженские», зато две аналогичные танцовщицы (типы 5 и 3) размещены в овальных медальонах на фасаде флигелей усадьбы купца Е. И. Колотилова в Ярославле (Ушинского, 16)²², что уже отмечалось в краеведческой литературе [Левин 2024, с. 80–81]. Ярославские танцовщицы имеют те же позы, что и московские, но их контуры более сглажены. У одной фигуры из рук исчезла провисающая драпировка, а верх заполнился ветками с листьями. Также небольшие ростки появились в нижней части обоих медальонов, словно для того, чтобы заполнить пустые места вытянутых по высоте овальных филенок. Все это свидетельствует о вторичности ярославских барельефов по отношению к московским, хотя сами танцовщицы явно изготовлены по одним моделям. Следует отметить, что в Ярославской губернии было много своих лепщиков²³, которые обучались пре-

²¹ Композиция упоминается в 1778 г. как работа Джона Флаксмана (Wedgwood. Английское совершенство. Дар А. Н. Зизина Радищевскому музею: каталог коллекции / Авт.-сост. А. С. Довгаленко. Саратов: СГХМ имени А. Н. Радищева, 2021. С. 204).

²² Флигели датируются первой четвертью XIX в., главный дом был перестроен в начале XX в. [Левин 2024, с. 80–81].

²³ Из Ярославской губернии происходят лепщики Дылёвы, восстанавливавшие Зимний дворец после пожара 1837 г., а также лепщик М. Е. Опекушин, работавший в петербургской мастерской Д. И. Иенсена, и его сын, известный скульптор А. М. Опекушин. Среди лепщиков второй половины XIX в. в окрестностях деревни Свечкино и села Рыбницы О. А. Давыдовой перечислены Курпатовы, Лапины, Козловы, Саловы, Багровы [Давыдова 2013, с. 11–13].



Илл. 29. Аллегория музыки. Барельеф на фасаде дома А. В. Иконникова. Москва, Космодамианская набережная, 4/22. Фото С. М. Царёвой.



Илл. 30. И. Е. Емельянов. Амур, играющий на лире. Барельеф на фасаде старого здания Московского университета. 1818. Москва, Моховая, 11. Фото С. М. Царёвой.



Илл. 31. Амур, играющий на лире. Карниз в зале дома Долгоруковых. Москва, Малая Никитская, 12. Фото С. М. Царёвой.

имущественно в Петербурге, а работали в разных городах Центральной России [Давыдова 2013, с. 11–13]. Поэтому в данном случае нет оснований утверждать, что декор дома Колотиловых был заказан московским скульпторам; ярославские мастера вполне могли работать в Москве, а потом привезти слепки или формы для отливки барельефов в свой город.

Женская фигура с лирой в руках воспринималась не только как одна из муз, но и как аллегория Музыки. По источникам начала XIX века, «Богиню Музыки узнать можно по Аполлоновой лире, которую держит она в руках и по разным музыкальным инструментам, лежащим у ее ног»²⁴; Музыка представлялась «в виде жены, с лирою в руках и другими Мусикийскими орудиями и нотами, у ее ног лежащими»²⁵. «Мусикийские орудия» исчезли из узнаваемого и без них изображения на фасадах нескольких послепожарных московских домов²⁶.

В исследуемый период аллегория Музыки также включалась в циклы аллегорий искусств. Наиболее полный цикл (Наука²⁷, Музыка, Скульптура, Архитектура, Живопись) сохранился в проходной галерее к Египетскому павильону в усадьбе Останкино. Ранее автором были идентифицированы рисунки Джакомо Кваренги с несколькими композициями из этого цикла [Царёва 2018, с. 190], обнаруженные и опубликованные И. В. Рязанцевым [Рязанцев 2003, с. 32–33].

²⁴ Иконологический лексикон... С. 190.

²⁵ Эмблемы и символы / Изд. 2-е, испр. и доп. С оригинальными гравюрами 1811 г. Вст. ст. и коммент. А. Е. Махова. М.: ИНТРАДА, 2000. С. 37.

²⁶ Три аналогичные композиции в тондо встречаются на Пречистенке, 12, в Б. Афанасьевском переулке, 9 и в М. Власьевском переулке, 5. Другой рельеф, где аллегория музыки изображена не в профиль, а анфас, украшает центральную восьмиугольную нишу дома на Садовой-Самотечной, 8.

²⁷ Возможно, астрономия или география, т.к. она изображена со сферами.



Ил. 32. Геркулес Мусагет. Барельеф на фасаде дома Трубецких-Бове. Москва, Петровский переулок, 6. Фото С. М. Царёвой.



Ил. 33. Геркулес Мусагет. Барельеф на фасаде дома В. А. Глебовой. Москва, Колымажный переулок, 4. Фото С. М. Царёвой.

Фигура Музыки с разворотом головы, запечатленным на эскизе Кваренги, а не тем, что был реализован в Останкине, обнаружилась в виде отдельного рельефа на фасаде дома Трубецких-Бове (Петровский переулок, 6) [Царёва 2018, с. 190]. Хотя этот дом построен позже Останкинского дворца, лепной декор его фасада относится к допожарному периоду²⁸.

Кроме того, цикл аллегорий искусств (Музыка, Скульптура, Архитектура) можно увидеть в лепном декоре купеческих домов К. А. Бажанова (Космодамианская набережная, 4/22²⁹) и М. В. Гурьевой (Лялин переулок, 3³⁰). На фасаде послепожарного дома в Лялином переулке «Искусства» размещены в вытянутых по горизонтали нишах среди других сюжетов (связанных с Троянской войной), не совпадающих с ними по размеру. Разновеликость и разносюжетность объясняется несколькими причинами. Во-первых, купцы, в отличие от дворян, могли не знать сюжетов и не придавать особого значения изображениям. Во-вторых, после нашествия французов некоторые скульптурные мастерские сильно пострадали (так, в 1812 году сгорела мастерская скульптора Сальватора Пенны, и формы для отливки барельефов оказались испорчены [Царёва 2018, с. 163–164]), поэтому декор дома Гурьевой, видимо, собирался из уцелевших фрагментов разных рельефов. В-третьих, при восстановлении дома в 1820-х годах на фасаде могли сохранить остатки первоначального лепного декора, поврежденного в пожаре 1812 года, дополнив его новыми фигурами.

Амур, играющий на лире, оказался довольно частым персонажем как на фасадах³¹, так и в интерьерах послепожарных московских зданий³². Также в лепном декоре можно увидеть сидящую мужскую фигуру с лирой в руках, брошенной на плечо львиной шкурой и палицей у ног. Это Геркулес Мусагет (лат. *Hercules Musagum* — «Геркулес Муз»), которому в Древнем Риме был посвящен храм на Марсовом Поле. Храм был построен Марком Фульвием Нобилиором после завоевания греческого города Амбракии. В этом храме, посвященном Геркулесу, Фульвий поместил статуи девяти муз и другие ценности, вывезенные

²⁸ Памятники архитектуры Москвы. Белый город. М.: Искусство, 1989. С. 148.

²⁹ В XVIII в. дом принадлежал купцам Иконниковым. В 1810 г. перестроен при купце К. А. Бажанове; к этому времени, вероятно, относится и лепной декор дома. В 1951 г. здание было передвинуто на Садовническую улицу и долгое время его адрес значился как Садовническая, 43. В настоящее время, хотя дом остается на Садовнической улице, его адрес изменился: Космодамианская наб., 4/22.

³⁰ Дом построен в 1820-х гг., включает часть пострадавшего в пожаре 1812 г. здания середины XVIII в.

³¹ Земляной Вал, 53; Косыгина, 4; Люсиновская, 8; Моховая, 11; Б. Ордынка, 21 (на фасаде со стороны двора); Пятницкая, 18, а также в усадьбе «Кузьминки» (на музыкальном павильоне Конного двора). Все эти барельефы в тондо идентичны и, скорее всего, выполнены в одной мастерской. С большой долей уверенности можно утверждать, что это была мастерская лепщика Ивана Емельянова, т. к. он изготавливал в 1817 г. «тарелки с купидонами» для фасада Московского университета (Моховая, 11) [Царёва 2018, с. 75].

³² Амур с лирой в руках встречается на лепных карнизах домов по следующим адресам: М. Никитская, 12; Петровка, 25; разобранный в 1950-х гг. дом Поливановых в Сивцевом Вражке. Над падугой свода играющий на лире Амур в окружении гиппокампов изображен в библиотеке дома Хрущевых на Пречистенке, 12.



Ил. 34. Геркулес Мусагет. Римская монета (Денарий Квинта Помпония Музы). Ок. 66–56 г. до н.э. Серебро.

им из Амбракии. Главная статуя этого храма, музицирующий на лире Геркулес, был изображен на древнеримской монете — денарии Помпония Музы (64 г. до н.э.) с подписью „Hercules Musarum“³³.

Храм Геркулеса Муз в Риме не сохранился. Считается, что он располагался внутри портика Филиппа или рядом с ним [Таруашвили 2010, с. 182]. Уникальность образа Геркулеса Мусагета отметила Т.А. Бобровникова — по ее словам, он удивлял даже древних авторов³⁴. Опираясь на Цицерона, исследовательница предположила, что Геркулес мог олицетворять «сам победоносный Рим, который окружил себя эллинскими богинями искусства (музами — *прим. авт.*)» [Бобровникова 2016, с. 14].

Практически одинаковые (явно созданные по одной модели, что позволяет отнести их к одной скульптурной мастерской) изображения играющего на лире Геркулеса располагаются на фасаде и в интерьере двух допожарных домов³⁵, а также на фасадах целого ряда московских зданий, относящихся к периоду после 1812 г.³⁶. Скорее всего, прототипом для этих барельефов стала вышеупомянутая монета Помпония Музы или ее гравированное изображение. Однако по какой причине этот образ распространился в лепном декоре московских зданий, пока не установлено. Есть лишь предположение, что по аналогии с существовавшей в Афинах мусической школой, на московских фасадах «Геркулес Мусический» мог символизировать обучение и «искусство светского музицирования» [Французов 2025, с. 145], а по другой версии — олицетворять «умиротворенную силу и „Просвещенную Искусством Добродетель“» [Дудина 2004, с. 27].

Подводя итоги, можно утверждать, что танцующие, поющие и музицирующие персонажи в допожарный период, как и лиры в послепожарный период, часто размещались в оформлении интерьеров танцевальных залов, что подчеркивало назначение этих помещений. Лепные лиры на фасаде здания не обязательно означали, что там устраивались музыкальные вечера или балы; они могли указывать и на то, что владельцы дома — любители наук и искусств. Таким образом, лира подразумевала сразу несколько толкований и, будучи самым используемым изображением в лепном декоре московской архитектуры конца XVIII — первой трети XIX века, стала своего рода эмблемой ампирной Москвы.

³³ Planter S. B. A Topographical Dictionary of Ancient Rome. Ed. by Th. Ashby. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 255.

³⁴ Т.А. Бобровникова ссылается на Сервия Гонората в его комментариях к «Энеиде» и Эвмениа в панегирике «За восстановление школ» [Бобровникова 2016, с. 14].

³⁵ Геркулес Мусагет находится в одном из восьми тондо парадной спальни дома А.В. Лобковой в Козицком переулке, 5, декор которого относится к рубежу XVIII — XIX вв. [Дудина 2004, с. 19–21]. Также к началу 1800х гг. относится фасадный декор дома Трубецких-Бове в Петровском переулке, 6 с изображением музицирующего Геркулеса в тондо.

³⁶ Остоженка, 49; Колымажный переулок, 4; Ордынский тупик, 20/4 стр. 1; Трубниковский переулок, 30; Тверская, 20, стр. 2.

Литература

1. Бобровникова 2016 — Бобровникова Т. А. Тайна гроба Нумы: царь-пифагорец в исторической памяти римлян // Историческая экспертиза. 2016. № 2. С. 7–27.
2. Герцман 2002 — Герцман Е. В., Герцман Е. Е. Античность: Иллюстрированная энциклопедия. М.: АСТ; СПб.: Северо-Запад Пресс, 2002. 500 с., ил.
3. Грибко 2008 — Грибко Л. П., Грибко А. В. Музы скульптора Замараева. Фрязино: Век 2, 2008. 112 с., ил.
4. Давыдова 2013 — Давыдова О. А. Лепил А. Опекушин. Ярославль: ВНД, 2013. 256 с.: 32 л. ил.
5. Дудина 2004 — Дудина Т. А., Евсина Н. А., Комеч А. И., Мазаев А. И., Мальчевская Е. А. Дом на Козицком и его обитатели. М.: Художник и книга, 2004. 416 с., ил.
6. Левин 2024 — Левин Я., Бурова Н., Голицын А. и др. Ярославские детали. Ярославль: Фонд истории и краеведения имени Яна Левина, 2024. 176 с., ил.
7. Рязанцев 2003 — Рязанцев И. В. Скульптура в России: XVIII — начало XIX века: Очерки. М.: Жираф, 2003. 544 с., ил.
8. Таруашвили 2010 — Таруашвили Л. И. Рим в 313 году: Художественно-исторический путеводитель по столице древней империи. М.: Статут, 2010. 280 с., ил.
9. Французов 2025 — Французов Д. А. Летопись московских фасадов / Д. А. Французов; М. Б. Атаянц, вступит. статья. М.: ИД «Гелиос», 2025. 528 с., ил.
10. Царёва 2018 — Царёва С. М. Скульптурный декор в гражданской архитектуре Москвы конца XVIII — первой половины XIX века: Тематика, иконографические источники, скульптурные мастерские: дисс. на соискание уч. ст. канд. иск. М., 2018. Т. 1. 233 с.
11. Bozzi 2021 — Bozzi C. Ferino e divino: i grifoni e l'impero // Nuovi volti della ricerca archeologica, filologica e storica sul mondo antico — II. Trieste, 2021. P. 87–115.

References

1. Bobrovnikova, T. A. (2016), "Tayna groba Numpy: tsar' — pifagoreets v istoricheskoy pamyati rimlyan" ["The mystery of Numa's tomb: the pythagorean king in the historical memory of the Romans"], *Istoricheskaya ekspertiza*, no. 2, pp. 7–27.
2. Bozzi, C. (2021), "Ferino e divino: i grifoni e l'impero" ["Feral and divine: griffins and the empire"], *Nuovi volti della ricerca archeologica, filologica e storica sul mondo antico — II*, Trieste, Italy, pp. 87–115.
3. Davydova, O. A. (2013), *Lepil A. Opekushin* [Sculpted by Alexander Opekushin], VND, Yaroslavl', Russia.
4. Dudina, T. A., Evsina, N. A., Komech, A. I., Mazaev, A. I. and Mal'chevskaya, E. A (2004), *Dom na Kozitskom i ego obitateli* [The house on Kozitsky lane and its inhabitants], Khudozhnik i kniga, Moscow, Russia.
5. Frantsuzov, D. A and Atayants, M. B. (2025) *Letopis' moskovskikh fasadov* [Chronicle of Moscow façades], Gelios, Moscow, Russia.
6. Gertsman, E. V. and Gertsman E. E. (2002), *Antichnost': Illyustrirovannaya entsiklopediya* [Antiquity: an illustrated encyclopedia], AST, Moscow, Severo-Zapad Press, St Petersburg, Russia.
7. Gribko, L. P. and Gribko, A. V. (2008), *Muzy skul'ptora Zamaraeva* [The Muses of the sculptor Zamaraev], Vek 2, Fryazino, Russia.
8. Levin, Ya., Burova, N. and Golitsyn, A. (2024) et al., *Yaroslavskie detali* [Yaroslavl details], Fond istorii i kraevedeniya imeni Yana Levina, Yaroslavl', Russia.
9. Ryazantsev, I. V. (2003), *Skul'ptura v Rossii: XVIII — nachalo XIX veka: Ocherki* [Sculpture in Russia: the 18th and early 19th centuries. Essays], Zhiraf, Moscow, Russia.
10. Taruashvili, L. I. (2010), *Rim v 313 godu: Khudozhestvenno-istoricheskiy putevoditel' po stolitse drevney imperii* [Rome in 313: an artistic and historical guide to the capital of the ancient empire], Statut, Moscow, Russia.
11. Tsariova, S. M. (2018), *Skul'pturnyi dekor v grazhdanskoy arkhitekture Moskvyy kontsa XVIII — pervoy poloviny XIX veka: Tematika, ikonograficheskiye istochniki, skul'pturnyye masterskiye* [Sculptural decoration in Moscow civil architecture of the late 18th and the first half of the 19th century: Themes, iconographic sources, and sculptural workshops], PhD Thesis in Art History, Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University), Moscow, Russia.

Информация об авторе

София М. Царёва, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; sofia-tsariova@mail.ru

Author Info

Sofia M. Tsariova, Cand. of Sci. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; sofia-tsariova@mail.ru



УДК 76.03/09

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-245-272

EDN: NCCEWF

<https://elibrary.ru/nccewf>

К ПРОБЛЕМЕ ВЛИЯНИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЭМБЛЕМАТИКИ НА РУССКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII — НАЧАЛА XVIII ВЕКА

Андрей В. Гамлицкий

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва, Россия, avgamlet@gmail.com

Аннотация

В статье рассматривается специфика взаимодействия отечественного искусства последнего периода русского Средневековья с западноевропейской эмблематической культурой: как заимствование отдельных элементов (символов), так и обращение к методу символично-аллегорического мышления в целом. На избранных примерах исследуется уровень проникновения западной эмблематики в разные виды русского искусства второй половины XVII – начала XVIII века (иконопись, стенопись, гравюра, резьба иконостасов), а также степень самостоятельности русских мастеров в интерпретации инославных символических образов.

Ключевые слова: аллегория, символ, эмблема, иконография, Симон Ушаков, икона, фреска, гравюра, «флемская» резьба

Для цитирования: Гамлицкий А.В. К проблеме влияния западноевропейской эмблематики на русское искусство второй половины XVII – начала XVIII века // Academia. 2026. №2. С. 245–272. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-245-272

ON THE INFLUENCE OF WESTERN EUROPEAN EMBLEMS ON RUSSIAN ART OF THE SECOND HALF OF THE 17TH – EARLY 18TH CENTURIES

Andrey V. Gamlitsky

Research Institute for the Theory and History of Fine Arts, Russian
Academy of Arts, Moscow, Russia, avgamlet@gmail.com

Abstract

The paper addresses the specific ways in which Russian art of the late medieval period interacted with Western European emblematic culture, encompassing both the borrowing of individual elements (symbols) and the general embrace of symbolic-allegorical thinking. On the basis of selected examples, the author investigates the degree of penetration of Western emblematics into various types of Russian art of the second half of the 17th – early 18th centuries (icon painting, murals, engraving, iconostasis carving), as well as the degree of independence with which Russian artists interpreted foreign and heterodox symbolic subtext.

Keywords: Allegory, symbol, emblem, iconography, Simon Ushakov, icon, fresco, engraving, “Flemish” carving

For citation: Gamlitsky, A.V. (2026), “On the influence of Western European emblems on Russian Art of the second half of the 17th – early 18th centuries”, *Academia*, 2026, no 2, pp. 245–272. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-245-272

Принимая во внимание общеизвестность темы, полагаем излишне много говорить о своеобразии не только содержания конкретных символов, но и самой методологии символических систем на православном Востоке и католическом Западе Европы. В целом, восточная и западная стороны были согласны с Блаженным Августином, что Священное Писание и Священные изображения включают в себя четыре основных уровня толкования: буквальный, аллегорический, тропологический (моральный) и анагогический (мистический) [Эко 2004, с. 127]. Однако в православном искусстве символ имеет лишь вспомогательное значение по отношению к главной задаче — явить Образ Христа. И значение любого символа (цвета, предмета, жеста) имеет лишь одно-единственное и понятное значение, почерпнутое из Священного Писания или святоотеческой литературы, а также прямо вытекающее из художественного контекста.

В отличие от целостного метафорического восприятия первообраза, демонстрируемого византийской иконографической традицией, в западноевропейском искусстве формируется изощренная эмблематическая культура, основанная на многозначности предмета или явления, когда изображенное могло иметь несколько совершенно противоположных смыслов. Людям во всем окружающем виделись своего рода знаки. Через них Творец являет человеку свои деяния изначальные и вечные, сообщая об устройстве мира, обозначая путь в земной жизни, как дорогу к жизни небесной. «Нет ничего видимого и телесного, чтобы, как мне представляется, не означало бы бестелесного и непостижимого» — объяснял суть средневекового метафизического символизма Иоанн Скот Эриугена [Эко 2004, с. 122].

Задолго до него святитель Амвросий Медиоланский сформулировал: «Аллегория это когда совершается одно, а представляется другое» [Махов 2014 с. 49].



Ил. 1. Неизвестный мастер. Германия. Святой Христофор. 1423. Ксилография. Библиотека Джона Райландса, Манчестер.

То есть аллегорией может быть не только словесный, вербальный образ, но и событие, действие.

В западноевропейском искусстве складывается несколько типов реализации символично-аллегорического метода в художественном произведении. Основными можно назвать два:

1. «Сочиненная» аллегория, где некая идея (например, прославление государя или государства) выражена посредством одного или нескольких общепринятых символов (фигур-персонификаций, снабженных стандартными атрибутами или совершающими определенные эмблематическим этикетом действия, а также животных и предметов).

2. Произведение на любой сюжет (включая пейзаж, натюрморт, бытовую сцену), где скрытый символический смысл имеют одну или несколько деталей изображения. Совокупность этих смыслов и образует аллегорический подтекст произведения. Расшифровка символов осуществляется зрителем, опирающимся на собственный багаж знаний. Также ключом к дешифровке могут быть надписи, сопровождающие изображение и/или специальные эмблематические справочники (см. о них ниже).

Яркий пример «скрытого» смысла в обыденных, привычных вещах — всемирно известная ксилография-индугенция «Святой Христофор», долгое время считавшаяся одной из самых первых гравюр в Германии и датированной 1423 годом (ил. 1). Рисунок, рассчитанный на самого широкого, невзыскательного зрителя ограничен четкими линиями контуров, пейзаж, окружающий фигуру святого лишь намечен очертаниями скал, деревьев и построек. Столь же понятен для современников был визуальный строй гравюры, содержащий традиционные иконографические атрибуты. Младенец Христос на плечах, финиковая пальма, чудесно проросшая из посоха, отшельник со светильником, наставивший св. Христофора переносить путников через реку, являлись важнейшими моментами жития святого и позволяли любому легко узнать его. Они изложены в «Золотой легенде» Иакова Ворагинского (*«Legenda aurea sive Historia Lombardica»*, около 1260 года), но в народе получили известность благодаря особому месту св. Христофора в средневековом христианском пантеоне. Он входил в избранное число святых мучеников (от пяти до четырнадцати), которым, по народным верованиям, Христос даровал особые права спасать от внезапной опасности. Существовало даже поверье, что тот, кто изо дня в день взирает на писанный или скульптурный образ св. Христофора, тем самым предохраняет себя от рокового конца. Это поверье ярко отображает одну из причин возникновения гравюры: «...» люди новой эпохи стремятся иметь изображения местных и личных святых, которые не только украшают стены в их жилищах, но и могут сопровождать их в путешествиях, в деловых поездках» [Левитин 1987, с. 6].

Поэтому неслучайно, что для этой индугенции был избран именно святой Христофор (в переводе с греческого — Христоносец). На его плечах — Младенец Христос, несущий все грехи мира. Таким образом, святой выступал в качестве посредника перед Господом в просьбе о прощении от владельца индугенции. Совершенно понятно, что отношения надписи и изображения в ксилографии-индугенции чисто служебные, с подчинением первой второму. Ведь купивший индугенцию мог быть неграмотным, и на изображение возлагалась значительная часть информационных функций, наглядно подтверждавших владельцу подлинность отпущения грехов.

Скрытыми смыслами пронизан сам пейзаж и окружающие святого Христофора второстепенные персонажи. Если рыба у ног святого служит древнейшим христианским символом, то фланкирующие скалы олицетворяют Христа, Церковь и непоколебимость в вере. С верой ассоциируется и светильник в руках отшельника. Пугливый и похотливый заяц (или кролик) изображает грехи: трусость и разврат. Одновременно образ укрывающегося в норе «серенького» соотносился с библейским изречением «каменные утесы — убежище зайцам» (Псалтирь, 103:18) и толковался как олицетворение рода людского, укрывающегося

верой от сил зла [Соколов 1995, с. 24–25]. Столь же многозначно и изображение водяной мельницы. Ее колесо наводило на мысль о непредсказуемом колесе Фортуны, которое в христианском мировоззрении воплощало изменчивость и непостоянство человеческой жизни перед вечными, установленными Всевышним законами мироздания. С начала XV века мельница начинает олицетворять умеренность и добродетель. Фигуры возле мельницы человека с ослом и мешком зерна, а также путника, уносящего на спине куль муки, находят прямые аналогии в немецком фольклоре: «Каждый должен идти на мельницу со своим мешком». М.Н. Соколов отмечает три основных семантических аспекта, сосуществующих в средневековой христианской традиции:

1. Церковь, противопоставляемую синагоге (именно так толковались евангельские строки: «Две будут молотить вместе: одна возьмется, а другая оставится» Лк. 17:35);

2. Новый завет, противопоставляемый Ветхому (два завета — два жернова);

3. Сюжет «мистической мельницы» символизировал таинство Евхаристического пресуществления в рамках концепции так называемой «мельницы гостей» (*Hostienmühle*), что соответствует библейскому уподоблению Христа пшеничному зерну (Ин. 12:24) [Соколов 1978, с. 132–156].

Надо полагать, образ «евхаристической мельницы», раскрывающий смысл таинства причастия, особенно актуален в произведении, назначенном к отпущению грехов человеческих. То есть ксилография-индугенция «Святой Христофор» в зримых, понятных людям того времени образах воплощает темы слабостей человека, его склонности к греху, преодолеваемой посредством веры, добродетели, а также церковных таинств, что неудивительно в контексте назначения листа. Изображение действительно принимает на себя функцию текста, «пересказывая» его содержание.

Нетрудно заметить, что все названные предметы и животные, сохранив и даже обогатив свой символический подтекст, перешли из средневекового искусства в произведения Дюрера и Питера Брейгеля Старшего (Мужицкого), а от них — в творчество художников XVII столетия. Традиция видеть в обыденных вещах и явлениях «колеблющееся» отражение потустороннего, высшего мира была свойственна и новой эпохе [Соколов 1994; Садков 2004].

Гуманист Эразм Роттердамский рассуждал по этому поводу так: «Прежде всего не подлежит сомнению, что любая вещь имеет два лица... и лица эти отнюдь не схожи одно с другим. Снаружи как будто смерть, а посмотри внутрь, — увидишь жизнь, и, наоборот, под жизнью скрывается смерть, под красотой — безобразие, под изобилием — жалкая бедность, под позором — слава, под ученостью — невежество, под мощью — убожество, под благородством — низость, под весельем — печаль, под преуспеванием — неудача, под дружбой — вражда, под пользой — вред» [Роттердамский 1960, с. 35].

Объем накопившейся информации об аллегорическом подтексте библейских и исторических событий, людей, животных и предметов оказался настолько велик, что потребовал кодификации в виде специальных эмблематических сборников, без которых тогда не обходился ни один образованный человек.

Если в Средневековье символические программы бытовали в рукописной традиции, то уже с XVI века их сменили печатные эмблематические сборники с гравированными иллюстрациями, получившие массовое распространение на рубеже XVI — XVII столетий. Первым и одним из наиболее влиятельных трудов такого рода стал трактат итальянского гуманиста Чезаре Рипы из Перуджи «Иконология, или Описание универсальных образов, извлечённых из древности и других мест». «Работа не менее полезная, чем это необходимо для поэтов, художников и скульпторов, для представления добродетелей, пороков, чувств и человеческих страстей» (*Iconologia, overo Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile,*

che necessaria a Poeti, Pittori, et Scultori, per rappresentare le virtù, vitii, affetti, et passioni umane»), впервые изданная в 1593 году.

В состав «Иконологии» включены важнейшие аллегории — Жизнь Деятельная и Созерцательная. Разрабатывая их визуальные программы, Рипа вдохновлялся статуями Микеланджело из гробницы папы Юлия II, изображавшими ветхозаветных персонажей Лиу и Рахиль, которые персонифицировали именно эти образы.

Второе издание 1603 года Рипа дополнил более чем четырьмястами новыми статьями-аллегориями, а также 151 гравюрой на дереве, исполненной преимущественно по рисункам Джованни Гуэрры из Модены. В позднейших прижизненных изданиях Рипа увеличил число изображенных аллегорий до 1261. Важно отметить, что сами по себе сборники эмблем возникли в условиях Контрреформации, как попытка унифицировать, структурировать смысл каждого символа. Скоро и в протестантских странах эмблематическая культура получит бурное развитие.

Одним из ярких представителей этой традиции был голландский писатель и поэт Якоб Катс. Кредо своего творчества он определял как стремление сочетать «любопытное чтение с полезным поучением». Ему принадлежит чеканная формулировка: «Эмблема — это немая картина, способная говорить» [Садков 2004, с. XV].

Составленные Катсом эмблематы наглядно воплощают структуру подобных сборников, сложившуюся и закрепившуюся в Западной Европе. В верхней части страницы находился краткий девиз или заглавие (*inscriptio, motto, lemma*); в центре — изображение (*imago, icon, symbolum, pictura*), а внизу — стихотворный комментарий (*subscriptio, explicatio*), подробно объясняющий смысл всего комплекса. В последних всегда присутствуют вышеупомянутые уровни раскрытия содержания: буквальный, моральный, раскрываемый цитатой из античных или современных поэтов, философов, анагогический (мистически-сакральный), поясняемый цитированием Священного Писания или кого-либо из церковных авторитетов. За первым листом эмблемы следуют еще три страницы с разнообразными цитатами, расширяющими ее интерпретацию.

Приведенные примеры ярко раскрывают выше высказанный тезис о различии методов символического мышления и места аллегории в визуальной культуре христианского Востока и Запада Европы. Эта дистанция ощущалась современниками уже интроспективно. Ярче всего острые противоречия в восприятии новых путей богопознания, их визуальной интерпретации, которыми отмечена середина XVI столетия в России, проявились в так называемом «деле дьяка Висковатого», когда иконы стали обвиняемыми на судебном процессе. В 1553 году государев дьяк И.М. Висковатый выразил митрополиту Макарию свои «сомнения» по поводу икон, выполненных тремя годами ранее для Благовещенского собора Московского Кремля. По мнению дотошного дьяка, иконы были трудны для понимания, перенасыщены сюжетами, а главное, нарушали постановления Вселенских церковных соборов, запрещавших изображать Христа в аллегорико-символическом облике (рыбы и проч.). Висковатый усмотрел на обвиняемых им иконах именно такие образы и, что симптоматично, назвал их «мудрованием латинским», то есть имеющими не православное, а западно-католическое происхождение [Бодянский 1858, с. 1–42].

Из икон, фигурировавших в «деле», сохранилась только так называемая «Четырехчастная» икона Благовещенского собора Московского Кремля (Инв. Ж-1321; 3059 соб.), написанная в 1547–1551 годах артелью псковских и новгородских мастеров: «Останя да Яков, да Михайло, да Якушко, да Симеон Высокий Глаголь со товарищи»¹ (ил. 2). Заказчиком, по-видимому, выступил настоятель собора Сильвестр, но фактически инициатором написания иконы стали митрополит Московский Макарий и царь Иван Васильевич.

¹ Подробную библиографию см.: [Маркина 1993, с. 36–58].

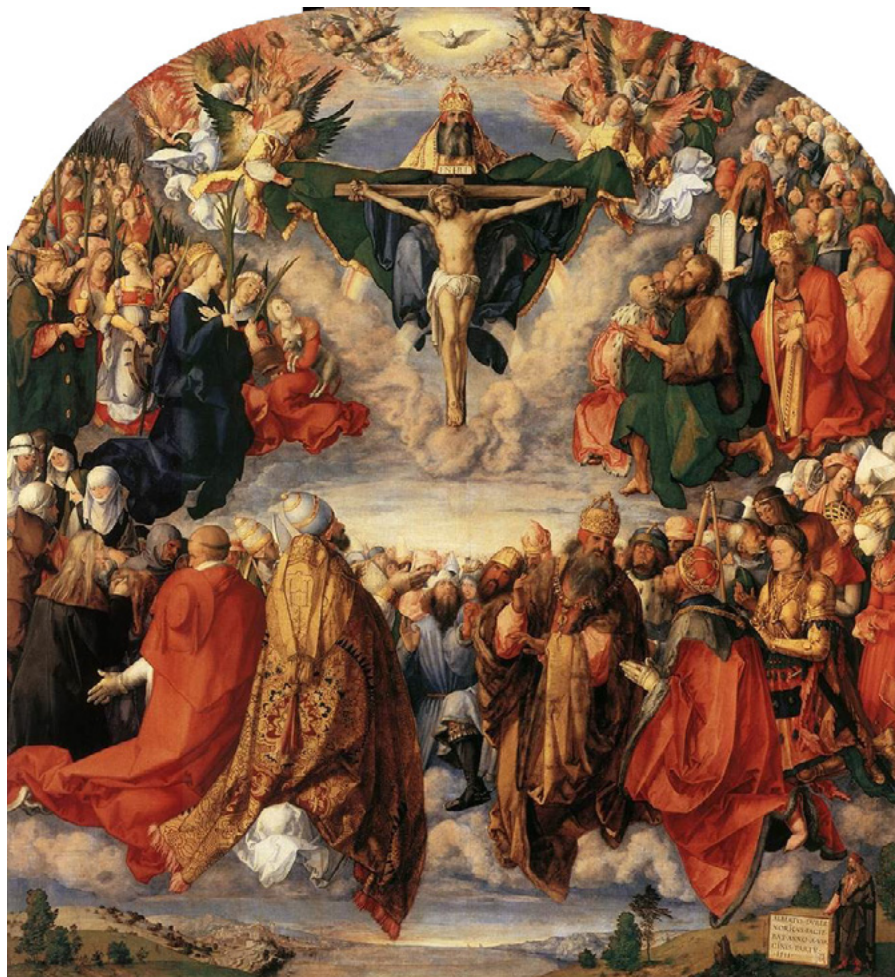


Ил. 2. Останя да Яков, да Михайло, да Якушко, да Симеон Высокий Глаголь со товарищи. Четырехчастная икона. 1547–1551. Дерево, темпера. Музеи Московского Кремля.

«Четырехчастной» и «делу Висковатого» посвящена обширная литература, не оставляющая сомнения в том, что речь идет о действительно выдающемся, судьбоносном произведении. Оно открыло в русском иконописании новую систему иконографического мышления, плоды которого Ф.И. Буслаев впоследствии называл «богословскими, дидактическими поэмами» [Буслаев 1908, с. 14].

Следует признать и правоту дьяка Висковатого. На церковном соборе 1553–1654 года все его обвинения были отвергнуты, а иконы признаны каноничными и основанными на «древних греческих» образцах, однако время доказало историческую точность его оценок. «Четырехчастная» икона содержит уникальные для русской традиции того времени образы Христа: в виде крылатого Ангела Великого Совета, воина в доспехах, а также распятым на лоне Бога-Отца. Действительно, подобные иконографии мы находим именно в западноевропейском, а отнюдь не в византийском искусстве (см. алтарь Ландауэра Альбрехта Дюрера, выполненный в 1511 году) (ил. 3).

Вопрос о конкретных источниках, которыми могли пользоваться псковские мастера, трудившиеся под руководством митрополита Макария, остается открытым. Несомненно одно: изображения Христа и некоторые другие детали «Четырехчастной» являются именно аллегориями, которые прочитываются, как западная эмблема — визуальный образ, скрывающий некий смысл, постижение которого происходит в сознании зрителя и зависит от его образования



Ил. 3. Альбрехт Дюрер. Алтарь Ландауэра. 1511. Дерево, масло. Художественно-исторический музей, Вена.

и интеллектуального уровня. То есть разум и плоды его деятельности признаются равноценным участником процесса богопознания и спасения. Важно отметить, что возвышение роли человеческого разума присуща не только западноевропейской схоластике, но и исканиям византийских «гуманистов» XIV столетия [Маркина 1993, с. 38].

Сложнейшая программа и художественный язык «Четырехчастной» иконы оставили ее уникальным произведением в истории русского искусства. Однако, символично-аллегорическая система, построенная на переводе визуальных образов-метафор в образ вербальный на основе гимнографических текстов присуща целой группе Богородичных сюжетов, распространившихся в России в XV — XVI веке, и имеющих вполне православное происхождение. Имеются в виду Богородичные иконографии, рожденные византийской иконографической мыслью («Нерушимая стена», «Живоносный источник»), но в первую очередь, творение русских иконографов XIV — XV столетий «О Тебе радуется». Мы не имеем здесь возможности подробно раскрыть все многочисленные смысловые и художественные грани этого популярнейшего сюжета, получившие достаточно полное освещение в научной литературе [Тарасенко 1995]. В том числе, и его эсхатологический аспект [Нерсисян 1999, с. 380–398]. Применительно к данному сюжету уже можно говорить о сложении устойчивой иконографической схемы, составленной из зрительных метафор.

Кульминацией композиции является символический образ Небесного Иерусалима: гора, пятиглавый храм в центре, изображаемый с выраженным акцентом на национальную типологию церковного зодчества, окружающий храм райский сад, в некоторых иконах появляется и городская стена. В византийской богословии и гимнографии («О тебе радуется» преподобного Иоанна Дамаскина,

Литургии святителя Василия Великого) прямое сопоставление Пресвятой Богородицы с градом, храмом и раем («освященный», «одушевленный храм», «рай словесный») настолько широко известно, что не нуждается в дополнительных разъяснениях. Славящие Богоматерь святые, расположенные «по чинам», участвуют в литургии праведников, поют богородичные гимны, словесные образы которых и рожают неразрывную связь Пресвятой Богородицы с Небесным Иерусалимом. Развитие иконографии «О Тебе радуется» в середине XVI века и усложнение ее семантической структуры, свидетельствуют о важных процессах в отечественном искусстве. Трансформация его образного (никак не изобразительного) языка намечала точки соприкосновения с общеевропейскими тенденциями к аллегоризму.

Без этого сближения был бы невозможен тот бурный всплеск западных влияний, который с середины XVII века отмечен во многих сферах жизни России (военное дело, производство, торговля), в том числе, во всех видах искусства. Здесь нельзя не сказать, что этот контакт стал возможным не только благодаря изменениям политической и экономической ситуации, но и масштабной эволюции сознания русских людей. По мнению И.Л. Бусевой-Давыдовой, генезис общественного и личного в России, в целом, был аналогичным тому, который происходил в Западной Европе несколько ранее — на рубеже XIV — XV столетий [Бусева-Давыдова 2008, с. 18]. Заметим, что именно в период «осени Средневековья» на Западе пышно расцветает культура аллегорий и эмблематики.

Исследователями отмечено активное проникновение в древнерусское искусство сюжетов и иконографий искусства западноевропейского, главным образом, в виде гравюр, привезенных в Московское государство и используемых русскими мастерами в качестве образцов. Как показали недавние исследования, количество западных увражей и эстампов, бытовавших в России и использовавшихся в качестве образцов было гораздо более значительным, нежели считалось ранее. Только знаменитой Библии Пискаatora сохранилось более 50 экземпляров [Карпова Т 2020, с. 488–498]².

Также при царском дворе формируется круг писателей и поэтов во главе с Симеоном Полоцким, получивших превосходное европейское образование, включая эмблематику. В архиве Синодальной Типографии (ныне в РГАДА) сохранилось несколько европейских старопечатных изданий — иллюстрированных Библий, а также экземпляр «Символов и эмблемат Иоахима Камерария», изданных в Нюрнберге в 1597 году. Об этом сообщал еще И.Э. Грабарь в начале XX века [Грабарь 1913, с. 515, прим. 1]. Однако точных сведений о том, что в России второй половины XVII века наблюдалось изобилие западной эмблематической литературы, на сегодня не имеется.

Практически во всех видах отечественного изобразительного искусства второй половины XVII века отмечаются произведения, в которых опознаются композиции или их детали с символическим подтекстом, явно почерпнутые из западных гравированных источников. Здесь наиболее известны факты использования композиций западных альбомов гравюр (Библии Борхта, Пискаatora и других), серий эстампов и отдельных листов в русской монументальной живописи и графике 1650-х — 1700-х годов.

Яркую аллегорическую составляющую находим уже в самом раннем известном на сегодняшний день памятнике, частично восходящем к гравюрам Библии Пискаatora — росписи на сюжеты Апокалипсиса северной паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря [Никитина 2005, с. 195–201]. Росписи были выполнены в 1649–1650 годах ярославскими мастерами во главе с Иваном Тимофеевым и Севастьяном Дмитриевым. В этой же артели работал Осип (Иосиф) Владимиров, крупный мастер живоподобного письма и автор «Послания некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему иконописцу Симону Федоровичу» (Ушакову — А. Г.) [Кочетков 2003, с. 125–127]. К сожалению, цикл

² Здесь указано 50 экземпляров. Недавно автором был обнаружен еще один неполный экземпляр, разделенный между тремя частыми собраниями. За информацию об этом экземпляре благодарю В.Г. Эридану.



Ил. 4. Иван Тимофеев, Севастьян Дмитриев со товарищи. Видение Небесного Иерусалима. Роспись паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1651.

сохранился не полностью. При перестройке галереи утрачены его начальные сцены, располагавшиеся в северо-западной ее части.

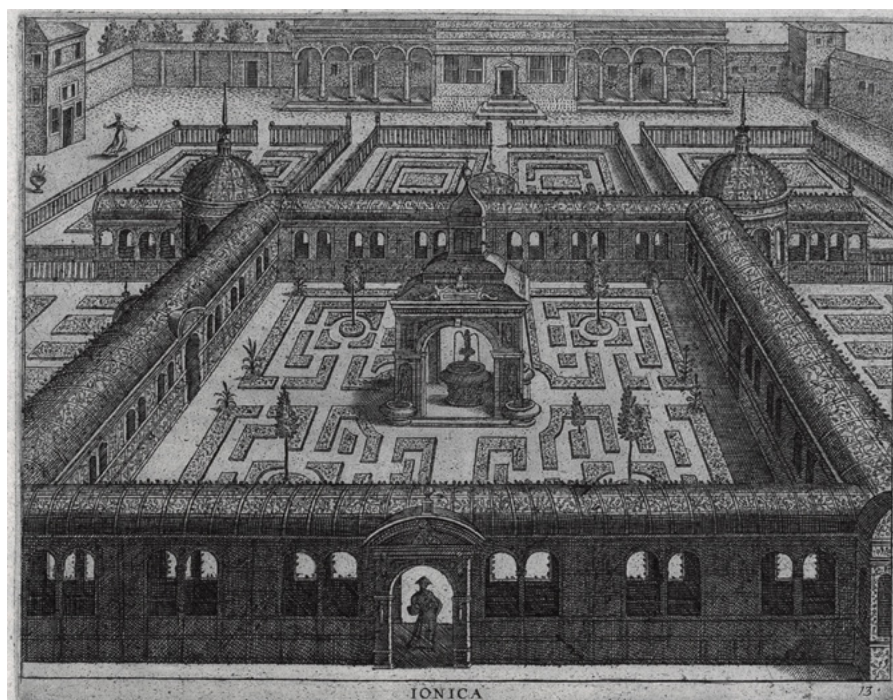
Привлекает внимание композиция «Видение Небесного Иерусалима», написанная у входа в собор, поскольку ничего подобного до этого в русской стенописи не создавалось (ил. 4). На иконах или миниатюрах лицевых Апокалипсисов чаще всего изображался город прямоугольной или неправильной формы в центре которого восседает Богородица с Младенцем (или Христос Эммануил, или Спас Нерукотворный над Ней). Вокруг Богородицы за столами располагаются праведники «по чинам». То есть традиционная русская иконография свободна от прямого иллюстрирования текста «Откровения апостола Иоанна Богослова» при удивительно точном умозрительном соответствии духу православного истолкования образа и смысла святого града. Ибо изображено единство Церкви Земной и Небесной, город-храм, сошедший с небес на землю, осененный присутствием Христа, возвращенный Эдем, где человек вновь соединился с Богом.

На фреске Успенского собора Новый Иерусалим представлен квадратным, с боковыми стенами, сходящимися в правильной, прямой перспективе. В стенах по трое ворот, охраняемых ангелами. Именно таким — четырехугольным, равным в плане с 12-ю воротами, в каждом из которых стоит ангел, и описывает свое видение Небесного Иерусалима апостол Иоанн. От центральных ворот идут прямые дороги, делящие городское пространство на четыре равные части. В каждом квартале расположено здание, окруженное деревьями и прочей растительностью. Над городом парит Дух Святой в Образе голубя, еще выше — Христос.

В одной из своих работ мы доказали, что гравюра Библии Пискаatora из серии Апокалипсис с некоторыми изменениями, внесенными в мастерской Класа Висхера (Николауса Пискаatora), повторяет офорт Петера ван дер Борхта (ок. 1593) из так называемой Библии Борхта-Пискаatora (ил. 5). Перспектива равно-великого в плане Небесного Иерусалима принадлежат к устойчивой западно-европейской иконографической традиции, восходящей к горизонтальной ксило-графии из Библии Лютера «Полное Священное Писание на немецком», изданной в Виттенберге в 1534 году. Гравюры на дереве выполнены в мастерской Лукаса Кранаха Старшего Петером Зальцбургером по рисункам Мельхиора Шварцен-берга. Непосредственно на решение гравюры «Видение Небесного Иерусалима» в Библии Пискаatora оказал рисунок Ханса Бола «Христос Добрый Пастырь с Видением Небесного Иерусалима» (1575, Институт Курто, Лондон), гравиро-ванный Питером ван дер Хейденом. Здесь же нами было сделано предположение, что гармоничная архитектура Небесного Иерусалима возникла как отражение



Ил. 5. Клас Висхер по оригиналу Петера ван дер Борхта. Видение Небесного Иерусалима. Гравюра резцом. Библия Пискатора. 1650.



Ил. 6. Иоаннес и Лукас ван Дойтекум по оригиналу Ханса Вредемана де Вриса. «Сад дорического ордера». Офорт. 1583.

смены урбанистического идеала — от запутанных улиц средневекового города к гармонично спланированному городу архитекторов эпохи Возрождения. Также квадрантная в плане ограда, прямые улицы и правильные кварталы Небесного Иерусалима на гравюрах Борхта и Хейдена имеют явное сходство с садово-парковыми ансамблями того времени, запечатленными на гравюрах («Весна» 1566 г. П. ван дер Хейден по рис. П. Брейгеля Старшего), а также иллюстрациях руководств по ландшафтному дизайну, (например, Ханса Вредемана де Вриса 1583 г.) [Гамлицкий 2018, с. 297–311] (ил. 6).



Ил. 7. Саделер Йоханн I по рисунку Криспейна ван ден Брука. Грехопадение. 1575. Гравюра резцом Библии Пискатора. Поздний отпечаток 1650. Рейксмюсеум, Амстердам.

Этот облик Небесного Иерусалима наводил зрителя на мысль об Эдемском саде, который всегда считался прекрасным, ухоженным местом, обнесенным стеной. Эта ассоциация порождала дальнейшую цепочку аллюзий, например, с «Заключенным вертоградом» (запертым садом) из Песни Песней царя Соломона, олицетворявшем непорочное зачатие Девы Марии.

Русские стенописцы отказались от национальной традиции изображения Небесного Иерусалима в пользу западной. При этом миниатюры русских лицевых Апокалипсисов были им прекрасно известны, поскольку только несколько сюжетов Апокалиптического цикла на паперти Успенского собора следуют гравюрам Библии Пискатора. Остальные, скорее всего, восходят именно к русским иллюстрированным рукописям на сюжеты Откровения.

Осмелимся предположить, что выбор символического образа Небесного Иерусалима был продиктован его новой, «дикивинной» формой. Вряд ли русские фрескисты имели возможность видеть регулярную планировку европейских городов, садов и оценить сложный аллегорический подтекст западной гравюры. Поэтому невиданный, небывалый облик Святого Града так им приглянулся, показался чудесным, воплощающим его Божественное, подлинно Небесное происхождение.

В пользу этого предположения свидетельствует тот факт, что на фреске отсутствуют собственно кварталы города, показавшиеся непонятными русским изографам. Они изобразили сказочные цветные домики, утопающие в пышной растительности и две пересекающиеся дороги, ведущие от одних врат к другим. Таким образом, в русской фреске в новой интерпретации и с новой силой зазвучала символика Небесного Града, как Райского сада, возвращенного Эдема. Небесный Иерусалим на русских иконах и миниатюрах XVI века нередко изображался как пышный сад с цветами и деревьями, среди которых восседают Христос, Богородица и праведники.

Продолжая тему Библии Пискатора, как источника западноевропейских аллегорических сюжетов и символов для русского искусства, следует заметить, что тема эта весьма значительна. Инвенторами (авторами рисунков) для гравюр были нидерландские маньеристы XVI века, признанные мастера аллегорической живописи и знатоки эмблематики: Мартен ван Хемскерк, Мартен де



Ил. 8. Неизвестный ярославский (?) мастер. Грехопадение. Фреска северной галереи церкви Ильи Пророка, Ярославль. Начало XVIII века.

Вос, Криспейн ван дер Брук и другие известные в те времена мастера³. Теория и практика маньеризма требовала от художника эрудиции в области символики не меньше, чем владения анатомией и перспективой.

Поэтому немало гравюр Библии Пискатора являются сочиненными аллегориями, еще больше ее иллюстраций насыщены деталями с двойным, а то и тройным символическим подтекстом. Здесь мы вынуждены ограничиться лишь двумя примерами, отражающими разную степень точности следования русских мастеров оригиналу, а следовательно — их вовлеченности в мир европейской аллегории.

Одними из самых любимых русскими стенописцами образцов являлись начальные гравюры Библии Пискатора, изображающие Сотворение мира, человека и Грехопадение Прародителей. Гравюра на последний сюжет исполнена Саделером по рисунку Криспейна ван дер Брука еще в 1575 году (ил. 7). Привлекают внимание звери и птицы, окружающие Прародителей. Здесь К. ван дер Брук следовал давней иконографической традиции, имеющей глубокий символический смысл. Животные в сцене Грехопадения в западной традиции символизируют темпераменты, а также людские грехи и добродетели, что акцентирует внимание на двойственности и слабости человеческой природы [Садков 1996, с. 88–97]. Состав зверей и птиц в сцене Грехопадения позволял художнику акцентировать те или иные сильные и слабые стороны человеческой природы. К. ван дер Брук изобразил орла, лошадь, зайца, овец и верблюда. Русские мастера, расписывающие паперть ярославской церкви Ильи Пророка, существенно дополнили «райский зоопарк», добавив тельца, свинью, оленя и лисицу, убрав верблюда (ил. 8).

В этой статье нет возможности подробно рассматривать символическое значение каждого животного этого бестиария. Все они были постоянными героями эмблематов, имели как положительное, так и отрицательное толкование (о подтексте изображения зайца говорилось выше). Русские стенописцы сознательно обогатили животный мир, сделав его более насыщенным, изобразив Рай, не только цветущим садом, но и местом, густонаселенным тварями земными и небесными. Вопрос: сделано ли это было из чисто художественных или же символических соображений?

³ Напомним, что Николаус Иоаннис Пискатор приобретал у других издателей старые гравированные доски, выполненные еще в середине — второй половине XVI века [Карпова 2020].



Ил. 9. Мастерская Класа Висхера. Копия гравюры Йохануа Саделера I по оригиналу Мартена де Воса 1590-х годы. Христос и Невеста Церкви. Гравюра резцом Библии Пискатора. Поздний отпечаток 1650. Рейксмюсеум, Амстердам.

С одной стороны, нет оснований предполагать у авторов фрески глубокие знания европейской символики. С другой стороны, олени, пьющих воду из источника, можно видеть на ранних византийских мозаиках, где они олицетворяли благородную духовную жажду. Орел и телец — общеизвестные символы евангелистов Иоанна и Луки, а христологическая символика агнца очевидна.



Ил. 10. Дмитрий Григорьев со товарищи. Христос и Невеста Церкви. Роспись церкви св. Иоанна Предтечи в Толчкове. Ярославль. 1694–1695. Фото А. В. Гамлицкого.



Ил. 11. Симон Ушаков. Похвала иконе «Богоматерь Владимирская» (Древо Государства Московского). 1663. Дерево, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Поэтому ярославские мастера могли ориентироваться отнюдь не на западные эмблемы, а на традиционные для себя русские источники.

Также очень популярным сюжетом русской монументальной живописи и иконописи второй половины XVII — XVIII веков являлся цикл Библии Пискатора, иллюстрирующий «Песнь Песней царя Соломона» (ил. 9). Серия из шести гравюр интерпретирует текст Ветхого Завета в аллегорическом духе, с традиционной и для католиков, и для протестантов текстуальной опорой на св. апостола Павла. Во 2-м Послании к Коринфянам он утверждает, что отдал эту Церковь Христу, как непорочную невесту — мужу (2 Кор. 11:2–3); в Послании к Ефессянам пишет о браке Христа и Церкви (Еф. 5:32). Поскольку многие метафоры Песни песней («Запечатленный Источник», «Заключенный Вертоград», «порока нет в Тебе» и др.), используются в богородичных песнопениях, то невеста считается также прообразом Пресвятой Богородицы [Троицкий 1914, с. 13–34].

Русские мастера, одним из которых был Дмитрий Григорьев (роспись церкви Иоанна Предтечи в Толчке) (ил. 10), достаточно близко повторяли динамичные, пышные, насыщенные многочисленными дополнительными символами анималистического и флорального характера композиции крупнейшего антверпенского живописца и рисовальщика Мартена де Воса. Их не смущали ни аллегоризм изображения, ни инославное толкование сюжета, ни католические облачения невесты, ни даже откровенно эротическая окраска



Ил. 12. Неизвестный мастер. Богородица «Всех скорбящих радость». Оружейная палата. 1680-е годы. Дерево, темпера. Государственный исторический музей, Москва.

сцены с полуобнаженным Христом. Позднеманьеристический язык оригинала, предвосхищающий искусство барокко, оказался созвучным эволюции русской живописи, в которой нарастали тенденции к живоподобию и движению.

Говоря об искусстве XVII века, невозможно пройти мимо творчества Симона Федоровича Ушакова — первооткрывателя живоподобного письма. Также его следует считать и одним из основателей жанра сочиненной аллегории в русском искусстве⁴. Имеется в виду икона Симона Ушакова «Похвала иконе “Богородица Владимирская”» (Древо Государства Московского), 1663 (ГТГ) [Карпова 2015, Кат. №13, с. 110–117] (ил. 11). Икона подписная, выполнена для московской церкви Троицы в Никитниках.

Опираясь на сугубо национальные иконографические источники (см. ниже), образный строй и символический подтекст иконы, тем не менее, демонстрируют западный, аллегорический метод. Задача отобразить Божественный первообраз отступает перед выражением земной политической концепции величия Московского государства (Москва — Третий Рим), представленной в виде понятой цепочки визуальных образов, несущих конкретную смысловую программу.

⁴ Ранее утвержденная исследователями в роли «первой русской аллегории» икона «Благословенно воинство Царя Небесного» (ГТГ) недавно была лишена этого статуса. Сразу двое авторитетных специалистов отнесли икону не ко времени Ивана Грозного, середине XVI века, а к эпохе Василия III, 1520-м — 1530-м годам. То есть, икона никак не может быть аллегорией взятия Казани с изображением на ней Ивана IV и его приближенных [Самойлова 2020; Шалина 2021, с. 175–194].



Ил. 13. Алексей Иванов Квашнин. Богородица «Всех скорбящих радость». Ок. 1707 года. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Художественный образ рожден умозрительной идеей, и именно так «прочитывается» зрителем: Христос, передающий ангелам венец и багряницу, Образ Владимирской иконы — палладиума Земли Русской, стены Московского Кремля, святитель митрополит Московский Петр и князь Иван Калита, взращивающие Древо Государства, стоящие далее царь Алексей Михайлович и царица Мария Ильинична и т.д. Икона широко известна, не будем описывать ее изображение и содержание. Но нельзя не отметить и ряд «визуально-семантических» эсхатологических моментов, явно связанных с ожиданиями конца света в 1666 году — образ Кремля имеет каннотации с Небесным Иерусалимом (четыреугольная форма, древо жизни, изображены 24 святых), почерпнутых в тексте Откровения.

Источниками этой иконы послужили традиционные для России иконографии «Похвала Пресвятой Богородицы» и «Древо Иессеево». Однако было замечено несомненное влияние на икону Ушакова ксилографий киевского мастера Илии 1650х годов и фронтисписа Киево-Печерского Патерики (1661) [Чубинская 1985, с. 290–308]. В Москве работы украинских мастеров стали особенно популярны после воссоединения Украины с Россией в 1654 году, но представителям столичной культурной элиты были известны и ранее. Симон Ушаков остался полностью самостоятельным в разработке темы и реализации замысла. Его икона построена как аллегория, и в этом контексте может быть соотнесена с европейскими визуальными панегириками монархам и монархиям. Однако, царский изограф только опирается на русские, украинские, западные источники, создав свою, оригинальную версию, прославляющую правящую династию. Впоследствии, икона Ушакова стала одним из образцов для вполне светской иконографии «Древо Государей Российских» (фрески папертей Спасо-Преображенского собора Новоспасского монастыря в Москве, 1689; церкви Ильи Пророка в Ярославле, 1716). Здесь нельзя не отметить очевидный факт, что западный



Ил. 14. Неизвестный нидерландский гравер по оригиналу Мартена де Воса. Товит погребает мертвых. Серия «Семь благих дел». Отпечаток 1585 года. Рейксмузеум, Амстердам.

метод аллегии как нельзя лучше соответствовал актуальнейшей национально-патриотической задаче эпохи — прославление, утверждение авторитета молодой династии Романовых.

Продолжая тему иконописания в России рубежа XVII — XVIII веков и западной аллегорической традиции, нельзя не указать на икону «Богоматерь “Всех скорбящих радость”», написанную неизвестным мастером Оружейной палаты в 1680-е годы (ГИМ) [Лифшиц, Сидоренко 2000, Кат. №80, с. 232–233] (ил. 12). Несколько позже, ок. 1707 года очень близкое, различное в деталях повторение этой необычной иконы написал Алексей Иванов Квашнин (ныне в ГТГ) [Комашко, Каткова 2004, Кат. №149, с. 556; Комашко 2004, №1–2 (14), с. 31] (ил. 13). Сразу привлекает необычная иконография, сохранившая от более привычной, с крупной фигурой Богоматери в центре, только изображения страждущих в нижней части.

Вверху, над небесными сферами, в молении перед Христом, облаченным в царские одежды, держащим скипетр в руке и восседающим на херувимском престоле, стоит Богоматерь в короне с развернутым свитком. Из уст Христа исходит надпись (она представлена зеркально): «Яко сын матери, вся ти дарую». Композиция заключена в овал, образованный двумя рядами огненных и синих серафимов и херувимов, по сторонам от которого в три ряда стоят ангелы. Эта зона иконы названа: «Небо Эмпирийское Престолу Божию», т.е. Царство Божие, или рай.

Ниже, в виде большой дуги, расположены одиннадцать небесных сфер. Четыре из них имеют надписи: «Небо перводвижимое», «Небо превесное [привешенное] от севера к югу и вопреки [обратно]», «Небо превесное от востока на запад и вопреки», «Небо звездное». На последней сфере изображены шесть знаков зодиака весенне-летнего периода (Овен, Телец, Близнецы, Рак, Лев, Дева), а ниже семь светил, среди них: Солнце, Афродита, Вамий (Гермес), Луна. У трех планет названия не сохранились, вероятно, это Арес (Марс), Зевс (Юпитер), Кронос (Сатурн).

Не вызывает сомнений аллегорический характер изображения, а также его западные источники. О первом свидетельствуют сложная программа, требующая расшифровки, и обилие сопроводительных текстов, присущих аллегорическим композициям. О втором свидетельствуют композиция, рисунок фигур, знаки Зодиака и планеты в небе (с античными названиями), архитектура здания и многое другое. Недавно было установлено, что здание в центре нижней части иконы А. Квашнина повторяет строение с гравюры Библии Пискаatora [Запададова 2024, с. 143–144, ил. 7–8] (ил. 14).

Было доказано, что икона представляет своеобразный «зеркальный» вариант сцен Страшного суда. В отличие от них, ее темой является оправдание и спасение тех, кто, кротко терпя страдания, не утратил веры, надежды и любви. Они первыми попадают в Царство Небесное. Программа иконы включает возвышенное, в буквальном смысле, место Пресвятой Богородицы, предстоящей Христу, как главная заступница всех страждущих.

Аллегорическое содержание памятников этой иконографии, наряду с традиционным панегириком Богоматери, отражает качественно новую для своего времени научную концепцию мироустройства. Здесь обнаруживается не только шарообразная модель Земли, но и отображение сложного комплекса противоречивых научно-теологических идей, проникших в русскую культуру через украинско-белорусскую барочную традицию и интеллектуальное наследие Симеона Полоцкого, перенявшего их у иностранных педагогов Киево-Могилянской коллегии. Именно такую космографию преподавал Полоцкому профессор Иннокентий Гизель, учившийся в Англии. Свои воззрения на устройство мироздания Полоцкий изложил в сочинении «Венец веры Кафолическия» (1670), и они буквально повторены на иконах. Земля имеет форму шара, но не подвижна и является центром мироздания, над ней расположены сферы небес, самое высшее — эмпирейское и т.д. Очевидно, что поэт придерживался весьма устаревших взглядов на мироустройство, но все-таки более прогрессивных, принимавших шарообразность земли, в сравнении со средневековой космографией Космы Индикоплова [Звонарева 1988, с. 228–245].

Полоцкий знал об учении Коперника, о котором, как об одной из новых гипотез мироустройства, рассказывал ему в Киеве Гизель. Видимо, гелиоцентрическая теория была поэтом отвергнута. Возникает предположение: не является ли одним из скрытых смыслов икон «Всем скорбящим радость» с «бегами небесными» (кстати, любимой темой росписей потолков в покоях царских дворцов) своего рода инвективой против системы Коперника? Именно такую «антигелиоцентрическую» концепцию А.Г. Сакович видела в космографии гравюр Библии Василия Кореня [Сакович 1983, с. 28–29]. Если это предположение верно в отношении «народной Библии», то почему оно не может относиться к памятнику круга Оружейной палаты — памятнику, созданному в элитарных слоях, к которым принадлежал и Симеон Полоцкий?

При обзоре аллегорических сюжетов в русском искусстве «Осени Средневековья» нельзя обойти вниманием совершенно новый жанр — портрет, где заимствования из арсенала европейской иконографии и эмблематики особенно очевидны и последовательны. Таков известный «Портрет самодержицы Софьи Алексеевны» «в орлах» в трех живописных вариантах маслом на холсте. Самая полная версия происходит из Романовской галереи Зимнего дворца и ныне хранится в ГРМ (Ж-5942) с датировкой «1700» [Гордеева 2004, с. 166–167, №61]⁵ (ил. 15). Также известны гравюры работы голландца Абрахама Блотелинга (1686–1687), украинца Александра Тарасевича (1689). Последняя сохранилась только в поздней копии А. Афанасьева. Достаточно сложная история о последовательности возникновения, различиях и зависимости друг от друга гравированных

⁵ Виртуальный Русский Музей. Официальный сайт. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/17_19/neizvestniy_hudozhnik_portret_samoderzhici_sofi_alekseevni_zh_5942/index.php (дата обращения: 15.06.2026).



Ил. 15. Неизвестный художник (мастерская Оружейной палаты). Портрет самодержицы Софьи Алексеевны. Конец XVII века. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

и живописных изображений, трагической роли этих портретов в судьбе поэта Сильвестра Медведева неоднократно была предметом исследования [Алексеева 1976, с. 240–249; Вознесенская 2018, с. 63–70; Успенский 2021, с. 113–156]. Для нас важно, что появление изображений царевны Софьи «в орлах» было связано с подготовкой ее коронации в 1689 году, пресеченной сторонниками Петра I.

О коронационном назначении свидетельствует надпись на живописном портрете из ГРМ надпись в овальном картуше, окружающем изображение царевны гласит: «Пресвѣтлейшая и державнѣйшая Б[о]жїю м[и]л[о]стїю великая Г[осу]д[ар]ыня бл[а]говѣрная Ц[ар]е[в]на и великая княжна Софія Алексѣевна, всея великія и малыя и бѣлыя Россїи». Самодержица». Софья изображена в короне, со скипетром и державой, хотя она не была коронована как царица. Новой деталью является изображение двуглавого орла, на крыльях которого расположены шесть медальонов с аллегорическими фигурами слева: «Благочестия», «Девства», «Милости», справа «Правосудия», «Крепости» и «Кротости». На гравюре Афанасьева, воспроизводящей утраченный оригинал Тарасевича, представлены другие добродетели. Слева: Благочестие, Щедрость, Великодушие. Справа: Целомудрие, Правда, Надежда Божественная.

Гравюры Блотелинга, Тарасевича, живописные изображения Софьи Алексеевны из ГИМ можно уже смело назвать полностью европейским аллегорическим портретом Нового времени. Это панегирик, представляющий несравненные достоинства изображенной царственной особы через набор традиционных фигур-персонификаций, значение которых было закреплено в эмблематических справочниках. Аллегорические фигуры добродетелей, несомненно, ведут



Ил. 16. Неизвестный московский гравер XVII века. «Конклюзия Кариона Истомина с портретами царей Иоанна и Петра Алексеевичей, царевича Алексея Петровича, патриарха Адриана и Киевского митрополита Варлаама Ясинского». 1693. Гравюра резцом. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург.

происхождение от «Иконологии» Чезаре Рипы и находят множество аналогов в европейской аллегорической живописи.

Подтверждением сказанного стало обнаружение иконографического и аллегорического источника всей группы портретов царевны «в орлах» — портрет императора Священной Римской империи Леопольда I, гравированный Паулем Фюрстом. Император изображен здесь на фоне двуглавого орла, на крыльях которого расположены медальоны с портретами семи курфюрстов [Вознесенская 2018, с. 65]. По мнению Б.А. Успенского, поскольку двуглавый орел являлся государственной эмблемой как Священной Римской империи, так и Московского царства, то и портрет императора Леопольда, и использование его «орлиной» символики в портрете русской царевны читалось особым образом и эта двусмысленность специально обыгрывалась [Успенский 2021, с. 126].

Еще один аллегорический портрет царевны Софьи в виде ангела находим в гравюре работы Ивана Щирского. Это произведение с полным правом принадлежит к жанру сочиненной аллегории, в абсолютно новом европейском духе. Оно примыкает к группе произведений особого жанра — Конклюзия. *Conclusio* (заключение, вывод) — в риторике последняя часть в речи, обыкновенно

с патетическим обращением к слушателям. В изобразительном искусстве конклюдия — особый, синтетический жанр эпохи барокко, пришедший из Европы через украинское посредничество. Прямыми предшественниками конклюдий были иконы с клеймами и икона с композицией типа «древо» (вспомним икону С. Ушакова). Этот своеобразный жанр соединяет литературу и изобразительное искусство, сочетает аллегорическую композицию с текстами панегирического или философского содержания, комментирующими изображение. Тексты располагались везде, где только можно: на лентах, в картушах, выходили из уст героев, в нижней части листа или подобно иконам, рядом с изображаемыми персонажами и периферийными сюжетами. Конклюдия к жанру «курьёзных виршей», характеристикой которых было наличие «курьёза», т.е. забавной замысловатой загадки. Как правило, в создании конклюдии принимали участие автор текста и художник (например, конклюдия Кариона Истомина, работы неизвестного мастера, где мы снова видим изображение двуглавого орла) (ил. 16). Существовали разные типы конклюдий: подносные листы-панегирики к юбилею, победе и другим важным случаям, эпитафии, программы диспутов. Более известны гравированные конклюдии, но существовали и писанные красками [Алексеева 1977, с. 7–29].

Вернемся к гравюре — относительно новому для России виду искусства. Еще со времен Возрождения именно гравюра на металле была в Европе одним из главных проводников новых художественных идей: она сочетала живописность, убедительность и возможность тиражирования. Россия не стала исключением, хотя по количеству работ русская гравюра второй половины XVII века и уступала европейской.

Именно гравюра на металле, бывшая в то время наиболее живописной, убедительной и тиражной, являлась в Европе одним из главных носителей новых художественных идей еще со времен Возрождения. Россия также не стала исключением, хотя количественно русская гравюра второй половины XVII века и уступает европейской.

В России гравюра сыграла важнейшую роль в усвоении и распространении европейского стиля и европейского эмблематического языка, в чем мы могли убедиться на примере конклюдий. Нельзя не упомянуть знаменитый эстамп Симона Ушакова 1665 года «Семь смертных грехов» (офорт, резец, сухая игла) (ил. 17). Являясь достаточно вольной переработкой западного оригинала (гравюры фламандца Карела Колларта конца XVI века) [Карпова 2015, с. 404–405, Кат. №104; Мишина 2020, с. 94–97; с. 422, Кат. №290], она сыграла важную роль в распространении западного аллегорического художественного стандарта. Е.А. Мишина пишет о значении этого произведения: «Благодаря своей, излюбленной у русского народа, теме гравюра Симона Ушакова «Семь смертных грехов» на долгое время стала самым популярным произведением этого художника» [Мишина 2020, с. 96]. Гравированную доску Ушакова пускали в дело и правили много раз; кроме того, известно не менее шести ее повторений разными резчиками. Это служит наглядным примером весомой роли, которую искусство XVII века и его аллегорическое наследие сыграли в культуре Нового времени.

Следует обратить внимание на другую важную роль гравюры — приспособление под русские нужды традиций западноевропейской орнаментики. Где, в свою очередь, необыкновенное развитие получило именно эмблематическое наполнение декоративных мотивов. Широко известны многочисленные и глубокие скрытые смыслы в изображении растений, животных и птиц, которые играли заметную роль в европейской орнаментике.

Русское искусство имело и свою мощную орнаментальную традицию, уходящую как в славянскую древность, так и в Византию. Тем не менее, в русской гравюре XVII века заимствование и переработка мотивов и элементов западных орнаментов становится формообразующим для возникновения целого орнаментального стиля — «фряжского» или старопечатного [Сидоров 1951, с. 80–84].



Ил. 17. Симон Ушаков. Семь смертных грехов. 1665. Офорт, резец, сухая игла.

По мнению О.Р. Хромова, много лет изучавшего русский гравированный орнамент XVII века, наши граверы тщательно отбирали в западных орнаментах тот растительный и особенно животный мир, которым населяли свои книжные украшения. Выбор был связан с символическими толкованиями животных в соответствии со святоотеческой традицией. Кроме того, само орнаментальное пространство в книге, в декоративных обрамлениях ее листов олицетворяло Вселенную, а в определенных книгах и композициях представляло исключительно образ Рая, среди обитателей которого отсутствовали, например, гады, как нечистые звери, изгнанные из Эдема. Именно поэтому ряд «сомнительных» обитателей животного мира европейской орнаментики оказался за пределами русского орнаментального пространства: улитки, жабы, змеи. Бабочки, например, появляются лишь в XVIII веке. Зато в изобилии водятся на русских орнаментах птицы — попугаи, совы, горлицы. Значительное место заняли в нем и фантастические существа с орлиными головами — грифоны. Среди животных мы видим зайцев, лис, белок, собак, львов, оленей, дельфинов. Все эти существа хорошо известны в святоотеческой традиции, которая соотносит их соответственно характерам и повадкам с человеческими грехами и добродетелями, прежде всего в сочинениях свт. Иоанна Златоуста. Эта традиция определила место их размещения в орнаментальных композициях, придала им назидательный смысл [Хромов 2019, с. 109–122].

Пышная орнаментика гравюр Леонтия Бунина, других гравюров-серебряников, восходящая к западным оригиналам, заставляет вспомнить «флемскую» резьбу русских иконостасов второй половины XVII столетия. Именно здесь

заимствования из арсенала западной орнаментики (соответственно, и эмблематики) чрезвычайно многочисленны. Наряду с традиционной виноградной лозой и гроздьями русские иконостасы украшают плоды граната (символ страстей Христовых), яблоки, груши, колосья и многие другие распространенные и экзотические фрукты и растения, изображения и толкования которых встречаем в эмблематических сборниках [Звездина 2000, с. 651–669].

Это обусловлено важной ролью в приобщении России к искусству «флемской» резьбы мастеров из Украины и Белоруссии, которые в массовом порядке переселялись в Россию после присоединения этих земель. Также нельзя сбрасывать со счетов широкое распространение в репертуаре печатной продукции европейских издателей иллюстрированных руководств и просто сборников гравюр, специально предназначенных для архитекторов и мастеров декоративно-прикладного искусства (Корнелиса Флориса, Ханса Вредемана де Вриса и др.).

Как известно, даже многие термины в области иконостасного строительства и декорации имеют польские корни, будучи принесенными через украинское посредничество [Бусева-Давыдова 2000, с. 621–650]. Однако весьма смелым было бы достоверно утверждать, что мастера иконостасной резьбы сознательно учитывали эмблематическое значение того или иного плода, многие из которых в России не произрастали. Даже весьма поверхностный обзор аллегорий и символических мотивов в русском искусстве второй половины XVI — начала XVIII века показывает, что в Новое время Россия вступила уже знакомой с западноевропейской эмблематической традицией. Причем русские с самого начала наполняли образы животных, растений, иных заимствованных символических объектов более привычным содержанием, уже разработанным в Византии или на родине. Некоторые русские сочиненные аллегории носили совершенно самостоятельный характер по отношению к западным источникам. Повторяя композиции западных источников, русские мастера не были обычными подражателями. Западные источники почти никогда не копировались буквально. Очевидно, что камерный гравированный лист, предназначенный для близкого рассматривания, при переводе в монументальную икону или фреску всегда перерабатывался с учетом его расположения в храме. Композиция увеличивалась, приближаясь к зрителю, или, наоборот уменьшалась за счет добавления фонов. Убирались или добавлялись детали и даже фигуры. Не говоря уже о том, что черно-белая гравюра требовала от изографа полной самостоятельности в колористическом решении.

Использование русскими мастерами западных оригиналов, в том числе, аллегорического содержания, представляло закономерный процесс обогащения национальной художественной культуры новым для нее иконографическим материалом, композиционными, пластическими приемами. Аналогичный период прошли в свое время практически все европейские школы, когда привозные произведения печатной графики выполняли функцию посредника в переходе национальной культуры от Средневековья к Новому времени. В одной из наших работ, мы доказали, что, во-первых, даже самые выдающиеся мастера (Рубенс, Веласкес, Пуссен и др.), обращались к гравюрам тех же самых изданий, что стали образцами для произведений русского искусства XVII столетия. А во-вторых, гравюры Библии Пискатора (или предшествующих ей изданий), Евангелия Наталиса активно использовались как иконографический источник в Англии, Северных и Южных Нидерландах, Франции, Италии, а также в Китае и странах Латинской Америки с середины XVI до XVIII столетия [Гамлицкий 2025, с. 7–28]. То есть эти издания можно назвать «профессиональными посредниками», помощниками в развитии других национальных школ.

Подводя итоги необходимо подчеркнуть, что художественные достижения второй половины XVII века продолжали жить и сохранять значение еще долго после того, как в России завершилась осень Средневековья и наступила весна Нового времени. Традиции искусства Оружейной палаты продолжали питать

последующие поколения, успешно сосуществуя с академическим искусством. Это касается не только иконографии или стиля, но и той своеобразной системы аллегорий и символов, которая сложилась в русском искусстве к концу XVII века. Она сохранила многое из старого национального наследия, включила в себя отобранные в процессе заимствования новые элементы изощренной эмблематической культуры Западной Европы. Но эти привнесенные элементы не остались чуждыми, обрели собственный скрытый смысл, не всегда совпадающий с прототипом. В относительно неизменном виде аллегорические приемы и устойчивые символические образы искусства второй половины XVII века продолжали использоваться народными мастерами в иконописи, гравюре, иконостасной резьбе на протяжении XVIII — XIX столетий. Эта традиция дошла до наших дней, найдя свое продолжение в работах современных церковных художников.

Литература

1. Алексеева 1976 — Алексеева М. А. Портрет царевны Софьи гравера Тарасевича // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1975. М.: Наука, 1976. С. 240–249.
2. Алексеева 1977 — Алексеева М. А. Жанр конклюзии в русском искусстве конца XVII — начала XVIII в. // Русское искусство барокко: Материалы и исследования. М.: Наука, 1977. С. 7–29.
3. Бодянский 1858 — Розыск о богохульных строках и о сомнениях святых честных икон дьяка Ивана Михайловича Висковатого / Предисл. О. Бодянского // Чтения в Обществе истории и древностей Российских. М.: Университетская тип., 1858. Кн. 2. Отд. 3. С. 1–43.
4. Бусева-Давыдова 2000 — Бусева-Давыдова И. Л. Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика. Ред. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 621–650.
5. Бусева-Давыдова 2008 — Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М.: Индрик, 2008.
6. Буслаев 1908 — Соч. Ф. И. Буслаева: сочинения по археологии и истории искусства. СПб.: изд. Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук, 1908. Т. 1.
7. Вознесенская 2018 — Вознесенская И. А. Еще раз о гравированном портрете Софьи Алексеевны // Петербургская библиотечная школа. 2018. № 1 (68). С. 63–70.
8. Гамлицкий 2018 — Гамлицкий А. В. Храмы, замки, сады земные и образ Небесного Иерусалима в западноевропейской и русской апокалиптической иллюстрации // Чинякова Г. П. Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI — XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись. М.: БуксМАрт, 2018. С. 258–322.
9. Гамлицкий 2025 — Гамлицкий А. В. Феномен общих гравированных оригиналов искусства Востока и Запада Европы XVII века // Academia. 2025. № 1. С. 7–28. URL: <https://academiarah.ru/magazines/2025/1/fenomen-obshchikh-gravirovannykh-originalov-iskusstva-vostoka-i-zapada-evropy-xvii-veka> (дата обращения: 04.05.2026).
10. Гордеева 2004 — Русский исторический портрет. Эпоха парсуны. Изд. к выст. Государственного Исторического музея, 26 декабря 2003 г. — 31 мая 2004 г.: Альбом-кат. Отв. ред. Гордеева О. Г. и др. М.: Художник и книга, 2004.
11. Грабарь 1913 — Грабарь И. Е. История русского искусства. Т. 6: Живопись. М.: Изд-во Кнебель, [1913].
12. Западалова 2024 — Западалова П. Ф. Фряжская гравюра и художественный язык русского искусства середины XVII — начала XVIII в. // Искусствознание. 2024. № 1. С. 124–153.
13. Звездина 2000 — Звездина Ю. Н. Растительный декор поздних русских иконостасов. О западных источниках символики // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика. Ред. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 651–669.
14. Звонарева 1988 — Звонарева Л. У. Натурфилософские взгляды Симеона Полоцкого // Естественно-научные представления Древней Руси. М.: Наука, 1988. С. 228–245.
15. Карпова 2015 — Симон Ушаков — царский изограф: кат. выст. Отв. ред. Карпова Т. В. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015.
16. Карпова 2020 — Theatrum biblicum. Библия Пискатора 1643 года из собрания Государственной Третьяковской галереи: кат. / Ред. Карпова Т. Л. М., 2020.
17. Кочетков 2003 — Владимиров Иосиф (Володимиров) // Словарь русских иконописцев

- XI — XVII веков / Ред.-сост. И. А. Кочетков. М.: Индрик, 2003. С. 125–127.
18. Комашко, Каткова 2004 — Костромская икона XIII — XIX веков. Авт.-сост. Н. И. Комашко и С. С. Каткова. М.: Гранд-Холдинг, 2004.
19. Комашко 2004 — Комашко Н. И. Богоматерь «Всех скорбящих Радость» // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2004. №1–2 (14). С. 22–34.
20. Левитин 1987 — Левитин Е. С. Очерки по истории и техники гравюры. Тетрадь 1. М.: Изобразительное искусство, 1987.
21. Лифшиц, Сидоренко 2000 — София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII — XIX веков из собраний музеев России: [кат.]. Отв. ред. Лифшиц Л. И., Сидоренко Г. В. М.: Радуница, 2000.
22. Маркина 1993 — Маркина Н. Ю. Художественный образ «Четырехчастной» иконы из Благовещенского собора Московского Кремля // Русское искусство позднего средневековья. Образ и смысл. М.: Российская Академия художеств, 1993. С. 36–58.
23. Махов 2014 — Махов А. Е. Эмблематика. Макрокосм. М.: Intrada, 2014.
24. Мишина 2020 — Мишина Е. А. Русская гравюра XVII — начала XVIII века. СПб.: Арт, 2020.
25. Нерсисян 1999 — Нерсисян Л. В. К вопросу о происхождении и символическом содержании «О Тебе радуется» // Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабаря (1896–1990). СПб., 1999. С. 380–398.
26. Никитина 2005 — Никитина Т. Л. «Апокалипсис» в росписи северной паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Кириллов: Краеведческий альманах. Вологда, 2005. Вып. 6. С. 195–201.
27. Роттердамский 1960 — Эразм Роттердамский. Похвала глупости. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960.
28. Садков 1996 — Садков В. А. Анималистическая символика в изображении сцены Грехопадения (Неизвестный рисунок Геррита Питерса в собрании ГМИИ) // Библия в культуре и искусстве. Материалы научн. конф. «Випперовские чтения — 1995». ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 1996. Вып. 28. С. 88–97.
29. Садков 2004 — Зримый образ и скрытый смысл. Аллегии и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI — XVII веков: кат. выст. ГМИИ им. А. С. Пушкина / Ред. Садкова В. А. М.: Альфа-Принт, 2004.
30. Сакович 1983 — Сакович А. Г. Народная гравированная книга Василия Кореня. 1692–1695. М.: Изобразительное искусство, 1983.
31. Самойлова 2020 — Самойлова Т. Е. «Благословенно воинство Небесного Царя». М.: Прогресс-Традиция, 2020.
32. Соколов 1978 — Соколов М. Н. Христос у мельницы-Фортуны. К интерпретации одного пейзажно-жанрового мотива Питера Брейгеля Старшего // Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978. С. 132–156.
33. Соколов 1994 — Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. М.: Изобразительное искусство, 1994.
34. Соколов 1995 — Соколов М. Н. Сокровенный человек // Юный художник. 1995. №11–12. С. 24–25.
35. Сидоров 1951 — Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М.: Издательство Академии наук СССР, 1951.
36. Тарасенко 1995 — О Тебе радуется: Русские иконы Богоматери XVI — начала XX века: кат. выст. из фондов Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. 1995. Сост. Л. П. Тарасенко. М.: Авангард, 1995.
37. Троицкий 1914 — Троицкий Н. И. Песнь Песней во фресках Тульского Успенского собора // Светильник. 1914. №8. С. 13–34.
38. Успенский 2021 — Успенский Б. А. От герба к парсуне (Портрет царевны Софьи Алексеевны «в орле») // Slověne. 2021. V. 10. №1. С. 113–156.
39. Чубинская 1985 — Чубинская В. Г. Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская», «Древо Московского государства», «Похвала Богоматери Владимирской». (Опыт историко-культурной интерпретации) // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 38: Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. Л.: Наука, 1985. С. 290–308.
40. Шалина 2021 — Шалина И. А. Икона «Благословенно воинство Небесного Царя» из Успенского собора Московского Кремля — программный памятник эпохи Василия III // Искусство Христианского мира М.: Изд-во ПСТГУ, 2021. Вып. 15. С. 175–194.
41. Хромов 2019 — Хромов О. Р. Русская орнаментальная гравюра второй половины XVII века и западноевропейская орнаментика // Симон Ушаков и мастера Оружейной палаты: сб. ст. М.: ГТГ, 2019. С. 109–122.
42. Эко 2004 — Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб.: Азбука-классика, 2004.

References

1. Alekseeva, M. A. (1975), "Portret tsarevny Sofyi gravera Tarasevicha" [Portrait of Princess Sophia by engraver Tarasevich], *Pamyatniki kultury: Novye otkrytiya. Pismennost. Iskusstvo. Arkheologiya*, Nauka, Moscow, USSR, pp. 240–249.
2. Alekseeva, M. A. (1977) "Zhanr konklyuzii v russkom iskusstve kontsa XVII — nachala XVIII v." [The genre of conclusion in Russian art of the late 17th and early 18th centuries], *Russkoe iskusstvo barokko: Materialy i issledovaniya*, Nauka, Moscow, USSR, pp. 7–29.
3. Bodyansky, O. (1858), "Rozysk o bogokhulnykh strokakh i o somneniyakh svyatykh chestnykh ikon dyaka Ivana Mikhailovicha Viskovatogo" [Investigation of blasphemous lines and doubts about the holy honest icons of the deacon Ivan Mikhailovich Viskovaty], Preface by O. Bodyansky, *Chteniya v Obshchestve istorii i drevnostei Rossiiskikh*, Book 2, Ch. 3, Universitetskaya tip., Moscow, Russia, pp. 1–43.
4. Buseva-Davydova, I. L. (2000), "Russky ikonostas XVII veka: genezis tipa i itogi evolyutsii" [Russian iconostasis of the 17th century: genesis of the type and results of evolution], *Ikonostas. Proiskhozhdenie — Razvitie — Simvolika*, A. M. Lidov (Ed.), Moscow, Progress-Traditsiya, pp. 621–650, Russia.
5. Buseva-Davydova, I. L. (2008), *Kultura i iskusstvo v epokhu peremen. Rossiya semnadsatogo stoletiya* [Culture and Art in the Age of Changes. Russia in the Seventeenth Century], Indrik, Moscow, Russia.
6. Buslaev, F. I. (1908), *Sochineniya F. I. Buslaeva: sochineniya po arkheologii i istorii iskusstva* [Works by F. I. Buslaev: works on archeology and art history], *Otdelenie russkogo yazyka i slovesnosti Imperatorskoi Akademii nauk*, St Petersburg, Russia, V. 1.
7. Voznesenskaya, I. A. (2018), "Eshche raz o gravirovannom portrete Sofyi Alekseevny" [Once again about the engraved portrait of Sofya Alekseevna], *Peterburgskaya bibliotchnaya shkola*, no 1 (68), pp. 63–70.
8. Gamlitsky, A. V. (2018), "Khramy, zamki, sady zemnye i obraz Nebesnogo Ierusalima v zapadnoevropeiskoi i russkoi apokalipticheskoi illyustratsii" [Temples, castles, earthly gardens, and the image of the Heavenly Jerusalem in Western European and Russian apocalyptic illustrations], *Chinyakova, G. P., Drevnyaya Rus i Zapad. Russky litsevoi Apokalipsis XVI — XVII vekov. Miniatura, gravyura, ikona, stenopis*, BuksMArt, Moscow, Russia, pp. 258–322.
9. Gamlitsky, A. V. (2025), "Fenomen obshchikh gravirovannykh originalov iskusstva Vostoka i Zapada Evropy XVII veka" [Phenomenon of Common Engraved Originals in East and West of Europe Art in 17th century], *Academia*, no 1, pp. 7–28. URL: <https://academiarah.ru/magazines/2025/1/fenomen-obshchikh-gravirovannykh-originalov-iskusstva-vostoka-i-zapada-evropy-xvii-veka> (accessed 21 June 2026).
10. Gordeeva, O. G. (2004), *Russky istorichesky portret. Epokha parsuny* [Russian Historical Portrait. The Age of the Parsuna]: Publication for the exhibition of the State Historical Museum, December 26, 2003 — May 31, 2004, Album-catalogue, Khudozhnik i kniga, Moscow, Russia.
11. Grabar, I. E. (1913), *Istoriya russkogo iskusstva* [The History of Russian Art], Izd-vo I. Knebel, Moscow, Russia, V. 6.
12. Zapadalova, P. F. (2024), "Fryazhsкая gravityura i khudozhestvennyy yazyk russkogo iskusstva serediny XVII — nachala XVIII v." [Flemish engraving and the artistic language of Russian art of the mid-17th — early 18th centuries], *Iskusstvoznanie*, no 1, pp. 124–153.
13. Zvezdina, Yu. N. (2000), "Rastitelny dekor pozdnykh russkikh ikonostasov. O zapadnykh istochnikakh simvoliki" [Plant Decor of Late Russian Iconostases. On Western Sources of Symbolism], *Ikonostas. Proiskhozhdenie — Razvitie — Simvolika*, A. M. Lidov (Ed.), Moscow: Progress-Traditsiya, pp. 651–669, Russia.
14. Zvonareva, L. U. (1988), "Natufilosofskie vzglyady Simeona Polotskogo" [Natural-philosophical views of Symeon of Polotsk], *Estestvenno-nauchnye predstavleniya Drevnei Rusi*, Nauka, Moscow, Russia, pp. 228–245.
15. Karpova, T. V. (ed.) (2015), *Simon Ushakov — tsarsky izograf* [Simon Ushakov — Tsarist Icon Painter]: Exhibition Catalogue, Moscow, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya, Russia.
16. Karpova, T. V. (ed.) (2020), *Theatrum biblicum. Bibliya Piskatora 1643 goda iz sobraniya Gosudarstvennoi Tretyakovskoi galerei* [Theatrum biblicum. The Piscator Bible of 1643 at a meeting of the State Tretyakov Gallery]: Catalog, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya, Moscow, Russia.
17. Kochetkov, I. A. (ed.) (2003), "Vladimirov Iosif (Volodimerov)" [Vladimirov Joseph (Volodimerov)], *Slovar russkikh ikonopistsev XI — XVII vekov*, Moscow, Russia, pp. 125–127.
18. Komashko, N. I., Katkova, S. S. (eds.) (2004), *Kostromskaya ikona XIII — XIX vekov* [Kostroma Icon of the 13th — 19th Centuries], Grand-Holding, Moscow, Russia.

19. Komashko, N.I. (2004), "Bogomater Vsekh skorbyashchikh Radost" [Our Lady "Joy of All Who Sorrow"], *Antikvariat. Predmety iskusstva i kollektirovaniya*, no 1–2 (14), pp. 22–34.
20. Levitin, E. S. (1987), *Ocherki po istorii i tekhnike gravyury. Tetrad I* [Essays on the History and Technique of Engraving. Copy-book], Izobrazitel'noe iskusstvo, Moscow, USSR.
21. Lifshits, L.I., Sidorenko, G. V. (eds.) (2000), *Sofiya Premudrost Bozhiya. Vystavka russkoi ikonopisi XIII – XIX vekov iz sobraniy muzeev Rossii* [Sophia, the Wisdom of God. Exhibition of Russian icon painting of the 13th – 19th centuries from the collections of Russian museums]: Catalog, Radunitsa, Moscow, Russia, 2000.
22. Markina, N.Yu. (1993), "Khudozhestvenny obraz Chetyrekhchastnoi ikony iz Blagoveshchenskogo sobora Moskovskogo Kremlya" [Artistic image of the four-part icon from the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin], *Russkoe iskusstvo pozdnego srednevekoviya. Obraz i smysl*, Rossiiskaya Akademiya khudozhestv, Moscow, pp. 36–58.
23. Makhov, A. E. (2014), *Emblematika. Makrokosm* [Emblematics. Macrocosm], Intrada, Moscow, Russia.
24. Mishina, E. A. (2020), *Russkaya gravyura XVII – nachala XVIII veka* [Russian engraving of the 17th – early 18th centuries], Ars, St Petersburg, Russia.
25. Nersesyan, L. V. (1999), "K voprosu o proiskhozhdenii i simbolicheskom soderzhanii 'O Tebe raduetsya'" [On the Origin and Symbolic Content of "He Rejoices in Thee"], *Drevnerusskoe iskusstvo: Vizantiya i Drevnyaya Rus. K 100-letiyu Andrey Nikolaevicha Grabarya (1896–1990)*, St Petersburg, pp. 380–398.
26. Nikitina, T. L. (2005), "Apokalipsis v rospisi severnoi paperti Uspenskogo sobora Kirillo-Belozerskogo monastyrya" [Apocalypse in the painting of the northern porch of the Assumption Cathedral of the Kirillo-Belozersky Monastery], *Kirillov: Kraevedchesky almanakh*, Vologda, Is. 6, pp. 195–201.
27. Rotterdamsky, E. (1960), *Pokhvala gluposti* [In Praise of Folly] Moscow, Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoi literatury, Russia.
28. Sadkov, V. A. (1996), "Animalisticheskaya simbolika v izobrazhenii sceny Grekhopadeniya (Neizvestnyj risunok Gerrita Pitersa v sobranii GMI)" [Animalistic symbolism in the depiction of the scene of the Fall (Unknown drawing by Gerrit Pietersz in the collection of the Pushkin Museum of Fine Arts)], *Proceedings of the Bibliya v kulture i iskusstve. Vipperovskie chteniya – 1995, GMI* im. A. S. Pushkina, Moscow, Issue 28, pp. 88–97.
29. Sadkov, V. A. (ed.) (2004), *Zrimy obraz i skryty smysl. Allegorii i emblematika v zhivopisi Flandrii i Gollandii vtoroi poloviny XVI – XVII vekov* [Visible image and hidden meaning. Allegories and emblems in Flemish and Dutch painting of the second half of the 16th – 17th centuries]: exhibition catalogue. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Alfa-Print, Moscow, Russia.
30. Sakovich, A. G. (1983), *Narodnaya gravirovannaya kniga Vasiliya Korenya. 1692–1695* [Folk engraved book of Vasily Koren. 1692–1695], Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, USSR.
31. Samoilova, T. E. (2020), "Blagoslovenno voinstvo Nebesnogo Tsarya" ["Blessed is the Army of the Heavenly King"], Moscow, Progress-Traditsiya, Russia.
32. Sokolov, M. N. (1978), "Christos u melnitsy Fortuny. K interpretatsii odnogo peizazhno-zharovogo motiva Pitera Breigelya Starshego" [Christ at the Mill-Fortuna. On the interpretation of one landscape-genre motif by Pieter Bruegel the Elder], *Iskusstvo Zapadnoi Evropy i Vizantii*, Moscow, pp. 132–156.
33. Sokolov, M. N. (1994), "Bytovye obrazy v zapadnoevropeiskoi zhivopisi XV – XVII vekov", [Everyday images in Western European painting of the 15th – 17th centuries], Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, Russia.
34. Sokolov, M. N. (1995), "Sokrovenny chelovechek" [The Secret Little Man], *Yuny khudozhnik*, no 11–12, pp. 24–25.
35. Sidorov, A. A. (1951), *Drevnerusskaya knizhnaya gravyura* [Old Russian book engraving], Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR, Moscow, USSR.
36. Tarasenko, L. P. (ed.) (1995), *O Tebe raduetsya: Russkie ikony Bogomateri XVI – nachala XX vekov* [Rejoices in You: Russian Icons of the Mother of God from the 16th to the Early 20th Centuries: Catalogue of an Exhibition from the Collections of the Andrei Rublev Museum, 1995], Avangard, Moscow, Russia.
37. Troitsky, N. I. (1914), "Pesn Pesnei vo freskakh Tuskogo Uspenskogo sobora" [Song of Songs in the Frescoes of the Tula Assumption Cathedral], *Svetilnik*, no 8, pp. 13–34.
38. Uspensky, B. A. (2021), "Ot gerba k parsune (Portret tsarevny Sofyi Alekseevny v orle)" [From the Coat of Arms to the Parsuna (Portrait of Tsarevna Sophia Alekseevna "in an Eagle")], *Slověne*, V. 10, no 1, pp. 113–156.
39. Chubinskaya, V. G. (1985), "Ikona Simona Ushakova Bogomater Vladimirskaya, Drevo Moskovskogo gosudarstva, Pokhvala Bogomateri Vladimirskoi (Opyt istoriko-kulturnoi interpretatsii)" [Simon Ushakov's Icon "Our Lady of Vladimir", "The Tree of the Moscow State", "Praise to Our Lady of

Vladimir" (An Attempt at Historical and Cultural Interpretation)], *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury*. V. 38: *Vzaimodeistvie drevnerusskoi literatury i izobrazitel'nogo iskusstva*, Nauka, Leningrad, Russia, pp. 290–308.

40. Shalina, I. A. (2021), "Ikona 'Blagoslovenno voinstvo Nebesnogo Tsarya' iz Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya – programmny pamyatnik epokhi Vasiliya III [The Icon "Blessed is the Army of the Heavenly King" from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin – a programmatic monument of the era of Vasily III], *Iskusstvo khristianskogo mira*, Moscow, Russia, Is. 15, pp. 175–194.

41. Khromov, O. R. (2019), "Russkaya ornamentalnaya gravюра второй половины XVII века i zapadnoevropeiskaya ornamentika" [Russian ornamental engraving of the second half of the 17th century and Western European ornamentation], *Simon Ushakov i mastera Oruzheinoi palaty: collection of papers*, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya, Moscow, Russia, pp. 109–122.

42. Eko, U. (2004), *Evoliutsiya srednevekovoi estetiki* [Evolution of Medieval Esthetics], St Petersburg, Azbuka-klassika, Russia.

Информация об авторе

Андрей В. Гамлицкий, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия Москва, ул. Пречистенка, д. 21, avgamlet@gmail.com

Author Info

Andrey V. Gamlitsky, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; avgamlet@gmail.com



УДК 7.034.7+7.045

EDN: BSSTBT

<https://elibrary.ru/bsstbt>

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-273-285

**«АЛЛЕГОРИЯ ЖИВОПИСИ»
АНДРЕЯ МАТВЕЕВА
И ПЕРСОНИФИКАЦИИ ЖИВОПИСИ
ВО ФЛАМАНДСКОМ И ГОЛЛАНДСКОМ
ИСКУССТВЕ XVII — НАЧАЛА XVIII ВЕКА**

Сергей С. Акимов

*Школа искусств и ремесел имени А.С. Пушкина «Изограф»,
Нижний Новгород, Россия, ss.akimov@mail.ru*

Аннотация

В литературе картина А.М. Матвеева «Аллегория живописи» (1725, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) получила неоднозначные оценки: отмечается ее принципиально важное историческое значение как одного из первых светских непортретных произведений, созданных русскими мастерами, однако говорится о нехватке живописного мастерства у молодого художника и отсутствии оригинальности в его замысле. Связь композиции с западноевропейской аллегорической традицией констатируется как нечто само собой разумеющееся, без подробного сравнения с работами предшественников и современников. В этой статье произведение русского художника сопоставляется с аллегорическими персонификациями Живописи (Pictura, Schilderkunst) в искусстве Голландии и Фландрии «Золотого века». Делается вывод о том, что источником вдохновения и иконографической основой для работы Матвеева послужили многочисленные и весьма разнообразные аллегории фламандских и голландских мастеров, при этом он не копировал и не цитировал буквально кого-либо из предшественников.

Ключевые слова: А.М. Матвеев, «Аллегория живописи», Фландрия, Голландия, европейское искусство XVII века, иконография, Pictura

Для цитирования: Акимов С.С. «Аллегория живописи» Андрея Матвеева и персонификации живописи во фламандском и голландском искусстве XVII — начала XVIII века // Academia. 2026. № 2. С. 273–285. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-273-285

***THE ALLEGORY OF PAINTING*
BY ANDREI MATVEEV
AND PERSONIFICATIONS OF PAINTING
IN 17TH AND EARLY 18TH CENTURY
FLEMISH AND DUTCH ART**

Sergey S. Akimov

*The Alexander Pushkin School of Arts and Crafts "Izograph",
Nizhny Novgorod, Russia, ss.akimov@mail.ru*

Abstract

In the scholarship devoted to the artist, Andrei Matveev's *The Allegory of Painting* (1725, State Russian Museum, St Petersburg) has received mixed assessments: its fundamental historical significance as one of the first secular non-portrait works created by a Russian master has been widely acknowledged, yet critics have also noted the young artist's insufficient painterly skill and the lack of originality in his conception. The connection between the composition and the Western European allegorical tradition has generally been treated as self-evident, without detailed comparison to the works of either predecessors or contemporaries.

The article compares the Russian artist's painting with allegorical personifications of Painting (*Pictura*, *Schilderkunst*) in the art of the Dutch and Flemish Golden Age. It argues that Matveev drew inspiration and the iconographic basis for his work from the numerous and highly diverse allegories created by Flemish and Dutch masters, while refraining from directly copying or literally quoting any particular predecessor.

Keywords: Andrei Matveev, *The Allegory of Painting*, Flanders, Holland, 17th century European Art, iconography, *Pictura*

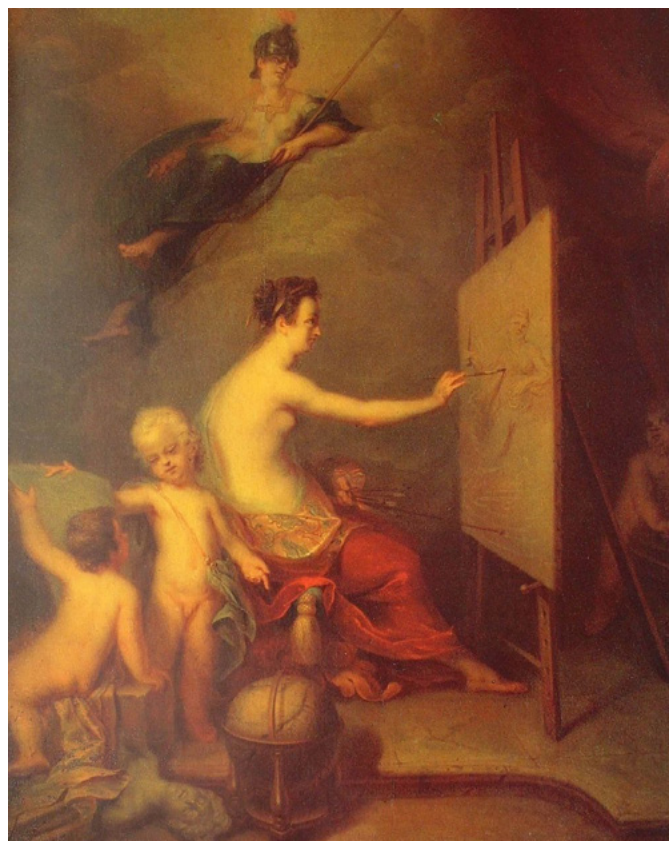
For citation: Akimov, S.S. (2026), "The Allegory of Painting by Andrei Matveev and Personifications of Painting in 17th and early 18th century Flemish and Dutch Art", *Academia*, 2026, no 2, pp. 273–285. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-273-285

Мнения исследователей о картине Андрея Матвеевича Матвеева сводятся к следующему: все авторы отмечают важное историческое значение «Аллегории живописи» (1725, дерево, масло; 69,5×58,5; Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) как одного из первых светских непортретных произведений, исполненных русским, а не приехавшим в Россию иностранным мастером. Картина является первой по времени создания среди известных ныне работ Матвеева и единственной в его наследии, имеющей достоверную авторскую подпись. Что же касается замысла произведения и технического уровня его воплощения, то часто говорится о неоригинальности в выборе и трактовке сюжета и о нехватке живописного мастерства. Связь композиции с западноевропейской аллегорической традицией отмечается как сама собой разумеющаяся, без углубления в иконографические аспекты и сравнения с аналогичными по теме работами западных живописцев. Видимо, в силу этой очевидности никто из отечественных специалистов по русской живописи XVIII столетия не задался вопросом о том, на какие конкретные образцы мог опираться Матвеев, уже прошедший обучение портретной живописи у Арнольда Боонена в Амстердаме, поступивший в Академию в Антверпене и обратившийся к аллегорическому сюжету. Сравнение «Аллегории живописи» с аналогичными по содержанию произведениями голландских и фламандских художников XVII — начала XVIII вв. позволит с большей полнотой оценить культурно-художественный опыт, усвоенный Матвеевым за время пребывания за границей, проследить отношение молодого живописца к сложившейся аллегорической традиции и, следовательно, более отчетливо увидеть степень оригинальности или подражательности созданного им образа.

Эта публикация имеет две задачи: проследить истоки, развитие и вариативность традиции персонификации Живописи (*Pictura*, *Schilderkunst*) во фламандской и голландской школах XVII — начала XVIII века и показать, что русский художник, пользуясь общераспространенными идеями и мотивами, не видел свою цель в подражании кому-либо из своих западноевропейских предшественников.

Начнем с краткого историографического экскурса.

А.Н. Бенуа видел в «Аллегории живописи» подражание Адриану ван дер Верфу, чье творчество было очень модным в начале XVIII века и нравилось Петру I. Правда, отмечая это сходство, искусствовед ограничивался самыми общими характеристиками: пестрый колорит, заглаженная манера письма, слащавость впечатления в целом [Ильина, Римская-Корсакова 1984, с. 63]. В целом А.Н. Бенуа относился к творчеству Матвеева как к явлению ученическому: он сдержанно хвалил «Автопортрет с женой», назвав его «характерной вещью, врезающейся в память», остальные же картины художника оценивал как не поднимающиеся «выше самой заурядной академической рутины» [Бенуа 1995, с. 25].



Ил. 1. А. М. Матвеев. Аллегория живописи. 1725. Дерево, масло. 69,5 × 58,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Н.Н. Коваленская в «Истории русского искусства XVIII века» просто упоминает картину, не давая ей оценки и не предлагая ее иконографического и стилистического анализа [Коваленская 1962, с. 43]. Она допускает неточность, говоря о том, что картина была прислана в Россию из Амстердама: произведение датировано 1725 годом, а в это время художник уже давно находился в Антверпене, будучи зачислен в местную Академию в декабре 1723 года. Также она называет учителями Матвеева Карела де Моора, что впоследствии было опровергнуто, и Класа ван Схора. Как известно, Клас — уменьшительная форма от имени Николас. Существование художника Николаса ван Схора — историографическая ошибка, допущенная ранними исследователями фламандской школы (Й. Иммерзелем и Х. Краммом). В действительности такого мастера не было, и мифический Николас — одно лицо с Лодевейком (Людовиком) ван Схором, прославившимся в качестве автора картонов для шпалер. Он работал в Брюсселе и Антверпене и умер в 1701 или 1702 году, к тому же никогда не возглавлял Академию (Н.Н. Коваленская называет Н. ван Схора ректором). Однако упрек в адрес советского искусствоведа в данном случае был бы неуместен, поскольку она не могла знать этих фактов.

В.Г. Андреева, опубликовавшая в 1974 году большую статью о жизни и творчестве Матвеева, подвергла «Аллегорию живописи» весьма жесткой критике. По ее мнению, «картина не оригинальна ни в выборе темы, ни в решении ее» [Андреева 1974, с. 145], имеются погрешности в рисунке, отсутствует живописное единство. Удачно написанным фрагментом она считает натюрморт. Вывод: «картина заурядная, но не лишена достоинств, особенно если помнить, что она выполнена учеником» [Андреева 1974, с. 145]. В отличие от В.Г. Андреевой, Н.М. Молева и Э.М. Белютин хоть и отмечали в «Аллегории живописи» вялость исполнения, но полагали, что картина «говорит о живописце, обладающем и высоким мастерством, и свободой композиционного мышления» [Молева, Белютин 1965, с. 94].

Наиболее полное исследование произведение получило в фундаментальной по своему научному уровню монографии Т.В. Ильиной и С.В. Римской-Корсаковой о Матвееве (1984). Авторы восстановили обстоятельства создания картины, которая была отправлена в подношение Екатерине I по случаю ее восшествия на престол и упоминалась (без указания названия) в письме художника императрице от 4 марта 1725 года. Соответственно, образ Минервы, вззирающей на работу Живописи, являлся намеком на императрицу как будущую покровительницу наук и искусств. (Авторы даже пишут, что в этом образе «выражена надежда на будущее всей русской культуры» [Ильина, Римская-Корсакова 1984, с. 64].) Т.В. Ильина и С.В. Римская-Корсакова дают произведению следующую эстетическую оценку: «Нам видится в картине и робость ученика, восхищенного блестящим мастерством представшей перед ним живописи, и одновременно с робостью — гордость и любовование своим собственным искусством» [Ильина, Римская-Корсакова 1984, с. 63]. Чрезвычайно важной заслугой исследовательниц стало проведение всестороннего технико-технологического изучения картины (как и других произведений Матвеева). Иконографические аспекты и связь образа с нидерландской и в целом западной аллегорической традицией остались в монографии без специального внимания. Впоследствии в сжатом виде те же суждения и оценки были изложены Т.В. Ильиной в ее вузовском учебнике по истории отечественного искусства XVIII века [Ильина 2001, с. 74–76].

После выхода в свет книги Т.В. Ильиной и С.В. Римской-Корсаковой крупных работ о Матвееве в российском искусствознании больше не создавалось, однако изучение его «Аллегории живописи» недавно получило продолжение в зарубежной науке. В 2023 году американская исследовательница Маргарет Самю (Margaret Samu) опубликовала обширную и весьма обстоятельную статью об этой картине и ее западноевропейских источниках [Samu 2023]. Она подробно освещает обучение Матвеева в антверпенской Академии, где его наставником был исторический живописец и портретист Петер Спервер (Peter Sperwer, 1662–1727). Маргарет Самю считает, что выбор Антверпена в качестве места, где молодой русский художник должен был завершить учебу, был продиктован не столько реальным значением города как художественного центра — академия вместе со всей фламандской школой переживала кризис, — а личными впечатлениями Петра I от посещения Антверпена. Исследовательница показывает, что, работая над «Аллегорией живописи», Матвеев проявил широкую эрудицию в западноевропейском искусстве, и приводит ряд живописных произведений и гравюр, которые могли оказать на него влияние. Например, специфику изображения фигуры Живописи, которая выглядит неконструктивной, бескостной, она объясняет не отсутствием мастерства, а знакомством художника с гравюрами северных маньеристов. Работа с женской натурой носила в Академии весьма ограниченный характер из моральных соображений, поэтому художник опирался на печатную графику. Со многими рассматриваемыми Маргарет Самю произведениями композиция Матвеева имеет лишь косвенные связи; вместе с тем исследовательница оставила без внимания ряд других картин мастеров обеих нидерландских школ, к которым более близка аллегория Матвеева¹. Мы остановимся именно на этих работах.

В голландской традиции сложились два варианта репрезентации темы живописного искусства: реалистический и аллегорический. Первый получил наиболее широкое распространение и представляет собой многообразные вариации сюжета «Художник в своей мастерской», в которых могут присутствовать отдельные иносказательные детали, но в целом изображение носит конкретно-реалистический характер — портретный, автопортретный или жанровый. Художник изображается работающим над картиной или размышляющим перед

¹ Маргарет Самю несколько иначе, чем Т.В. Ильина, расставляет смысловые акценты, считая, что Минерва ассоциируется не напрямую с Екатериной (картина, скорее всего, была задумана до ее воцарения), а с Россией. Идейная программа произведения необычна для петровской эпохи тем, что речь идет не об имперской мощи и славе, а об общественной значимости и цивилизующей роли искусства.



Ил. 2. Франс ван Мирис Старший. Аллегория живописи. 1661. Медь, масло. 12,5 × 8,5. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес.

своим произведением, а также принимающим гостей — любителей искусства и потенциальных покупателей. Таковы картины Рембрандта «Молодой художник в своей мастерской» (около 1629, Музей изящных искусств, Бостон), Михиля ван Мюсхера «Художник в студии со своими рисунками» (середина 1660-х, Вадуц — Вена, коллекция князя Лихтенштейнского) или Квининга ван Брекеленкама (или Йоба Беркхейде) «Посещение мастерской художника» (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). Знаменитое полотно Яна Вермеера «Искусство живописи» (1666–1667, Художественно-исторический музей, Вена) в значительной степени продолжает эту традицию: необычный костюм художника, карта на стене, наряд девушки-натурщицы сообщают образу множество смысловых нюансов и поднимают его над уровнем бытовой сцены, но сама фабульная ситуация остается вполне реальной, отчего картину нельзя безоговорочно отнести к аллегориям.

Аллегорический тип — персонификация *Pictura* (*Schilderkunst*) в виде женщины с атрибутами живописца — также приобрел в Голландии и Фландрии популярность, особенно к концу XVII — началу XVIII века. В подобных композициях повторяются одни и те же либо сходные мотивы, что позволяет говорить о существовании иконографической традиции, правда, весьма вариативной.

«Иконология» Чезаре Рипы предлагала изображать Живопись в облике красивой черноволосой женщины с бровями, изгиб которых выражает работу воображения, и с повязкой на устах, поскольку Живопись в отличие от Поэзии нема. В ее руках — палитра и кисть, а маска на золотой цепи напоминает об *Imitatio* как основе изобразительного искусства. Чезаре Рипа адресовал свое сочинение как писателям и ораторам, так и художникам, поэтому разработанные им аллегории были максимально наглядными и носили именно характер персонификаций. При жизни автора вышло шесть изданий его трактата, из которых наиболее популярным было первое иллюстрированное издание, увидевшее свет в Риме



Ил. 3. Ян Брейгель Младший (?). *Pictura как мастерица живописи цветов*. Около 1625. Медь, масло. 47 × 75. Музей Северного Брабанта, Хертогенбос.

в 1603 году. [Демидова 2023, с. 320]. В 1644 году издание «Иконологии» было выпущено в Амстердаме [Демидова 2023, с. 332], так что у голландских художников не было препятствий для ознакомления с этой книгой. Описанию *Pictura* у Рипы следует Франс ван Мирис Старший («Аллегория живописи», 1661, медь, масло; 12,5×8,5; Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес), однако большинство фламандских и голландских мастеров не придерживались указаний итальянского автора.

Хендрик Гольциус представил Живопись в виде полуобнаженной женщины, держащей в одной руке тоненькую кисть, а в другой — морскую раковину, которую она использует как сосуд для краски («Аллегорическая женская фигура в образе Живописи»², 1610, дерево, масло; 97,5×98; антикварная торговля, Лондон/Нью-Йорк). У того же мастера имеется редчайшее изображение Меркурия в качестве персонификации *Pictura* («Меркурий как персонификация Живописи», 1611, холст, масло, 214×120; Королевский кабинет живописи Маурицхейс, на хранении в Музее Франса Хальса в Хаарлеме, Гаага). Кроме традиционных атрибутов, бог на картине Гольциуса снабжен палитрой и кистями, у его ног лежат рисунки и альбом. Стоящий рядом петух напоминает о том, что одна из ролей Меркурия — покровитель ораторов и красноречия, благодаря чему возникает аллюзия на излюбленное в эпоху Возрождения сопоставление живописи и словесного творчества. Картина входит в серию из трех полотен, заказанную художнику в Хаарлеме Йоханом Колтерманом (Johan Colterman) или его сыном Йоханом Колтерманом Младшим. Две другие композиции изображают Минерву и Геракла с поверженным Какусом. Минерва предстает как олицетворение мудрости и справедливости, Геракл — силы и отваги, Меркурий — творческого начала. В случае с Меркурием иконография носит сугубо авторский характер. Не исключено, что интеллектуал и алхимик Гольциус выбрал Меркурия — Гермеса для репрезентации Живописи со скрытым намеком на так называемые герметические знания, имея в виду, что художники — это люди, причастные к тайной, открывающейся лишь избранным, мудрости.

В Нидерландах XVII века было популярно латинское изречение „Nulla dies sine linea“ («ни дня без линии»), взятое из жизнеописания Аппеллеса у Плиния.

² Здесь и далее названия рассматриваемых произведений, если для них нет закрепившихся русских эквивалентов, даны по картотеке нидерландского Государственного бюро художественной документации (RKD) в Гааге.



Ил. 4. Михиль ван Мюскер. Аллегорический портрет художницы в ее мастерской. 1680-е. Холст, масло. 114 × 91. Музей искусств Северной Каролины, Рэли.

Например, оно фигурирует в эмблематическом сборнике Юстуса Рейфенберга, изданном в Амстердаме в 1632 году (Justus Reifenberg, *Emblemata Politica*). На гравюре изображен художник — сам ли это Апеллес, сказать сложно, поскольку его костюм не имеет никакого отношения к античности, — проводящий линию по еще чистой поверхности будущего произведения; в глубине помещения еще один живописец пишет женскую модель. Апеллес в мастерской перед мольбертом представлен на рисунке неизвестного художника конца XVII века под тем же девизом, только по-нидерландски: „Geen dag sonder treck“ (Фонд Кустодия — Коллекция Фрица Люгта, Париж)³.

Чаще всего фламандские и голландские мастера изображали Живопись в виде художницы за работой или просто находящейся в своей мастерской. Приписываемая Яну Брейгелю Младшему картина «Pictura как мастерица живописи цветов» (около 1625, медь, масло; 47×75; Музей Северного Брабанта, Хертогенбос) сочетает аллерею с популярными во Фландрии изображениями картинных галерей и выполнена в традициях изысканной и тщательно детализированной антверпенской кабинетной живописи. Здесь Pictura предстает в облике молодой художницы, пишущей роскошный цветочный натюрморт; на полу разбросаны рисунки, инструменты для натяжки холста и приготовления красок, но сама мастерская — это великолепная картинная галерея богатого мецената, где на стенах висят полотна мифологического и религиозного жанра, отражающие реальные вкусы южнонидерландских коллекционеров. В проеме арки открывается вид на просторный зал, где также изображены художники за работой. Размещенные на стенах картины выполнены в стилистике фламандской школы, что вольно или невольно сообщает аллереи патриотический оттенок: Pictura переселилась от греков, римлян и итальянцев в Нидерланды, так что зритель

³ Репродукции обоих произведений см. в каталоге: Luijten, Ger, Schatborn, Peter and Arthur K. Wheelock, Jr. Drawings for Paintings in the Age of Rembrandt. Exh. Catalogue. National Gallery of Art, Washington, October 4, 2016 — January 2, 2017. Foundation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris, February 3 — May 7, 2017/ Milano, Skira editore, 2016. P. 36.



Ил. 5. Мартин Мейтенс Старший. Аллегория живописи. Около 1695. Холст, масло. 222,5 × 179,5. Национальный музей, Стокгольм.

может не только с увлечением рассматривать мельчайшие детали композиции, но и гордиться успехами фламандских живописцев.

В картинной галерее происходит действие и у Франса Франкена II, в работе которого компанию сидящей за мольбертом Живописи составляют Поэзия и Музыка («Живопись, Поэзия и Музыка в кабинете искусств», 1636, дерево, масло; 93,5×123,3; аукцион Джонни ван Хафтена, Лондон). Аллегорические фигуры представлены как светское общество, занятое приятным времяпрепровождением; сходство с жанровой сценой усиливается присутствием группы любителей искусств, ведущих оживленный разговор.

Картина Герарда ван Хонтхорста «Аллегория живописи» или «Живопись пишет портрет художника» (1648, дерево, масло; 138×113; Художественный музей Крокера, Сакраменто) фактически является образцом модного в Голландии Золотого века историзованного портрета. Изображена художница-любительница Маргарета Мария де Роодере (Margaretha Maria de Roodere, около 1625–1666), еще один портрет которой ван Хонтхорст исполнил четыре года спустя («Маргарета Мария де Роодере и ее родители», 1652, холст, масло; 142,3×168,3; Нидерландский институт коллекций, Амстердам) [Bok, de Meyere 1985]. На картине из Сакраменто Pictura пишет портрет самого ван Хонтхорста, что явствует из сравнения с его достоверным изображением (гравюра Питера де Йоде II, 1649). Только присутствие путто или Амура придает произведению аллегорический план.

Если работа Герарда ван Хонтхорста проста и лаконична, то у Михиля ван Мюсхера в «Аллегорическом портрете художницы в ее мастерской» (1680-е, холст, масло; 114×91; Музей искусств Северной Каролины, Рэли) появляется не только пышная обстановка, отражающая тяготение поздней голландской живописи к аристократической парадности и декоративности, но и развернутая иконографическая программа, раскрывающая тему прославления. Считается, что Михиль ван Мюсхер запечатлел Рахель Рейсх: неслучайно на мольберте перед портретируемой стоит картина, изображающая букет. Крылатая Слава трубит в честь художницы, путто собирается возложить на голову женщины венок, в глубине комнаты стоит статуя Минервы. Произведение ван Хонтхорста



Ил. 6. Питер ван дер Верф. Аллегория живописи. 1716. Дерево, масло. 44,8 × 34. Частное собрание, Вассенаар, Нидерланды.

воспринимается в первую очередь как портрет; у ван Мюсхера индивидуальность модели отступает на второй план, и внимание зрителей концентрируется на прочтении аллегорической программы.

К соотношению Живописи и Поэзии обращается в своей «Аллегории живописи» (около 1675–1679, медь, масло; 24,6×31; Лейденская коллекция, Нью-Йорк) Якоб Торенвлит — племянник и вероятный ученик Герарда Доу, продолжатель традиций так называемой «тонкой живописи» и впоследствии основатель Leidse Tekenenacademie. Он известен жанровыми сценами, но иногда писал и аллегорические сюжеты. На его картине Поэзию олицетворяет пожилой мужчина, возлагающий венок на голову Живописи, которая, в свою очередь, указывает на книгу, подчеркивая, что слово является источником вдохновения для художников. (В литературе о Торенвлите упоминается также картина «Аллегория живописи, вдохновленной поэзией», местонахождение которой неизвестно⁴). Среди предметов, окружающих персонажей, обращает на себя внимания рельеф, присутствие которого выражает идею *Imitatio*: живопись иллюзионистически воспроизводит скульптуру. Это реально существующее произведение Франсуа Дюкенуа, которое Якоб Торенвлит мог видеть во время своего пребывания в Риме.

Уроженец Гааги Мартин Мейтенс Старший с 1677 года до своей смерти был придворным художником в Швеции, однако не порывал связей с родиной и трижды приезжал в Нидерланды. На его картине *Pictura* представлена женской фигурой, задумчиво сидящей перед мольбертом, здесь же присутствуют глобус и скульптура («Аллегория живописи», около 1695, холст, масло; 222,5×179,5; Национальный музей, Стокгольм). Как и Торенвлит, художник изобразил конкретное произведение пластики: это римская копия с эллинистического оригинала,

⁴ Эпоха Рембрандта и Вермеера. Шедевры Лейденской коллекции. Каталог выставки. Научн. редактор В. Садков. М.: ABCdesign, 2018. С. 218.

известная под названием «Точильщик ножей» или «Скиф-точильщик» и бывшая частью группы на сюжет «Наказание Марсия». Эта фигура была найдена в Риме в 1530-х годах, в 1578 году куплена кардиналом Фердинандо Медичи и впоследствии вошла в собрание галереи Уффици. «Точильщик» был широко известен благодаря слепкам.

Питер ван дер Верф, младший брат и ученик Адриана ван дер Верфа, поместил персонажей на открытый воздух и ввел в композицию мотивы итальянской природы («Аллегория живописи», 1716, дерево, масло; 44,8×34; частное собрание, Вассенаар). *Pictura* — девушка в оранжево-голубом одеянии, элегантно спущенном с одного плеча — видимо, только что закончила работу: правой рукой она опирается на картину, а рядом лежат палитра и кисти. Она сидит у пьедестала с мраморной головой Юпитера, и создается впечатление, что верховное божество милостиво взирает на нее. Труд Живописи не остался без вознаграждения: крылатый младенец-Гений с язычком пламени на лбу и трубой в руке венчает ее лавровым венком. Другой путто, уже бескрылый, показывает *Pictura* лист бумаги, словно спрашивая ее совета относительно своего рисунка. Фоном для фигур служит нижняя часть обелиска, который в данном контексте может служить указанием на вечную славу творений живописи.

Льежский художник Жан Рига, испытавший несомненное влияние французского классицизма, предложил весьма оригинальное решение темы («Аллегория живописи», 1717, холст, масло; 182×95; частное собрание, Льеж). На его полотне, построенном по всем правилам классицистической риторики, Минерва призывает *Pictura* к великим свершениям, словно пробуждает ее и дает ей наставления. Наконец, Людовикус Рейсбрак, работавший в Антверпене в начале XVIII столетия, изображает триумф Живописи, которая стала полноправным членом семейства муз, трансформируя для этого сюжет «Минерва и музы на горе Геликон у источника Иппокрены» («Аллегория живописи», 1717, холст, масло; 86,5×204,6; антикварная торговля, Амстердам, 2013).

Персонификацию *Pictura* в образе женщины-художницы можно встретить и на рисунках голландских мастеров. У Абрахама Блумарта («Аллегория живописи», около 1648–1650, черный мел, перо и кисть коричневым тоном; аукцион Christie's, Лондон, 1998) она сидит с картиной в руках, рядом палитра, кисти, муштабель, а четыре путти держат над ее головой гербовый щит. На рисунке, приписываемом Самюэлю ван Хоогстратену («Аллегория живописи», около 1660, перо и кисть коричневым тоном; Музей декоративных искусств, Париж) обнаженная *Pictura* работает за мольбертом.

Некоторый свет на происхождение мотива частичной или полной наготы *Pictura* проливает сравнительно недавно обнаруженная и атрибутированная картина Отто ван Веена «Аполлон и Венера» (около 1595, дерево, масло; 124,5×94; Фонд Хойта Шермана, США, Де Мойн; об истории его открытия см. [Daley 2018]). Это произведение⁵ имеет очень необычную иконографию: обнаженная богиня красоты и любви представлена в виде художницы, пишущей картину, Аполлон же дает ей советы. На ее работе отчетливо виден горный ландшафт и взлетающий с края скалы Пегас; между утесов течет водный поток (его в данный момент и пишет Венера). Очевидно, сюжет этой картины в картине — рождение Иппокрены, и логично предположить, что вскоре божественная художница изобразит муз вокруг чудесного источника. Разработанный Отто ван Вееном сюжет связан с темой творческого вдохновения, поэтому его Венера-художница легко накладывается на образ *Pictura*.

Заслуживает внимания и политический аспект картины А.М. Матвеева, способ введения которого в структуру образа также мог быть подсказан молодому художнику работами его голландских и фламандских коллег. Является ли Минерва указанием на императрицу Екатерину или на Россию в целом, в данном случае не имеет принципиального значения. Главное — само присутствие

⁵ Специалисты RKD относят произведение к работам Отто ван Веена предположительно. В любом случае, оно принадлежит если не самому художнику, то его кругу.



Ил. 7. Отто ван Веен (?). Аполлон и Венера. Около 1595. Дерево, масло. 124,5 × 94. Фонд Хойта Шермана, Де Мойн, США.

античной богини как олицетворения государственности. В голландском и фламандском искусстве Минерва — защитница справедливости и истины, покровительница справедливых войн — нередко выступала в качестве персонажа политических аллегорий с участием реальных исторических лиц. На картине Гонзалеса Кокса, украшающей зал Оранских во дворце Хейс-тен-Босх, аллегорическая фигура Голландии вручает ребенку — будущему Виллему II — свидетельство на право наследования в присутствии его отца статхаудера Фредерика Хендрика и Минервы («Виллем II получает Акт о наследовании», 1650, холст, масло; 313×204). У Юргена Овенса в «Аллегории коронации Хедвиги Элеоноры Шлезвиг-Гольштейн-Готторпской в качестве королевы Швеции» (1654, холст, масло; 105×78; Национальный музей, Стокгольм) Минерва собственноручно возлагает корону на голову принцессы. В историзованных портретах венценосные особы желали видеть себя в образе Минервы (Юстус ван Эгмонт, «Королева Кристина Шведская в образе Минервы», 1654, холст, масло; 114×87,5; Национальный музей, Стокгольм). На картине русского художника древнеримская богиня также выступает не только как покровительница искусств и наук, но и как носительница власти.

Даже не выходя за пределы голландской и фламандской школ, Матвеев при обращении к сюжету «Аллегория живописи» имел возможность опереться на обширную и весьма вариативную иконографическую традицию, которая прослеживается на протяжении всего XVII столетия и остается актуальной в первой четверти XVIII века. Изображение *Pictura* в виде полуобнаженной женщины, пишущей картину за мольбертом, присутствие Минервы и путти, натюрмортные детали — глобус, скульптура — входили в устойчивый репертуар мотивов для персонификации живописи. Общественно-политический аспект созданного Матвеевым образа также находит аналогии в искусстве обеих нидерландских школ, где Минерва нередко выступала как персонаж политических аллегорий.

В отличие от голландских и фламандских художников, часто уделявших в своих аллегориях большое внимание изображению места действия, А.М. Матвеев отказался от показа интерьера. Его персонажи пребывают в условном пространстве, и это выглядит не как попытка художника упростить стоящую перед ним задачу, а как сознательный прием, позволяющий исключить из аллегории все, что носит конкретно-бытовой характер.

Русский живописец говорит на общепринятом для своей эпохи аллегорическом языке. Вместе с тем он не копирует и не цитирует какие-либо произведения предшественников; среди многочисленных работ голландцев и фламандцев не нашлось таких, которые бы соотносились с картиной Матвеева как ее прямые образцы. Сам выбор сюжета, может быть, и не очень оригинален, но он связан с идеей будущего процветания искусств в России, о чем писали Т.В. Ильина и С.В. Римская-Корсакова. Композиция произведения организована автором совершенно самостоятельно. Художник, к моменту написания аллегории уже долгое время проводивший в Нидерландах, органично усвоил западную традицию аллегорического мышления, в корне отличную от русского средневекового искусства, и вполне уверенно обращался с ней.

Литература

1. Андреева 1974 — Андреева В.Г. Андрей Матвеев // Русское искусство первой четверти XVIII века. Материалы и исследования. М.: Наука, 1974. С. 141–157.
2. Бенуа 1995 — Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. Составление, вступ. статья и коммент. В.М. Володарского. М.: Республика, 1995. 448 с., ил.
3. Демидова 2023 — Демидова М.А. Скрытые смыслы: становление символических систем Ренессанса и западноевропейское изобразительное искусство XV — XVII веков. М.: Лингва-Ф, 2023. 440 с., ил.
4. Ильина 2001 — Ильина Т.В. Русское искусство XVIII века. Учебник. М.: Высшая школа, 2001. 399 с., ил.
5. Ильина, Римская-Корсакова 1984 — Ильина Т.В., Римская-Корсакова С.В. Андрей Матвеев. М.: Искусство, 1984. 320 с., ил.
6. Коваленская 1962 — Коваленская Н.Н. История русского искусства XVIII века. М.: изд-во Московского университета, 1962. 286 с., ил.
7. Молева, Белютин 1965 — Молева Н., Белютин Э. Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. М.: Искусство, 1965. 335 с., ил.
8. Bok, de Meyere 1985 — Bok Martin Jan and Jos de Meyere. Schilderes aan haar esel: nieuwe gegevens over het schilderij van Garard van Honthorst. In: Maandblad Oud-Utrecht, jg. 58 (1985), № 12. P. 298–303.
9. Daley 2018 — Daley Jason. 400-Year-Old Painting by Dutch Master Found in Iowa Storage Room. In: Smithsonian magazine, 2018, April 5.
10. Samu 2023 — Samu Margaret. Andrei Matveev. Painting Allegory from Antwerp to Russia. In: Вивлюютика: E-journal of Eighteenth Century Russian Studies, vol. 11 (2023). P. 5–36.

References

1. Andreeva, V.G. (1974), "Andrei Matveev", *Russkoye iskusstvo pervoy chetverti XVIII veka. Materialy i issledovaniya* [Russian art of the first quarter of the 18th century: Materials and studies], Nauka, Moscow, USSR, pp. 141–157.
2. Benois, A.N. (1995), *Istoriya russkoy zhivopisi v XIX veke* [History of Russian painting in the 19th century], ed. by V.M. Volodarsky, Respublika, Moscow, Russia.
3. Demidova, M.A. (2023), *Skrytye smysly: stanovlenie simvolicheskikh sistem Renessansa i zapadnoevropeyskoe izobrazitelnoe iskusstvo XV — XVII vekov* [Hidden meanings: The formation of Renaissance symbolic systems in the context of Western European visual art of the 15th to 17th centuries], Lingva-F, Moscow, Russia.
4. Il'ina, T.V. (2001), *Russkoe iskusstvo XVIII veka* [Russian art of the 18th century], Vysshaya shkola, Moscow, Russia.
5. Il'ina, T.V., Rimskaya-Korsakova, S.V. (1984), *Andrei Matveev, Iskusstvo*, Moscow, USSR.
6. Kovalenskaya, N.N. (1962), *Istoria russkogo iskusstva XVIII veka* [History of Russian art of the 18th century]. Moscow University Press, Moscow, USSR.

7. Moleva, N., Beliutin, E. (1965), *Zhivopisnykh del mastera. Kanzeliaria ot stroeniy i russkaya zhivopis' pervoi poloviny XVIII veka* [Masters of painting: The Office of Buildings and Russian painting of the first half of the 18th century], Iskusstvo, Moscow, USSR.
8. Bok, Martin Jan and Jos, de Meyere (1985), "Schilderes aan haar esel: nieuwe gegevens over het schilderij van Garard van Honthorst", *Maandblad Oud-Utrecht*, jg. 58, № 12, pp. 298–303.
9. Daley, Jason (2018), "400-year-old painting by Dutch master found in Iowa storage room", *Smithsonian magazine*, April 5.
10. Samu, Margaret (2023), "Andrei Matveev. Painting allegory from Antwerp to Russia", *Вивлювика: E-journal of Eighteenth Century Russian Studies*, vol. 11, pp. 5–36.

Информация об авторе

Сергей С. Акимов, Школа искусств и ремесел имени А.С. Пушкина «Изограф», Нижний Новгород, Россия; 603000, Россия, Нижний Новгород, ул. Большая Печерская, д. 16Б; ss.akimov@mail.ru

Author Info

Sergey S. Akimov, The Alexander Pushkin School of Arts and Crafts "Izograph", Nizhny Novgorod, Russia; 16B Bolshaya Pecherskaya St, 603000 Nizhny Novgorod, Russia; ss.akimov@mail.ru



УДК 0.75
EDN: RFEOWC
<https://elibrary.ru/rfeowc>
DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-286-302

ЭМБЛЕМЫ И ГЕРБЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЛОСЕНКО

Евгений В. Пчелов

Российский государственный
гуманитарный университет, Москва, Россия,
dep_kvsid@rggu.ru

Аннотация

Статья посвящена анализу нескольких известных картин А.П. Лосенко с точки зрения эмблематики и геральдики. Детали этих произведений позволяют глубже понять их смысл, а также охарактеризовать тот символический контекст, в котором они создавались. Так, на «Портрете Ф.Г. Волкова» представлены не только традиционные атрибуты Мельпомены и Талии, но и фигуры его герба, утвержденного уже после смерти актера. Это позволяет сдвинуть датировку портрета на более поздний период. В картине «Владимир и Рогнеда» особенности изображения головного убора и меча Владимира показывают его статус и определяют специфику конкретного образа. Лев на щите на картине «Прощание Гектора с Андромахой» отсылает к западноевропейской фантазийной геральдике героев древности, которая могла быть знакома А.П. Лосенко. В целом эти примеры демонстрируют богатый круг эмблематических и геральдических символов, актуальный для творчества художника.

Ключевые слова: А.П. Лосенко, эмблемы, символы, гербы

Для цитирования: Пчелов Е.В. Эмблемы и гербы в творчестве А.П. Лосенко // Academia. 2026. №2. С. 286–302. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-286-302

EMBLEMS AND COATS OF ARMS IN THE ART OF ANTON LOSENKO

Evgeny V. Pchelov

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
dep_kvsid@rggu.ru

Abstract

The article is devoted to the analysis of several well-known paintings by Anton Pavlovich Losenko from the perspective of emblematics and heraldry. The details of these works allow us to gain a deeper understanding of their meaning and to characterize the symbolic context in which they were created. Thus, *Portrait of F.G. Volkov* depicts not only the traditional attributes of Melpomene and Thalia, but also figures from the actor's coat of arms, which was granted only after his death. This allows to shift the dating of the portrait to a later period. In the painting *Vladimir and Rogneda*, the particular features of Vladimir's headdress and sword indicate his status and define the specific character of the image. The lion on the shield in *Hector's Farewell to Andromache* refers to the fanciful Western European heraldry of heroes of antiquity, with which Losenko may have been familiar. These examples demonstrate the rich range of emblematic and heraldic symbols that were significant for the artist's work.

Keywords: Anton Losenko, emblems, symbols, coats of arms

For citation: Pchelov, E.V. (2026), "Emblems and coats of arms in the art of Anton Losenko", *Academia*, 2026, no 2, pp. 286–302. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-286-302

Эмблематика и геральдика занимали важное место в отечественной художественной культуре XVIII века. Неизбежно они влияли на творчество живописцев, в том числе и такого выдающегося мастера, как Антон Павлович Лосенко (1737–1773). Прояснить это влияние представляется возможным на примере трех известных картин Лосенко — «Портрета Ф.Г. Волкова», «Владимира и Рогнеды» и «Прощания Гектора с Андромахой».

Первая из них — портрет выдающегося актера, основателя русского театра Федора Григорьевича Волкова (1729–1763) — хранится в коллекции Государственного Русского музея и датируется в его каталоге 1760 (?) или 1763 (?) годами (ил. 1). Обе даты условны и определяются умозрительно (первая — по стилистической близости к некоторым другим портретам работы Лосенко; вторая — по году смерти Волкова, на основании предположения, что портрет был написан вскоре после нее). Считается, что портрет был заказан художнику Иваном Ивановичем Шуваловым — во всяком случае, он находился в его собрании, до того, как в конце XVIII века попал в Музей Академии художеств, а оттуда уже в советское время был передан в Государственный Русский музей¹. В Государственной Третьяковской галерее хранится аналогичный портрет, который также считался работой Лосенко, но современные технологические исследования показали, что к авторству Лосенко он отношения не имеет². Портрет Ф.Г. Волкова неоднократно привлекал внимание исследователей. Актер изображен вполоборота, в белой рубашке и золотистого цвета верхней одежде, закутанным в красный плащ с золотой каймой и таким же фестоном. В правой руке он почти вертикально держит серебряный кинжал с золотой рукояткой, продетый сквозь золотую корону с зубцами, а в левой — черную театральную маску с голубой лентой.



Ил. 1. А. П. Лосенко. Портрет Ф.Г. Волкова. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Ж-4969.

¹ Живопись. XVIII век. Каталог. Т. 1 / Гос. Русский музей. СПб., 1998. №279, с. 117–118.

² Живопись XVIII века. Каталог собрания / Гос. Третьяковская галерея. М., 2015. №440, с. 438–441.



Ил. 2. Символы и эмблемата. Амстердам, 1705. С. 47.

Исследователи по-разному интерпретировали атрибуты портрета. Еще начиная с С.Р. Эрнста маска, корона, меч (так понимали исследователи этот предмет) и плащ трактовались как атрибуты драматического актера или символы театра. Видный историк искусства А.А. Карев обратил внимание на окровавленный кинжал как атрибут музы трагедии Мельпомены, ссылаясь при этом на «Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев» — книгу французского автора Оноре Лакомба де Презеля, переведенную на русский язык Иваном Ивановичем Акимовым и изданную в 1763 году [Карев 1994, с. 96–98]. Там сказано, что Мельпомену «представляют... с шпагою или кинжалом окровавленным в одной руке, а в другой держит она венок, или скипетр» [Иконологический лексикон... 1763, с. 177]. Однако следует отметить, что на портрете Волкова кинжал отнюдь не окровавленный.

Для объяснения композиции с короной, сквозь которую продет кинжал, Андрей Александрович Карев обратился к известному сборнику «Символы и эмблемата», впервые изданному в 1705 году (русское издание, подготовленное Н.М. Амбодиком, было опубликовано в 1788 году, много позже смерти Лосенко, и поэтому во внимание приниматься не может). Там, действительно, есть эмблема с изображением копья, расположенного по диагонали, на котором висят три зубчатые короны (ил. 2). Ее сопровождает девиз «Умрети или выиграти» [Символы и эмблемата 1705, с. 46–47]. Прототипом этой эмблемы послужила аналогичная эмблема в сборнике эмблем Даниэля де Ла Фея 1699 года — только здесь копьё (также диагональное) повернуто в другую сторону. Эмблему сопровождает девиз “Este duces” (или фр. «Чтобы заслужить нас, нужно победить или умереть») [Devises et Emblemes... 1699, №11, 5]. Точно так же этот девиз интерпретируется и в русском издании «Символов и эмблемата»: «Будете нам вождями. Чтобы заслужить нас, победить или умереть должно. Пострадать или выиграть»



Ил. 3. Луи де Булонь Младший. Урация и Мельпомена. 1680–1681. Холст, масло. Версальский дворец, Франция. MV 8264.



Ил. 4. Шарль-Андре Ван Лоо. Аллегория Трагедии. 1752. Холст, масло. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва. Ж — 741.

[Эмблемы и символы 2000, с. 104–105]. Стоит отметить, что автору данной статьи сопоставление с эмблемой из «Символов и эмблемата» не кажется очевидным.

В том же «Иконологическом лексиконе» о Мельпомене говорится следующее: «Ле Брюн (т.е. французский художник Шарль Лебрен — *прим. авт.*) в Версалии представил ее в виде сидящей в старинных золотых креслах женщины. Лице ее показывает нечто величавое и печальное. В руке у ней кинжал и Царская диадема, а подле ее лежит золотой скипетр» [Иконологический лексикон... 1763, с. 178]. Таким образом, атрибутами Мельпомены являются не один лишь только кинжал, но также царская диадема, а кроме того, скипетр. Соединение кинжала с регалиями (диадемой и скипетром) находит объяснение в «Иконологии» Чезаре Рипы, где Трагедия изображается в виде женщины с окровавленным кинжалом в правой руке — символом насильственной смерти монарших особ [Ripa 1709, p. 75, fig. 300].

В западноевропейской живописи можно встретить немало примеров таких атрибутов Мельпомены. Так, на картине Луи де Булоня младшего (1654–1733) с изображением Урации и Мельпомены (1680–1681; Версальский дворец, MV 8264) Мельпомена держит стальной кинжал с золотой рукояткой (отметим эту деталь!), а путто подает ей золотую корону с зубцами. Другая такая же корона лежит рядом на земле и через нее проходит скипетр (ил. 3). На картине Шарля-Андре Ван Лоо (1705–1765) «Аллегория Трагедии» (1752; ГМИИ им. А.С. Пушкина, Ж — 741) Трагедия-Мельпомена держит в руке кинжал с золотой рукояткой, а рядом на подушке лежат золотая зубчатая корона и скипетр (ил. 4). У племянника Шарля Ван Лоо Луи-Мишеля Ван Лоо (1707–1771) на портрете французской писательницы Женевиевы-Франсуазы Рандон де Мальбуассьер (Лоретт де Мальбуассьер) в образе Мельпомены (1765, коллекция Хорвица, Бостон) кинжал в правой руке модели виден плохо, зато левая держит золотую зубчатую корону с продетыми сквозь нее двумя скипетрами (ил. 5).

В росписи Зала муз Китайского дворца в Ораниенбауме Стефано Торелли (1704–1784), создававшейся примерно в тот же период, что и портрет Волкова, Мельпомена в одной руке вертикально держит стальной кинжал с позолоченной рукояткой, а другой поднимает вверх золотую зубчатую корону, украшенную драгоценными камнями, между зубцов которой подвешено ожерелье с медальоном. Эти примеры ясно показывают, что и кинжал, и корона выступают устойчивыми атрибутами музыки трагедии. Но через корону обычно продет скипетр (или скипетры).

Черную маску в руке Волкова А.А. Карев сопоставляет с маской итальянской комедии дель арте и с трактовкой маски в русском издании «Символов и эмблемата», где говорится, что маска (или харя) — «знак комедии, басни, лицемерства, театральных игр и прочих публичных позорищ, кои для увеселения народа представляемы были» [Эмблемы и символы 2000, с. 57]. Таким образом,



Ил. 5. Луи-Мишель Ван Лоо. Портрет Женевиевы-Франсуазы Рандон де Мальбуассьер в образе Мельпомены. 1765. Холст, масло. Коллекция Хорвица, Бостон, США.

по мысли исследователя, «основатель русского театра предстает перед зрителем как бы под покровительством двух античных муз — Мельпомены и Талии, трагедии и комедии» [Карев 1994, с. 97]. Та же мысль проводится и в работе В.А. Летина и К.С. Вищенко, посвященной театральному дискурсу живописи Лосенко. Исследователи сопоставляют портрет Волкова с портретами других выдающихся актеров: портретом Ж.-Б. Мольера в роли Цезаря (в трагедии Пьера Корнелья) работы Николя Миньяра (1656) (**ил. 6**) и портретом Дэвида Гаррика в роли Кайтли (в пьесе Бена Джонсона) между Трагедией и Комедией работы Джошуа Рейнольдса (1761) (**ил. 7**). При этом с портретом Мольера портрет Волкова роднит композиционное сходство, а с портретом Гаррика — атрибуты



Ил. 6. Николя Миньяр? Мольер в роли Цезаря в «Смерти Помпея». Ок. 1650. Холст, масло. Музей Карнавале, Париж. P2258.



Ил. 7. Джошуа Рейнольдс. Дэвид Гаррик между Трагедией и Комедией. 1760–1761. Холст, масло. Замок Уоддесдон, Бакингемшир, Великобритания. 102.1995.



Ил. 8. Эсташ Ле Сюёр. Клио, Эвтерпа и Талия. 1652–1655. Холст, масло. Лувр, Париж. INV 8057.

Трагедии (Мельпомены) и Комедии (Талии) — кинжал и маска соответственно [Летин, Вищенко 2020]. Маска и в самом деле считалась атрибутом Талии. Вот как об этом говорится в «Иконологическом лексиконе»: «Она (т.е. Талия — *прим. авт.*) представляется в виде молодой девицы в плющевом венце; в руке держит маску и смотрит с улыбкою <...> Влейгелс (имеется в виду французский художник фламандского происхождения Николя Флейгельс — *прим. авт.*) намалевал ее сидящую, которая в одной руке держит маску, а другою опирается о комедии Менандровы и Аристофановы» [Иконологический лексикон... 1763, с. 293].

Интересно, однако, что маска Талии в произведениях живописи изображалась по-разному. Так, на картине Эсташа Ле Сюёра (Лесюэра) (1616–1655), изображающей трех муз — Клио, Эвтерпу и Талию (1652–1655; Лувр, INV 8057; MR 2047), Талия держит в руке маску цвета человеческого лица (**ил. 8**). У Луи



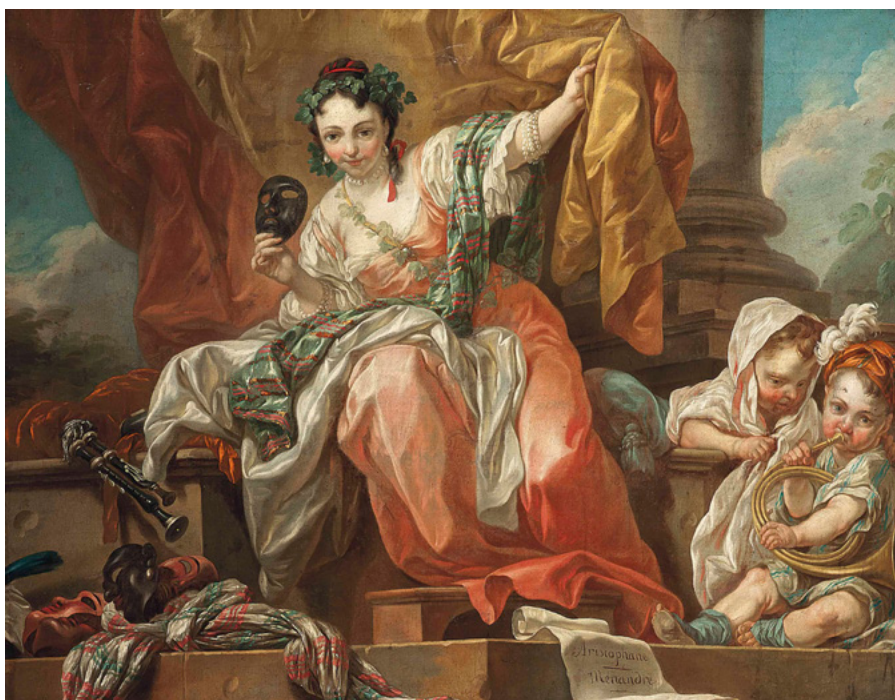
Ил. 9. Луи де Булонь Младший. Талия и Эрато. Окл. 1680. Холст, масло. Национальный музей-дворец Фонтенбло. Франция.



Ил. 10. Жан-Марк Наттье. Талия, муза Комедии. 1739. Холст, масло. Музей изящных искусств, Сан-Франциско, США. 1954-04-12.

де Булоня младшего («Талия и Эрато», ок. 1680, Национальный музей-дворец Фонтенбло) эта маска не только смугло-розового цвета, но и со всей очевидностью представляет смеющегося шута (ил. 9). Подобную же шутовскую маску, только темно-коричневого цвета, держит Талия на картине Жана-Марка Наттье (1685–1766) 1739 года из коллекции Музея изящных искусств в Сан-Франциско (ил. 10). На картине же Рейнольдса с портретом Гаррика маска Талии более «доброжелательная», но красная. Все это совершенно не маскарадные маски.

Черные же маски маскарадного типа в качестве атрибута Талии, по-видимому, появляются в искусстве только к середине XVIII века (что, возможно, связано с популярностью итальянской комедии дель арте). На картине Шарля Ван Лоо «Аллегория Комедии» (парной к предыдущей, 1752, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва, Ж — 742) Талия держит уже черную маску маскарадного типа (кстати,



Ил. 11. Шарль Ван Лоо. Аллегория Комедии. 1752. Холст, масло. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва. Ж — 742.



Ил. 12. Луи-Мишель Ван Лоо. Портрет Женевиэвы-Франсуазы Рандон де Мальбуассьер в образе Талии. Между 1765 и 1766 годами. Холст, масло. Коллекция Хорвица, Бостон, США.

не улыбающуюся, что заметно и на портрете Волкова) (ил. 11). То же наблюдаем и на портрете Рандон де Мальбуассьер в образе Талии (также парном к предшествующему) работы Л.-М. Ван Лоо (между 1765 и 1766, коллекция Хорвица) (ил. 12). Иными словами, маска на портрете Волкова символизирует Талию, т.е. комедию, но с помощью атрибута, внешняя форма которого устоялась лишь в середине XVIII столетия. Хотя и во времена Лосенко Талию продолжали изображать со смеющейся красной маской, имитирующей человеческое лицо (см. роспись Стефано Торелли в Зале муз Китайского дворца в Ораниенбауме).

Итак, Волков держит в правой руке символы Мельпомены (трагедии), а в левой — Талии (комедии). При этом знаки музыки трагедии, как уже отмечалось,



Ил. 13. Герб Волковых из «Сборника дипломных гербов Российского Дворянства». Кн. XX, № 12. РГИА. Ф. 1411. Оп. 1. Д. 85. Л. 52 (№ 12).

одновременно служат фигурами его герба [Летин, Вищенко 2020, с. 101]³. Недавно вопрос о геральдическом знаке Волкова (на самом деле не Федора Григорьевича, а его брата, Григория) был окончательно прояснен благодаря ряду исследований и публикации аутентичного изображения из Гербовника Л.И. Талызина (1790) (ил. 13) [подробнее см.: Пашков 2022; Афонасенко 2023; Хмелевский, Афонасенко 2021, с. 52]. Братья Волковы получили дворянство вскоре после переворота 3 августа 1762 года, но диплом на дворянство с гербом был пожалован только Григорию Григорьевичу (который также был актером) 10 сентября 1765 года, уже после смерти Федора 5 апреля 1763 года [Хоруженко 1999, с. 99–100].

Изображение в нижней части гербового щита представляет собой «в красном поле серебряный кинжал с золотой рукояткою, положенный перпендикулярно и проходящий сквозь золотую диадему» (именно так названа корона с семью зубцами в официальном описании герба). Вне всякого сомнения, именно эти кинжал с короной и изображены на портрете Федора Григорьевича работы Лосенко. Значит, в правой руке Волков сжимает фигуры своего герба (расположенные, кстати говоря, и на портрете почти вертикально). Возникает закономерный вопрос о первичности: был ли сначала разработан и утвержден герб, а затем написан портрет, или же, напротив, саму эмблему создавали на основе деталей, изображенных Лосенко? Стоит напомнить, что точная датировка полотна неизвестна. Тем не менее, представляется маловероятным, чтобы авторы герба ориентировались на элементы картины. Живописец вполне мог самостоятельно выстроить композицию, которая впоследствии перешла в геральдику. Кроме того, официальный знак, разрабатывавшийся уже после кончины Волкова, могла основываться на устных рекомендациях его брата или заветах самого актера. Однако почти вертикальное положение кинжала с короной на портрете скорее говорит в пользу того, что Лосенко опирался на готовое гербовое изображение, стремясь точно передать его особенности. В пользу этого может свидетельствовать и красный цвет плаща Волкова. В историографии этот красный плащ трактовался как «атрибут правителя» [Летин, Вищенко 2020, с. 99], однако он также может символизировать красный цвет гербового поля, в котором помещены кинжал и корона, тем более что сами эти атрибуты почти «наложены» на этот цвет плаща, во всяком случае в нижней своей части, где художником написана рука Волкова, сжимающая их.

Скорее всего, для Лосенко не составляло труда понять аллегорический смысл гербовых фигур как атрибутов трагедии и «уравновесить» их в композиции портрета атрибутом комедии — маской. Если же портрет Волкова написан после утверждения герба, то его датировку следует сдвинуть как минимум на два года, а именно к 1765 году. Одно можно сказать вполне определенно: геральдическое описание герба Волкова ориентировалось на характеристики атрибутов Мельпомены из «Иконологического лексикона» 1763 года. В пользу этого свидетельствует тот факт, что в описании герба корона называется именно диадемой — это указывает на «Иконологический лексикон» как источник этого описания. Изображение же диадемы в виде короны ориентировалось на европейскую живописную традицию, представленную, прежде всего, в творчестве французских мастеров.

Присмотримся, однако, к этой короне. Она представляет собой обруч с острыми зубцами на нем. Изображения такой лучевой короны известны с античных времен. В Древнем Риме, начиная с эпохи императора Августа, она символизировала посмертное обожествление императора, что хорошо прослеживается на памятниках нумизматики [Абрамзон 1995, с. 399]. Однако с середины III века, то есть с эпохи солдатских императоров, императоры еще при жизни стали изображаться в таких коронах (монеты Галлиена, Аврелиана и др.) [Абрамзон 1995, с. 425, 435]. Такая форма короны была связана с культом Непобедимого Солнца (Sol Invictus). В западноевропейской живописи XVII–XVIII веков зубчатые

³ Авторы опирались на реконструкцию герба, осуществленную Л. М. Стариковой, не зная его подлинного изображения.



Ил. 14. А.П. Лосенко. Владимир и Рогнеда. 1770. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Ж-4975.

короны того же типа стали нередкими атрибутами античных богов, прежде всего Юпитера. В русской геральдике XVIII века именно такие короны соответствовали гербам царств, в то время как гербы великих княжеств имели короны иного вида, как, например, на государственной печати императрицы Елизаветы Петровны [Пчелов 2018, с. 62, ил. 54]. Изображались они и на головах древнеримских государей в произведениях русской живописи (например, на голове императрицы Лицинии Евдоксии на эскизе К.П. Брюллова «Нашествие Гензериха на Рим», 1835–1836, из Третьяковской галереи).

Такую же зубчатую корону видим и на другой известной картине Лосенко «Владимир и Рогнеда» (1770; Государственный Русский музей) (ил. 14)⁴. Здесь на князе Владимире надета княжеская шапка, представляющая собой красную тулью с горностаевой опушкой (фантазийный кафтан Владимира точно такого же цвета и с такой же опушкой). Однако от обычной княжеской короны, использовавшейся в геральдике того времени, корона Владимира отличается отсутствием дуг, соединяющихся наверху державкой с крестом. Это отличие вполне объяснимо, поскольку сюжет картины относится к тем временам, когда князь Владимир еще был язычником. Зато на княжеской шапке Владимира заметен плюмаж из трех страусиных перьев, цвет которых в какой-то степени соответствует цветам российского флага (серебристое (голубое?), белое и красное). Возможно, плюмаж остался от первоначальных эскизов картины, где Владимира увенчивал шлем с плюмажем, а на последнем по времени эскизе

⁴ Живопись. XVIII век. Каталог. Т. 1 / Гос. Русский музей. №286, с. 119.



Ил. 15. И. А. Акимов. Великий князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращении с Дуная в Киев. 1773. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Инв. 5806.

даже с драконом, сам же князь был облачен в латы. В конечном варианте Лосенко отказался от воинского костюма, показав Владимира не столько воином, сколько князем, как бы подчеркивая искренность его чувств к Рогнеде, к которой он пришел не как завоеватель, а как галантный кавалер.

Между тем на княжеской шапке Владимира над горностаевой опушкой вышатаются золотые зубцы древней короны, соединенной с шапкой. По-видимому, художник тем самым уподоблял Владимира античным героям и подчеркивал его не просто княжеский, но поистине царственный статус. Античная тематика явственно прослеживается и в других деталях картины (классицистические пилястры, античная ваза на полу, поза одной из фигур, отсылающая к «Бракосочетанию Альдобрандини» и др.). Царственный статус Владимира перекликался с этимологией его будущего христианского имени Василий и с его последующей судьбой правителя единой Руси, фактически ее самодержца. Элементы той же античной короны с зубцами можно увидеть и в других произведениях русской академической живописи. Например, на картине И.А. Акимова «Великий князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращении с Дуная в Киев», написанной спустя три года после картины Лосенко (1773, Государственная Третьяковская галерея) (ил. 15)⁵, голову Святослава украшает античный шлем, увенчанный фигурой лежащего льва и белым плюмажем, а в передней его части видны все те же зубцы золотой короны. Поскольку Святослав возвращается из похода, он облачен в воинские доспехи античного образца, но элементы царской короны тем не менее вписаны в его головной убор. Можно сказать, что Лосенко и Акимов создали образы регальных головных уборов для древнерусских князей, только Лосенко — «гражданский», а Акимов — воинский.

Лев на шлеме Святослава с картины Акимова находит аналогию и в картине Лосенко. Военная деятельность Владимира, которая при всей сентиментальности сцены должна была символически присутствовать в его образе (Владимир захватил Полоцк и убил отца и братьев Рогнеды), представлена с помощью меча, рукоятка которого представляет собой голову льва. Интересно, что этот лев прямо сопоставляется с князем, поскольку показан в том же ракурсе и с тем же наклоном головы, что и сам Владимир. Тем самым демонстрируется храбрость и царственность князя, обращающегося к Рогнеде с предложением руки и сердца.

⁵ Живопись XVIII века. Каталог собрания / Гос. Третьяковская галерея. № 1, с. 28.



Ил. 16. А.П. Лосенко. Прощание Гектора с Андромахой. 1773. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Инв. 5814.

Изображение льва (вернее, его головы) позволяет перейти к третьей картине Лосенко «Прощание Гектора с Андромахой» (1773, Государственная Третьяковская галерея; там же хранится и подготовительный эскиз к ней) (ил. 16)⁶. Само полотно было написано по заказу Екатерины II, но осталось неоконченным по причине смерти автора. На этой картине немало интересных деталей, среди которых привлекает внимание изображение льва на щите Гектора (ил. 17). Это красный лев в золотом поле круглого щита (на эскизе щит кажется серебряным), стоящий на задних лапах в характерной геральдической позе (восстающий

⁶ Живопись XVIII века. Каталог собрания / Гос. Третьяковская галерея. №218–219, с. 175–177.



Ил. 17. А.П. Лосенко. Прощание Гектора с Андромахой. 1773. Фрагмент.



Ил. 18. Гербы девяти мужей славы. Ульрих фон Рихенталь. Хроника Констанцкого собора. 1483. Аугсбург.



Ил. 19. Гектор со своим гербом. Книга Армейро-Мор, португальский гербовник. 1509. Л. 3.

лев, lion rampant), при этом хвост льва, изгибаясь, поднят вверх. То, что этот лев красный, подтверждается другим его изображением на той же картине — на знамени, которое держит один из воинов. Цвет знамени сейчас выглядит желтоватым, но возможно, что первоначально он был белым. Иными словами, изображения льва явно не случайны и непосредственно отсылают к Гектору.

Прообразом для картины Лосенко, как было установлено, послужила картина на аналогичный сюжет, написанная его учителем, французским художником Жаном Ресту младшим (1727), однако на ней никаких изображений льва на предметах вооружения нет. Не встречаются они и на полотнах других художников, писавших тот же сюжет. Поэтому можно предполагать, что в отношении этой детали Лосенко был оригинальным. А.А. Карев, обратив внимание на эту деталь, пришел к выводу, что лев мог служить визуальной характеристикой главного героя (лев — традиционный символ силы и храбрости; восстающих львов в геральдике того времени можно было встретить десятками, если не сотнями), а также сопоставил льва с картины Лосенко с изображением владимирского герба из «Титулярника» 1672 года [Карев 2020, с. 68]. В русской титулярной геральдике с конца XVII века действительно бытовал владимирский лев, но изображался он во времена Лосенко в другой позе и имел особые атрибуты. Владимирский лев мог быть известен Лосенко, но наверняка не по «Титулярнику», который не был издан (имелось всего три иллюстрированных гербами экземпляра «Титулярника», и все они находились в архивных и библиотечных собраниях), но каким образом и почему он мог быть сопоставлен с Гектором и Троей, остается в неясном.

Более перспективным кажется обращение к западноевропейским геральдическим источникам, где герб Гектора хорошо известен в числе гербов «девяти достойных (или совершенных)» — девяти мужей славы, пантеон которых сформировался в Европе к началу XIV века [подробнее см.: Черных 2014; Анипченко 2019]. Герб Гектора (разумеется, фантазийный) известен по крайней мере с начала XV века, причем в нескольких вариантах. В некоторых случаях он смешивается с гербом еще одного из «девяти достойных» — Александра Македонского.



Ил. 20. Герб Гектора Троянского из книги Жерома де Бара «Описание гербов». 1581. Лион.



Ил. 21. Герб царя Приама из книги Жерома де Бара «Описание гербов». 1581. Лион.

В большинстве распространенных вариантов герба Гектора его основу составляет лев, который может выступать в разных «ипостасях».

Во-первых, это может быть лев, сидящий на стуле (троне) и держащий в лапах меч (обнаженный или вынимаемый из ножен). При этом голова льва может быть повернута как в профиль, так и анфас. Например, на гобелене рубежа XIV–XV веков из собрания Музея Метрополитен, изображающем «девять достойных», это золотой лев, сидящий на серебряном троне и держащий серебряный же меч, в красном поле щита. На фреске во дворце маркизов Салуццо в Пьемонте (Кастелло делла Манта), которая датируется примерно 1420 г., герб Гектора — золотой барс, сидящий в красном поле на золотом троне и держащий вынутый из черных ножен меч (золотой лев в красном поле, сидящий на золотом троне и держащий серебряную алебарду — герб Александра Македонского).

В гербовниках популярность льва с мечом на троне в качестве герба Гектора, по-видимому, обязана «Хронике Констанцкого собора» Ульриха фон Рихенталя. Рукописные экземпляры «Хроники» известны начиная с середины XV века, а первое печатное издание увидело свет в Аугсбурге в 1483 году. В «Хронике» герб Гектора — красный лев мордой анфас, сидящий на золотом троне и вынимающий из черных ножен серебряный меч, поле щита серебряное (ил. 18). Отсюда он перешел и в другие гербовники южнонемецкой традиции: Ортенбургский 1466–1473, Вернигероде конца XV века, Николауса Бертчи первой половины XVI века и др.

Известны и другие варианты герба Гектора — в частности, с черным восстающим львом в золотом поле с золотым мечом в лапах; с золотой перевязью справа, обремененной черным леопардом, в черном поле, усеянном золотыми трилистниками; с двумя противостоящими львами; со львом в поясе и т.д. (подробнее см. вышеуказанные работы А.П. Черных и М.А. Анипченко), но в подавляющем большинстве случаев герб Гектора однозначно сопряжен именно с символикой льва (ил. 19). Иными словами, в европейской геральдике красный лев в золотом или серебряном поле с XV века выступал в качестве герба Гектора (в разных вариантах), поэтому присутствие подобного льва на картине

Лосенко нельзя считать случайным. Однако на картине, в отличие от гербов, он не держит в лапах оружия — ни меча, ни секиры. Другой вопрос, откуда Лосенко мог взять сведения о гербе Гектора, из каких трудов по геральдике он их почерпнул? Но, как известно, Антон Павлович обучался живописи в Париже и Риме, а потому зарубежная геральдическая литература, в том числе французская, была ему вполне доступна.

Среди изданий такого рода особого внимания заслуживает книга «Описание гербов» французского геральдиста Жерома де Бара, которая периодически публиковалась начиная с 1579 года. А.П. Черных отмечал даже, что именно в ней достигло апогея внимание к воображаемой геральдике античных персонажей. И действительно, в книге Бара, который использовал в том числе немецкие источники, представлен герб Гектора Троянского в виде красного льва в золотом поле, сидящего на пурпуровом троне с серебряной алебардой в лапах, у которой лазуревая рукоятка [de Bara 1581, p. 164] (ил. 20). Казалось бы, именно этот вариант герба мог послужить прототипом для Лосенко. Но в той же книге Бара находим иной герб — восстающего золотого льва в красном поле в качестве герба отца Гектора, троянского царя Приама [de Bara 1581, p. 145] (ил. 21). Он ближе к тому льву, который изображен на картине Лосенко, но порядок тинктур другой. Красный же восстающий лев в золотом поле, но с лазуревым «вооружением» представляет собой герб Александра Македонского [de Bara 1581, p. 146].

Возможно, дальнейшие исследования позволят найти более близкий геральдический прототип «лосенковского» льва, но ясно главное: в основе символики Гектора, безусловно, лежит традиция воображаемой геральдики античных героев, сложившаяся в Западной Европе на протяжении XV–XVII веков.

Итак, обращение к живописным полотнам А.П. Лосенко показывает, что в них нашли отражение не только эмблематические образы, характерные для искусства той эпохи, но и символы как отечественной, так и западноевропейской геральдики. Несмотря на кажущуюся очевидность изображений и сюжетов на картинах Лосенко, детали позволяют более глубоко понять их содержание, а также охарактеризовать их эмблематический и геральдический контекст, который, как мы видим, был прекрасно знаком художнику.

Литература

1. Абрамзон 1995 — Абрамзон М.Г. Монеты как средство пропаганды официальной политики Римской Империи. М., Магнитогорск: Магнитогорский Дом печати, 1995. 654, 32, LIV с.: ил.
2. Анипченко 2019 — Анипченко М.А. Геральдика девяти мужей славы в европейском искусстве // Геральдический сборник №1. Материалы семинара «Геральдика — вспомогательная историческая дисциплина»: 2015–2018 / Гос. Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. С. 72–85.
3. Афонасенко 2023 — Афонасенко И.М. В поисках герба дворян Волковых: архивные источники // Гербовый курьер. 2023. №1. С. 95–98.
4. Иконологический лексикон... 1763 — Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев. СПб.: При Имп. Акад. наук, 1763. [18], 1–320. С. 305–328.
5. Карев 1994 — Карев А.А. Портреты Лосенко. О средствах характеристики модели в эпоху классицизма // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века / Рос. ин-т искусствознания, отв. ред. Г.Г. Поспелов. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 93–100.
6. Карев 2020 — Карев А.А. «Недочитанные строки» в произведениях русской живописи XVIII века // Русское искусство II. Неучтенные детали. СПб.: Алетей, 2020. С. 62–74.
7. Летин, Вишня 2020 — Летин В.А., Вишня К.С. Театральный дискурс живописи А.П. Лосенко // Мир русскоговорящих стран. 2020. №4 (6). С. 95–114.
8. Пашков 2022 — Пашков М.М. Историографический и геральдический аспекты изучения герба и диплома на дворянство актеров Федора и Григория Волковых // Гербовый курьер. 2022. №1. С. 64–70.
9. Пчелов 2018 — Пчелов Е.В. Герб России / Гос. Исторический музей. М.: Гос. Исторический музей, 2018. 99 с., ил.

10. Символы и эмблемата 1705 — Символы и эмблемата. Amstelaedami: Apud Henricum Wetstenium, 1705.
11. Хмелевский, Афонасенко 2021 — Хмелевский А.Н., Афонасенко И.М. Гербовник Талызина. Российские дворянские гербы XVIII века. М.: Старая Басманная, 2021. 253 с.
12. Хоруженко 1999 — Хоруженко О.И. Дворянские дипломы XVIII века в России. М.: Наука, 1999. 418 с.
13. Черных 2014 — Черных А.П. Образы античной истории в геральдике XV — XVI вв. // Люди и тексты. Античная традиция в исторической культуре западноевропейского Средневековья. М.: Изд-во Института всеобщей истории РАН, 2014. С. 138–153.
14. Эмблемы и символы 2000 — Эмблемы и символы. 2-е, исправленное и дополненное издание с оригинальными гравюрами 1811 г. / Вступ. ст. и комм. А.Е. Махова. М.: Интрада, 2000. 368 с.
15. de Bara 1581 — de Bara J. Le blason des armoiries. Lyon: pour Barthélémi Vincent, 1581. [6] f., 246 p., [1] f.: ill.
16. Devises et Emblemes... 1699 — Devises et Emblemes Anciennes et Modernes, tirées des plus celebres Auteurs. Augspurg: Verlegts Lorentz Kroniger und Gottlieb Göbels Erben, 1699. 51 p.
17. Ripa 1709 — Ripa C. Iconologia, or Moral emblems. London: Printed by Benj. Motte, 1709. 81 p.

References

1. Abramzon, M.G. (1995), *Monety kak sredstvo propagandy ofitsial'noy politiki Rimskoy Imperii* [Coins as a means of propaganda of the official policy of the Roman Empire], Magnitogorsky Dom pechati, Moscow, Magnitogorsk, Russia.
2. Anipchenko, M.A. (2019), "Gerald'ika devyati muzhey slavy v evropeyskom iskusstve" ["The heraldry of the Nine Men of Glory in European Art"], *Gerald'icheskiy sbornik No. 1. Materialy seminarov "Gerald'ika — vspomogatel'naya istoricheskaya distsiplina": 2015–2018* [Heraldic collection No. 1. Proceedings of the seminar "Heraldry as an auxiliary historical discipline": 2015–2018], Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, St Petersburg, Russia, pp. 72–85.
3. Afonassenko, I.M. (2023), "V poiskakh gerba dvoryan Volkovykh: arkhivnyye istochniki" ["In search of the coat of arms of the Volkov nobles: archival sources"], *Gerbovy kur'er*, 1, pp. 95–98.
4. de Bara, J. (1581), *Le blason des armoiries*, pour Barthélémi Vincent, Lyon, France.
5. Chernykh, A.P. (2014), "Obrazy antichnoy istorii v gerald'ike XV — XVI vv." ["Images of ancient history in heraldry of the XV — XVI centuries"], *Lyudi i teksty. Antichnaya traditsiya v istoricheskoy kul'ture zapadnoevropeyskogo Srednevekov'ya* [People and texts. The classical tradition in the historical culture of medieval Western Europe], Izdatel'stvo Instituta vseobshchey istorii RAN, Moscow, Russia, pp. 138–153.
6. Devises et Emblemes (1699), *Devises et Emblemes Anciennes et Modernes, tirées des plus celebres Auteurs*, Verlegts Lorentz Kroniger und Gottlieb Göbels Erben, Augspurg, Germany.
7. Emblemy i simvolyy (2000), *Emblemy i simvolyy* [Emblems and Symbols], 2nd edition with original engravings of 1811, intr. and comm. by A.E. Makhov, Intrada, Moscow, Russia.
8. Ikonologicheskii leksikon (1763), *Ikonologicheskii leksikon ili Rukovodstvo k poznaniyu zhivopisnago i reznago khudozhestva, medaley, estampov i proch. s opisaniyem, vzyatym iz raznykh drevnikh i novykh stikhotvortsev* [The iconological lexicon], pri Imp. Akad. nauk, St Petersburg, Russia, pp. 305–328.
9. Karev, A.A. (1994), "Portrety Losenko. O sredstvakh kharakteristiki modeli v epokhu klassitsizma" ["Portraits by Losenko. On the means of characterizing the model in the classical era"], *Russkij klassitsizm vtoroy poloviny XVIII — nachala XIX veka* [Russian classicism of the second half of the 18th and early 19th centuries], Izobrazitel'noye iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 93–100.
10. Karev, A.A. (2020), "'Nedochitannyye stroki' v proizvedeniyakh russkoy zhivopisi XVIII veka" ["'Half-read lines' in the works of Russian painting of the 18th century"], *Russkoye iskusstvo II. Neuchtennyye detaily* [Russian art II. Unaccounted details], Aletheia, St Petersburg, Russia, pp. 62–74.
11. Khmelevskiy, A.N., Afonassenko, I.M. (2021), *Gerbovnik Talyzina. Rossiyskiye dvoryanskiye gerby XVIII veka* [Talyzin's Armorial. Russian noble coats of arms of the XVIII century], Staraya Basmannaya, Moscow, Russia.
12. Khoruzhenko, O.I. (1999), *Dvoryanskiye diplomy XVIII veka v Rossii* [Noble diplomas of the 18th century in Russia], Nauka, Moscow, Russia.
13. Lyotin, V.A., Vishchenya, K.S. (2020), "Teatral'nyy diskurs zhivopisi A.P. Losenko" [Theatrical discourse in the painting of A.P. Losenko], *Mir russkogovoryashchikh stran*, 4 (6), pp. 95–114.
14. Pashkov, M.M. (2022), "Istoriograficheskiy i gerald'icheskiy aspekty izucheniya gerba i diploma

na dvoryanstvo aktyorov Fyodora i Grigoriya Volkovykh" ["Historiographical and heraldic aspects of studying the coat of arms and diploma of nobility of actors Fyodor and Grigory Volkov"], *Gerbovyi kur'yer*, 1, pp. 64–70.

15. Pchelov, E.V. (2018), *Gerb Rossii* [Coat of Arms of Russia], Gos. Istoricheskiy muzei, Moscow, Russia.

16. Ripa, C. (1709), *Iconologia, or Moral emblems*, Benj. Motte, London, Great Britain.

17. *Simvoly i emblemata* (1705), *Simvoly i emblemata* [Symbols and emblemata], Apud Henricum Wetstenium, Amstelaedami, Netherlands.

Информация об авторе

Евгений В. Пчелов, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; dep_kvsiid@rggu.ru

Author Info

Evgeny V. Pchelov, Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6 Miusskaya Sq, 125047 Moscow, Russia; dep_kvsiid@rggu.ru



УДК 72.04.012

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-303-311

EDN: EGTZUG

<https://elibrary.ru/egtzug>

АЛЛЕГОРИИ ЕВРОПЫ И АЗИИ А.Н. БЕНУА ДЛЯ КАЗАНСКОГО ВОКЗАЛА: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Анна Е. Завьялова

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных
искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, annazav@bk.ru

Аннотация

Статья посвящена программе и источникам аллегорий Европы и Азии, выполненных А.Н. Бенуа в виде эскизов для торцевых панно в зале ресторана I и II класса Казанского вокзала в Москве. Установлено, что Бенуа взял за основу плафон Дж.Б. Тьеполо для Парадной лестницы Вюрцбургского дворца, используя, вслед за итальянским мастером, слона в качестве атрибута Азии. Он также привлекал графические источники шинуазри и китайские декоративные предметы. В состав свиты Европы Бенуа включил писателей и героев литературных произведений, что является принципиальным новшеством в создании аллегорий этого континента.

Ключевые слова: русское искусство, А.Н. Бенуа, Казанский вокзал, росписи, Дж.Б. Тьеполо

Для цитирования: Завьялова А.Е. Аллегии Европы и Азии А.Н. Бенуа для Казанского вокзала: традиции и новаторство // Academia. 2026. № 2. С. 303–311.
DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-303-311

ALLEGORIES OF EUROPE AND ASIA BY ALEXANDER BENOIS FOR KAZANSKY RAILWAY STATION: TRADITION AND INNOVATION

Anna E. Zavialova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian
Academy of Arts, Moscow, Russia, annazav@bk.ru

Abstract

The article is devoted to the program and sources of the allegories of Europe and Asia created by Alexander Benois as sketches for the end wall panels in the first- and second-class restaurant hall of Kazansky Railway Station in Moscow. It has been established that Benois based his compositions on Giovanni Battista Tiepolo's ceiling painting for the Grand Staircase of the Würzburg Residence, adopting from the Italian master the elephant as an attribute of Asia. He also drew upon graphic chinoiserie sources and Chinese decorative objects. In the retinue of Europe, Benois included writers and literary characters, which constituted a significant innovation in the creation of allegories of this continent.

Keywords: Russian art, Alexander Benois, Kazansky Railway Station, wall-painting, Giovanni Battista Tiepolo

For citation: Zavialova, A.E. (2026), "Allegories of Europe and Asia by Alexander Benois for Kazansky Railway Station: tradition and innovation", *Academia*, 2026, no 2, pp. 303–311.
DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-303-311

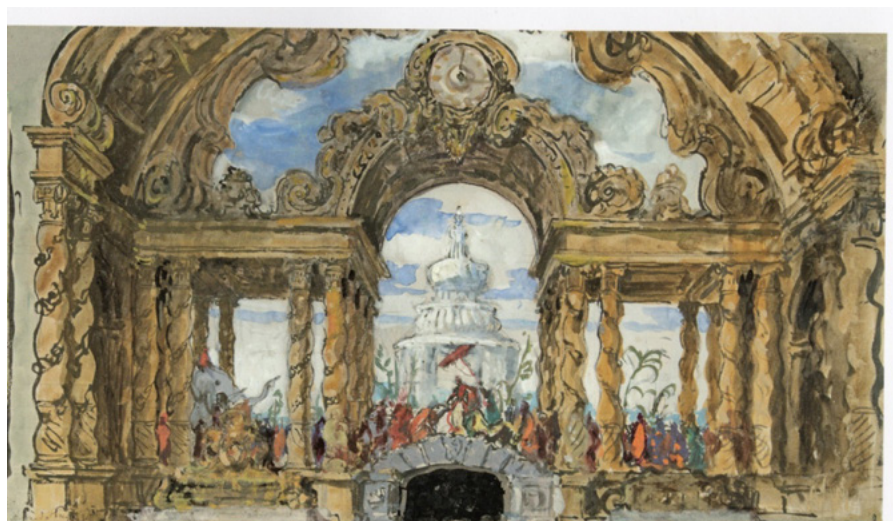
Участники петербургского объединения «Мир искусства» художники Александр Николаевич Бенуа, Евгений Евгеньевич Лансере, Мстислав Валерианович Добужинский, Зинаида Евгеньевна Серебрякова, Борис Михайлович Кустодиев и Николай Константинович Рерих приняли участие в масштабных художественных работах 1914–1918 годов по оформлению помещений в строящемся здании Казанского вокзала в Москве по проекту Алексея Щусева. Они создали эскизы, но проект не был реализован.

Настоящая статья посвящена аллегорическим панно «Азия» и «Европа» Александра Бенуа, хорошо известным по эскизам 1915 и 1916 годов из собрания Третьяковской галереи. Они не раз упомянуты в литературе, однако представленные в них аллегии не привлекали специального внимания исследователей.

Панно «Азия» и «Европа» являются частью проекта живописного убранства зала ресторана I и II класса Казанского вокзала и предназначены для размещения на торцевых стенах. Убранство должно было представить воссоединение Европы и Азии, которое произошло благодаря строительству Московско-Казанской железной дороги. Проект оформления зала включал плафон «Россия соединяет Европу и Азию» работы Евгения Лансере, аллегорические росписи для торцевых стен, которые создал Александр Бенуа, а также небольшие панно, преимущественно тондо, предназначенные для размещения на боковых стенах между окнами. На этих панно, над которыми работали Мстислав Добужинский и Зинаида Серебрякова, должны были быть изображены представители восточных народов. Первый вариант убранства был создан в 1914 году, но Щусев дорабатывал проект, что повлекло изменения в оформлении интерьеров и потребовало новых эскизов. К 1916 году был выполнен второй проект внутреннего убранства зала ресторана. Проекты различались плотностью орнаментов, количеством панно и трактовкой фигур, изображающих народы Востока [Колузаков 2017].

В начале 1914 года Александр Бенуа принял предложение выполнить эскизы росписей для торцевых стен и возглавить все художественные работы по оформлению зала ресторана I и II класса [Бенуа 2011, с. 227]. В сентябре того же года он представил эскизы оформления зала ресторана, в том числе «стенные росписи» [Бенуа 2011, с. 258], председателю Правления Московско-Казанской железной дороги Николаю Карловичу фон Мекку.

Речь идет, по всей видимости, об эскизах росписи торцевой стены зала ресторана со сценой «Триумф Азии» (1914, ГРМ) [Бенуа 2020, с. 87] (ил. 1). Сцена решена в виде горизонтальной композиции с пышной барочной колоннадой и аркой, под сводами которой собрались люди в ярких одеждах; туда же художник поместил слона. Это решение восходит к картинам со сценами пиров Паоло Веронезе, к которым Бенуа обращался двумя годами ранее для создания эскиза



Ил. 1. А. Н. Бенуа. «Триумф Азии». 1914. Эскиз-вариант росписи торцевой стены. Бумага, гуашь, тушь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Р-54843.



Ил. 2. А. Н. Бенуа. «Азия». 1916. Бумага, гуашь, пастель. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Инв. 5607.

декорации «Венецианский праздник XVI века» (1912, ГТГ) для постановки балета «Празднества» на музыку Клода Дебюсси для антрепризы Сергея Дягилева. В это время искусство венецианского мастера вызывало большой интерес Бенуа не только как художника, но и зрителя. Так, например, весной 1914 года он признался на страницах дневника, что «безмерно наслаждался Веронезе» в Лувре [Бенуа 2011, с. 239].

Эскизы росписей с аллегориями Азии (1916, ГТГ) (ил. 2) и Европы (1916, ГТГ) (ил. 3) во втором варианте проекта убранства зала ресторана приобрели вид компактных, вертикально ориентированных композиций сложных очертаний, повторяющих предполагавшиеся к ним барочные картуши. Бенуа перевел их в живописные эскизы-наброски темперой большего формата [Бенуа 2020, с. 88, 89], чем графические, и разрабатывал в них цветовое решение. Однако именно в графических эскизах второго варианта проекта панно для торцевых стен замысел аллегорий Бенуа выражен наиболее ясно.

Факт обращения Александра Бенуа к искусству Джованни Баттиста Тьеполо, итальянского живописца и гравера XVIII века, при создании эскизов аллегорий для панно «Азия» и «Европа» был отмечен в литературе [Лапшина 1977, с. 277], однако специального внимания исследователей этот вопрос не привлекал. В настоящей статье внимание будет сосредоточено на одном из аспектов этой масштабной темы, а именно на традиции аллегорий Тьеполо, к которой обратился Бенуа при работе над эскизами панно для зала ресторана, а также о привнесенных в нее новшествах.

Дж.Б. Тьеполо был одним из любимых художников Александра Бенуа с юности — по его собственному признанию, сделанному в 1894 году, то есть в возрасте двадцати четырех лет [Голубев 2018, с. 43]. Увлечение искусством «гениальнейшего» [Бенуа 1993, с. 621], по его выражению, мастера он сохранил на долгие годы, о чем ярко свидетельствует его восторженная характеристика, приведенная



Ил. 3. А. Н. Бенуа. «Европа». 1916. Картон, гуашь. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Инв. Р-683.

во второй половине 1910-х годов на страницах труда «История живописи всех времен и народов»: «Тьеполо <...> решительно распростился с вынужденной у „благородной“ композиции симметричной круговой или пирамидальной постройкой групп, и, наоборот, он всюду всегда старается произвести впечатление чего-то внезапно схваченного на лету. Реализм или даже „импрессионизм“ его композиции заключается в старании спрятать саму схему построения — придать всему не стойкий „архитектурный“ характер, а подвижный и случайный оттенок жизненной суеты, хотя жизнь, которую изображает Тьеполо, и протекает где-то между небом и землей, в залитых солнцем облачных пространствах. И это не случайно, что все лучшее, созданное Тьеполо — плафоны, — в сущности, наименее осмысленный род живописи, неудобный для разглядывания» [Бенуа, 1913].

При создании эскизов панно «Азия» и «Европа» на протяжении 1915–1916 годов Бенуа ориентировался, по всей видимости, на плафон Дж.Б. Тьеполо для Парадной лестницы Архиепископской резиденции в Вюрцбурге (1750–1753), программа которого включает аллегории Четырех Континентов. Известно, что при работе над этими композициями Тьеполо пользовался трактатом конца XVI века Чезаре Рипы «Иконология», согласно которому слон является атрибутом Африки, а верблюд — Азии [Alpers, Vaxandall 1994, p. 162]. Тем не менее Тьеполо поменял животных местами: в его плафоне верблюд — атрибут Африки, а слон — Азии. Причина подобной замены неизвестна, но исследователи искусства великого итальянца предполагают, что она носила исключительно художественный характер [Alpers, Vaxandall 1994, p. 162]. В любом случае, Бенуа, явно вслед за Тьеполо, поместил именно слона в свою аллерию Азии, причем сделал это в обоих вариантах эскизов.



Ил. 4. Джованни Баттиста Тьеполо. «Азия». Фрагмент плафона Парадной лестницы Архиепископской резиденции. 1750–1753. Вюрцбург, Германия.

Аллегория Азии Тьеполо включает также женскую фигуру — она персонафицирует сам континент и является композиционной доминантой [Alpers, Baخandall 1994, p. 128–129] (ил. 4). Есть разные гипотезы о том, кого изобразил художник: среди них Клеопатра, Дева Мария, царица Савская, царица Пальмиры Зенобия, но единого мнения на этот счет не существует [Alpers, Baخandall 1994, p. 162]. Кроме того, аллегория включает фигуры пажей, олицетворяющих ремесла, торговцев, экзотических зверей и птиц. Также в аллегорическую композицию включены изображения артефактов, таких как статуя Артемиды Эфесской, точнее, самый известный ее вариант, относящийся ко второй половине II века н.э. и происходящий из коллекции Фарнезе (Неаполитанский археологический музей), египетский обелиск с площади св. Петра в Ватикане, камень с фантазийными «древними» надписями [Alpers, Baخandall 1994, p. 162]. Эти артефакты свидетельствуют о том, что Тьеполо изобразил памятники античности из Азии и Египта, провинций Римской империи, то есть художник XVIII века представил Азию в контексте эллинистической и римской культуры, что было характерно для его времени.

Бенуа поместил в центр своей композиции «Азия» группу из трех фигур. Мужская фигура слева в темно-синем длинном одеянии и высоком головном уборе встречается среди эскизов костюмов Бенуа к постановке оперы Игоря Стравинского «Соловей» по мотивам одноименной сказки Ханса Кристиана Андерсена, выполненных накануне, в 1914 году: это эскиз костюма верховного мандарина (Музей Эшмолеан, Оксфорд).

По наблюдениям историка искусства Сюй И, автора ряда важных исследований о роли китайского искусства в русской сценографии, в эскизах костюмов Бенуа для оперы «Соловей» головные уборы «мандаринов первого ранга, одетых в черные халаты, <...> имели фантастическую форму, напоминающую храмовые реликвии» [Сюй И 2006, с. 68]. Подобное свободное отношение к источникам и их интерпретации было характерно для работы Бенуа с китайским материалом, например, с лубками — раскрашенными ксилографиями няньхуа из его собрания [Сюй И 2006, с. 67], которые он привлек для работы над эскизами костюмов и декораций к опере «Соловей». Художник читал специальную

литературу, но в своих эскизах совместил фантазийные и этнографически точные детали [Сюй И 2006, с. 68]. Результаты получились «далекими от оригинальных первоисточников и несколько смешными, но вполне соответствовали музыке Стравинского» [Сюй И 2006, с. 67].

Таким образом, историческая и этнографическая точность уступили место художественной выразительности образа экзотического Китая в эскизах костюмов и декораций Бенуа к опере «Соловей». Он явно был удовлетворен полученным результатом, так как использовал собственные достижения для создания наглядного образа экзотического Китая в панно для Казанского вокзала. Работа Бенуа с разнообразными материалами по Китаю во время подготовки эскизов для постановки оперы «Соловей» обусловила, по всей видимости, его обращение в первую очередь к созданию аллегии «Азия».

В центр композиции из трех фигур Бенуа поместил полуобнаженную женскую фигуру в одеянии в виде драпировки из желтой ткани. При ее создании художник, вероятно, ориентировался на античную скульптуру. Внимание зрителя привлекает высокий головной убор женщины белого цвета. Скорее всего, он фантазийного происхождения, как и головной убор мужчины, и напоминает золотые храмовые реликвии.

Это позволяет предположить, что при создании женской фигуры Бенуа обращался к альбомам с черно-белыми изображениями слепков со скульптур Китая и других стран Востока из музея Трокадеро. Известно, что одно из подобных изданий — *„Le Musée indo-chinois: antiquités cambodgiennes, exposées au Palais du Trocadéro. 62 phototypies“* — использовал Евгений Лансере при работе над плафоном Казанского вокзала, и этот альбом происходил из личной библиотеки Алексея Щусева [Неклюдова 1998, с. 233]. Возможно, из этих изданий Бенуа воспринял идею белого цвета как отличительного признака высшей восточной особы, который выделяет ее среди смуглых придворных и слуг. Очевидно, что эта фигура олицетворяет Азию. Историк искусства Сергей Ростиславович Эрнст, младший современник Бенуа и его хороший знакомый, так определил ее спутников: «...фигура Азии, опирающаяся на Китай, олицетворенный мандарином, и Индию, олицетворенную прекрасной танцовщицей, вокруг нее живописная толпа ее обитателей, слева на коне золотой монгольский воин, а сзади, как некий символ, слон» [Эрнст 1921, с. 72].

Женщину-Азию в обоих вариантах эскизов сопровождает паж с «китайским» зонтиком, который часто встречается в произведениях шинуазри. Среди наиболее вероятных источников этой детали в аллегии Бенуа можно назвать гравюру Жака Габриэля Юкье «Китайский сад»¹ с одноименной картины Франсуа Буше, примыкающей к серии из девяти полотен на китайскую тематику (1742, Музей изящных искусств и археологии, Безансон). Здесь также необходимо вспомнить хорошо известный альбом гравированных декоративных мотивов шинуазри французского художника второй половины XVIII века Жана-Батиста Пильмана «Рисунки цветов, орнаментов, картушей, фигур и сюжетов в китайском стиле» (1776)². Перечисление возможных образцов можно продолжить. В любом случае, «китайский» зонтик в аллегии Бенуа «Азия» является приметой его творческого пути при работе над собирательным образом этой части света, отправной точкой которого был образ экзотического и фантастического Китая шинуазри, созданный в контексте рокайльного искусства XVIII века.

Европа в плафоне Тьеполо для Парадной лестницы Архиепископской резиденции в Вюрцбурге, единственная из Четырех Континентов, представлена в виде женской фигуры, сидящей на троне в окружении искусств и законов [Levey 1994, p. 195] (ил. 5). Бенуа решил свою аллегию Европы в виде популярной в ренессансной и барочной живописи темы триумфальной колесницы,

¹ Юкье, Жак Габриэль «Китайский сад» (Huquier Jacques Gabriel, le Fils „Le jardin chinois“). После 1743. Офорт, резец. 41,8×49 см.

² Pillement Jean-Baptiste (1728–1808) „Œuvre de fleurs, ornements, cartouches, figures et sujets chinois“. 1776. Офорт.



Ил. 5. Джованни Баттиста Тьеполо. «Европа». Фрагмент плафона Парадной лестницы Архиепископской резиденции. 1750–1753. Вюрцбург, Германия.

которая везет аллегорическую фигуру в окружении свиты — в данном случае, богиню Минерву, покровительницу наук и искусств. Она стоит в колеснице, запряженной белыми быками. Здесь можно видеть сознательную отсылку зрителя к поэме Овидия «Метаморфозы», а именно к истории о том, как Зевс, обратившись белым быком, похитил дочь финикийского царя Европу (II: 833–875). Сюжет был популярен в «старой» европейской живописи, к нему обращались такие мастера, как Лука Джордано (1675–1676, ГЭ, Санкт-Петербург), Гвидо Рени (1637–1639, Национальная галерея, Лондон), Джованни Баттиста Тьеполо (1720–1721, Венеция, Галерея Академии) и многие другие, но именно названные выше картины Бенуа мог видеть лично во время поездок за границу. Ассоциация персонажей из композиции Бенуа с сюжетом поэмы Овидия указывает, что Минерва в его аллегии персонифицирует Европу как континент. Колесницей правит Меркурий, бог торговли, которого Бенуа изобразил в эскизе плафона «Время, пробуждающее Труд и Торговлю» (1916–1917, ГРМ) для кабинета директора Правления Московско-Казанской железной дороги Николая Карловича фон Мекка.

Колесницу Минервы-Европы в аллегии Бенуа сопровождают Данте с Вергилием — они беседуют, Дон Кихот верхом на Росинанте, философ Диоген с фонарем в руках и фигура в парике XVII века и с театральной маской в руке. Вероятно, это Мольер, французский драматург XVII века, создатель классической комедии³. В пользу данного предположения свидетельствует тот факт, что в 1910 году работа с произведениями этого автора в театре была «давнишней мечтой» Бенуа [Бенуа 2003, с. 38]. Вскоре его мечта сбылась: в 1913 году он оформил «Мольеровский спектакль» для Московского Художественного театра, созданный на основе комедий «Мнимый больной» и «Брак поневоле».

Таким образом, спутники Европы в эскизе Бенуа — это философ и писатели, либо собственной персоной, либо в виде героев их произведений, которые были хорошо известны и визуально узнаваемы в широких кругах читающей публики, а также интересны художнику лично. Этим он продемонстрировал

³ Сергей Эрнст посчитал, что Европу в аллегии Александра Бенуа олицетворяет Беллона [Эрнст 1921, с. 72], но учитывая исключительно мирный характер участников триумфа Европы, даже Геркулеса с палицей, с его мнением нельзя согласиться. Утверждение, что фигура в парике олицетворяет Готфрида Вильгельма Лейбница, Сергей Эрнст не пояснил [Эрнст 1921, с. 72].

принципиально новый подход к созданию аллегии Европы, сделав акцент на культуре этой части света.

Суммируя приведенные выше наблюдения, можно сделать вывод, что Александр Николаевич Бенуа, основываясь на формальном решении аллегии Континентов Азия и Европа в плафоне Джованни Баттиста Тьеполо, ввел в них новые, необходимые для его замысла детали, и таким образом придал традиционной аллегии современное звучание.

Литература

1. Бенуа 1913 — Бенуа А.Н. Итальянская живопись в XVII и XVIII веках. Декоративно-монументальная живопись. Грандиозные спектакли // Бенуа А.Н. История живописи всех времен и народов. СПб.: Шиповник, 1913. URL: <http://www.benua-history.ru/1138-spektakli.html> (дата обращения: 01.09.2024).
2. Бенуа 1993 — Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Кн. I — III. М.: Наука, 1993.
3. Бенуа 2003 — Александр Николаевич Бенуа и Мстислав Валерианович Добужинский. Переписка (1903–1957) / сост., подгот. текста, коммент. И.И. Выдрина. СПб.: Сад искусств, 2003.
4. Бенуа 2011 — Бенуа А.Н. Дневники. 1908–1916: Воспоминания о русском балете. М.: Захаров, 2011.
5. Бенуа 2020 — Русский музей представляет: Александр Бенуа / Альманах. Вып. 580. СПб.: Palace Editions, 2020.
6. Голубев 2018 — Голубев П.С. Творчество К.А. Сомова. Эстетический и социологический аспекты. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2018.
7. Колузаков 2017 — Колузаков С.В. Художественные работы для вокзала в начале Первой мировой войны. Вторая половина 1914-го — 1915 годы // Третьяковская галерея, 2017, № 2 (55): Приложение. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/prilozhenie-k-2-2017-55/khudozhestvennye-raboty-dlya-vokzala-i-mir-war> (дата обращения: 26.10.2024).
8. Лапшина 1977 — Лапшина Н.П. Мир искусства. Очерки истории и творческой практики. М.: Искусство, 1977.
9. Неклюдова 1998 — Неклюдова М.Г. Из истории монументально-декоративных поисков в русском искусстве конца XIX — начала XX века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. Четвертый выпуск. М.: НИИ РАО, 1998.
10. Сюй И 2006 — Сюй И. Адаптация элементов китайской культуры на сцене русского театра (из творческого опыта А.Н. Бенуа и А.Я. Таирова) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 2006. № 3.
11. Эрнст 1921 — Эрнст С. Александр Бенуа. Птб.: Комитет Популяризации Художественных Изданий при Российской Академии Истории Материальной Культуры, 1921.
12. Aspers, Baxandali 1994 — Aspers S., Baxandali M. Tiepolo and his pictorial intelligence. Yale University Press, New Haven and London, 1994.
13. Levey 1994 — Levey M. Giambattista Tiepolo. His life and art. Yale University Press, New Haven and London, 1994.

References

1. Benois, A.N. (1913), "Ital'yanskaya zhivopis' v XVII i XVIII vekah. Dekorativno-monumental'naya zhivopis'. Grandioznye spektakli" ["Italian painting in the 17th and 18th centuries. Decorative-monumental painting. Grandiose spectacles"], *Istoriya zhivopisi vseh vremen i narodov* [The history of painting of all times and peoples], Shipovnik, St Petersburg, Russia, URL: <http://www.benua-history.ru/1138-spektakli.html> (reference date 01.09.2024).
2. Benois, A.N. (1993), *Moi vospominaniya* [My memories], Books I — III, Nauka, Moscow, Russia.
3. Benois, A.N. (2003), *Aleksandr Nikolaevich Benua i Mstislav Valerianovich Dobuzhinskij*. *Perepiska* [Alexander Nikolaevich Benois and Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky. Correspondence] (1903–1957), Sad iskusstv, St Petersburg, Russia.
4. Benois, A.N. (2011), *Dnevnik. 1908–1916: Vospominaniya o russkom balete* [Diaries. 1908–1916. Memories of the Russian ballet], Zaharov, Moscow, Russia.
5. Benois, A.N. (2020), *Russkij muzei predstavlyaet: Aleksandr Benua. Al'manah* [The State Russian Museum presents: Alexander Benois. Almanac]. Issue 580, Palace Editions, St Petersburg, Russia.
6. Golubev, P.S. (2018), *Tvorchestvo K.A. Somova. Esteticheskij i sociologicheskij aspekty* [The art of Konstantin Somov: aesthetic and sociological

aspects], PhD dissertation in Art History, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia.

7. Koluzakov, S.V. (2017), "Khudozhestvennye raboty dlya Kazanskogo vokzala v nachale Pervoj mirovoj voiny. Vtoraya polovina 1914–1915 gody" ["Artistic works for the Kazansky Railway Station at the beginning of the First World War. The second half of 1914–1915"], *Tret'yakovskaya galereya*, 2017, № 2 (55), Supplement, URL: <https://www.tg-m.ru/articles/prilozhenie-k-2-2017-55/khudozhestvennye-raboty-dlya-vokzala-l-mir-war> (reference date 26.10.2024).

8. Lapshina, N.P. (1977), *Mir iskusstva. Ocherki istorii i tvorcheskoj praktiki* [Mir Iskusstva. Essays on history and artistic practice], Iskusstvo, Moscow, USSR.

9. Nekludova, M.G. (1998), "Iz istorii monumental'no-dekorativnykh poiskov v russkom iskusstve kontsa XIX – nachala XX veka" ["From the history of monumental-decorative experiments in Russian art of the late 19th and early 20th centuries"], *Russkoe iskusstvo Novogo vremeni. Issledovaniya i materialy* [Russian art of the modern era. Studies

and materials], Collection of articles, Fourth issue, NII RAH, Moscow, Russia.

10. Xu Yi, (2006), "Adaptatsiya elementov kitajskoj kul'tury na stsene russkogo teatra (iz tvorcheskogo opyta A.N. Benua i A.Ya. Tairova)" ["Adaptation of elements of Chinese culture on the stage of the Russian theatre (from the artistic experience of Alexander Benois and Alexander Tairov)"], *Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Izvestia of the Herzen Russian State Pedagogical University], no. 3, St Petersburg, Russia.

11. Ernst, S. (1921), *Aleksandr Benua*, Komitet Populyarizatsii Hudozhestvennykh Izdanij pri Rossijskoj Akademii Istorii Material'noj Kul'tury, Petersburg, Russia.

12. Alpers, S. and Baxandall, M. (1994), *Tiepolo and his pictorial intelligence*, Yale University Press, New Haven and London, United Kingdom.

13. Levey, M. (1994), *Giambattista Tiepolo. His life and art*, Yale University Press, New Haven and London, United Kingdom.

Информация об авторе

Анна Е. Завьялова, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; annazav@bk.ru

Author Info

Anna E. Zavyalova, Cand. of Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Art, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; annazav@bk.ru



УДК 76.03/09

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-312-324

EDN: EVPOPS

<https://elibrary.ru/evpops>

ЛУБОК «СТУПЕНИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ВЕКА» И ЕГО ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ ИСТОЧНИКИ

Юлия Н. Звездина

Православный Свято-Тихоновский
гуманитарный университет, Москва, Россия,
yzvezdina@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматривается русский лубок XIX — начала XX века, представляющий этапы жизни как «ступени человеческого века». Особое внимание уделено особенностям трактовки деталей, наделенных символическим смыслом и переходящих из одного произведения в другое на протяжении столетий. В некоторых случаях эти детали трансформируются, однако сохраняют свое смысловое значение. Западноевропейские источники восходят по крайней мере к началу XIV столетия — правда, с изображением колеса жизни, а не ступеней (Псалтырь Роберта де Лиля из собрания Британской библиотеки). Самым ранним печатным листом, близким к композиции «Ступеней человеческого века», известным нам на сегодняшний день, является немецкая раскрашенная гравюра 1482 года из собрания Британского музея. Листы западноевропейской работы в разных вариантах композиции издавались вплоть до начала XX века. Ряд деталей был заимствован русскими граверами, но нередко в общую схему привносились новые черты. В первую очередь это касается трактовки персонажей, их одежды и занятий.

Ключевые слова: лубок, ступени человеческого века, символ, аллегория

Для цитирования: Звездина Ю.Н. Лубок «Ступени человеческого века» и его западноевропейские источники // Academia. 2026. №2. С. 312–324. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-312-324

LUBOK *THE LADDER OF HUMAN LIFE* AND ITS WESTERN EUROPEAN SOURCES

Yulia N. Zvezdina

St Tikhon's Orthodox University, Moscow, Russia,
yzvezdina@yandex.ru

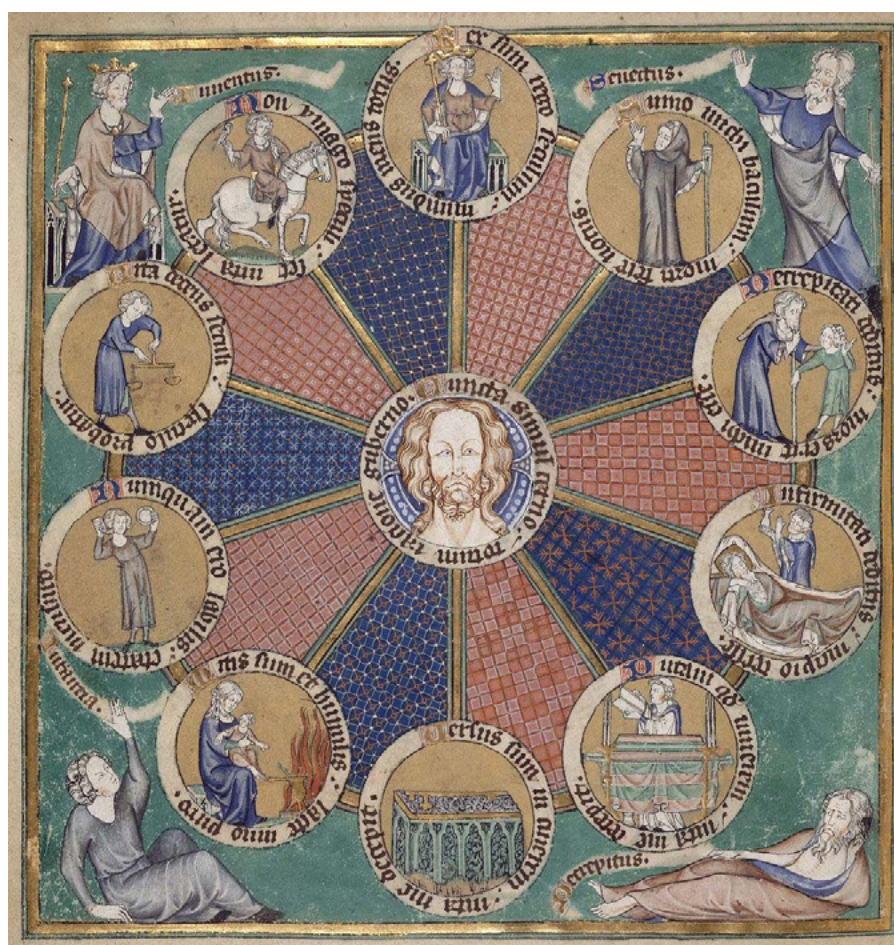
Abstract

The article examines the 19th- and early 20th-century Russian lubok depicting the stages of life as the “ladder of human life”. Particular attention is paid to the interpretation of details endowed with symbolic meaning and recurring from one work to another over the course of centuries. In some cases these details undergo transformation while retaining their semantic significance. The Western European sources of the composition date back at least to the early 14th century, although they depict the wheel of life rather than steps (the Robert de Lisle Psalter from the collection of the British Library). The earliest printed sheet known to us today that is close to the composition of *The ladder of human life* lubok is a hand-colored German engraving of 1482 from the collection of the British Museum. Western European prints in various compositional versions continued to be published until the beginning of the 20th century. Russian engravers borrowed a number of details, though new features were often introduced into the overall scheme. This applies primarily to the interpretation of the figures, their clothing, and their occupations.

Keywords: Popular print, The ladder of human life, symbol, allegory

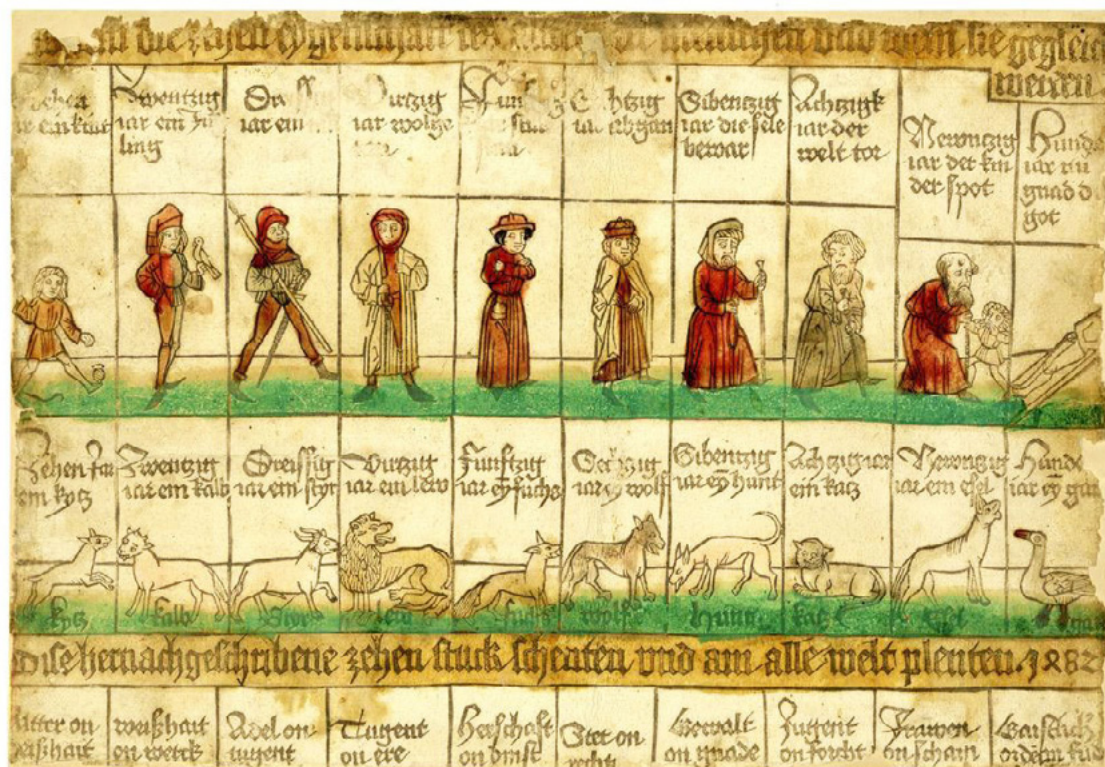
For citation: Zvezdina, Yu.N. (2026), "Lubok *The ladder of human life* and its Western European sources", *Academia*, 2026, no 2, pp. 312–324. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-312-324

«Ступени человеческой жизни» — композиция, широко распространившаяся в русском лубке в XIX столетии. Ей не раз уделяли внимание исследователи, отмечая появление этой аллегорической композиции в разных видах искусства. Л.А. Беляев и О.Н. Глазунова обратились к этой теме благодаря археологической находке — фрагментам изразцов, датированных ими XVII–XVIII веками [Беляев 2019; Беляев, Глазунова 2015, с. 314–327; Беляев, Глазунова 2019, с. 147–154]. Е.И. Иткина опубликовала рисованный старообрядческий лубок из собрания Государственного исторического музея и отметила принадлежность композиции к так называемым «бродячим сюжетам» [Иткина 2012, с. 183–203; Иткина 2017, с. 98, 99, кат. №29]. К исследованиям, посвященным такой популярной в свое время теме, наделенной глубоким смыслом, мы хотели бы добавить и наше сообщение, поскольку необходимо обратить внимание, с одной стороны, на более ранние источники композиции, пока еще не приводившиеся отечественными исследователями в их публикациях¹, а с другой — на детали русских народных картинок, требующие дополнительного осмысления.



Ил. 1. Колесо десяти возрастов человека (Колесо жизни). Миниатюра из Псалтири Роберта де Лиля. Около 1310 или 1325–1330 годов. Пергамен, темпера, позолота. Британская библиотека, Лондон. Inv. Arundel 83 II, f. 126v.

¹ Анализируя композицию на изразце, Л. А. Беляев публикует множество аналогий из области западноевропейской гравюры, полагая, что самые ранние образцы относятся к XVI столетию [Беляев 2019].



Ил. 2. Десять возрастов человека. Германия. 1482. Бумага, ксилография, раскрашенная от руки. Британский музей, Лондон. Inv. BM 1872,0608.351.

Около 1310 года (по другой версии, в 1325–1330 гг.) была создана Псалтирь Де Лиля, хранящаяся ныне в Британской библиотеке². На одной из страниц рукописи присутствует миниатюра с «колесом жизни», где десять периодов жизни показаны в медальонах, которые вращаются вокруг образа Христа, помещенного в центре (ил. 1). В углах находятся четыре фигуры, обозначающие четыре этапа бытия: детство, молодость, старость и дряхлость. Изображения сопровождаются надписями на латыни. Эту миниатюру можно, с одной стороны, сравнить с традиционным для Средневековья образом колеса Фортуны, с другой — ее следует рассматривать и как предшественницу композиции «Ступени человеческого века».

Обратимся к самому раннему из известных на сегодняшний день гравированному листу, созданному в Германии в 1482 году, из собрания Британского музея³. Здесь опять-таки представлены не «ступени человеческого века», а десять возрастов в виде двух фризов, каждый из которых разделен на 10 прямоугольных клейм. Верхний фриз — с одной понижающейся ступенькой к 90 и 100 годам — с образами десяти возрастов начиная от десятилетнего мальчика и заканчивая столетним старцем во гробе; нижний — с фигурками животных (ил. 2). Гравюра раскрашена. Изображения сопровождаются многочисленными надписями, указывающими не только число прожитых лет каждого персонажа, но и свойственные им качества, а также животное, относящееся к тому или иному возрасту. Описание этого листа присутствует в каталоге Кэмпбелла Доджсона, который воспроизвел в своей публикации и все тексты с гравюры, правда, без иллюстрации [Dodgson 1903, p. 116, 117, A 123].

Перечислим животных на гравюре 1482 года (рядом в скобках указано соответствие тому или иному возрасту): козленок (10); теленок (20), бык (30), лев (40), лис (50), волк (60), собака (70), кот (80), осел (90), гусь (100). Около 1540 года

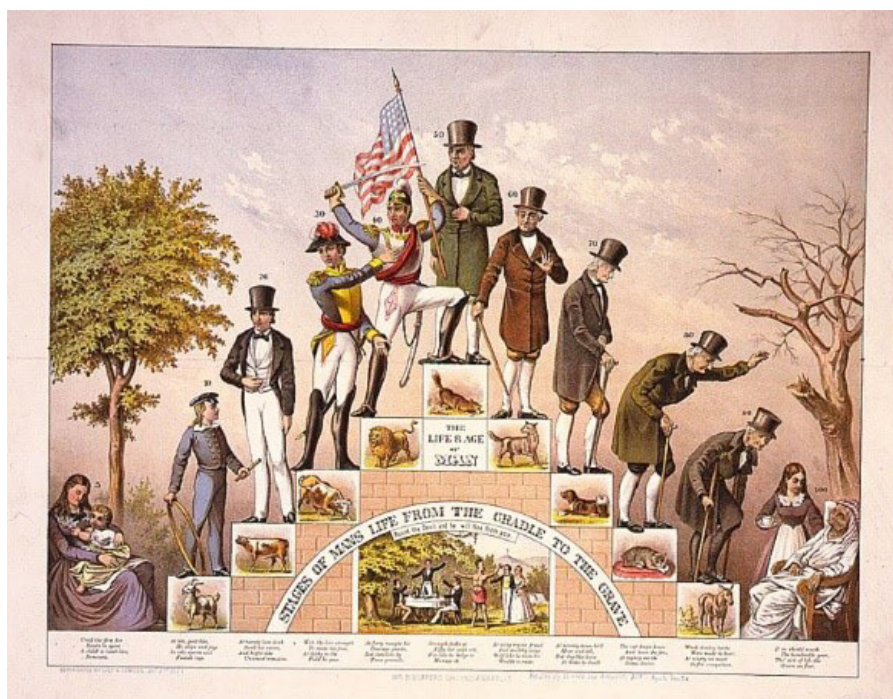
² Инв. № BL_Arundel_MS_83, f. 126v. Существуют две датировки: 1310 г. [Sandler 1983] и 1325–1330 гг. [Michael 1984]. URL: http://www.academia.edu/34072126/The_Psalter_of_Robert_de_Lisle_in_the_British_Library (дата обращения 03.04.2025).

³ Британский музей, инв. № 1872 0608 351, URL: http://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1872-0608-351 (дата обращения 03.04.2025).



Ил. 3. Йорг Брей Младший. Десять возрастов человека (Ступени человеческого века). Около 1540. Бумага, ксилография (из трех досок). Аугсбург, Германия. Фонд замка Фриденштайн, Гота. Inv. 1.21.144.

немецкий мастер Йорг Брей Младший создал печатный лист со Ступенями человеческого века, где в каждой ступени имеется ниша с полуциркулярным завершением, и в ней — то или иное животное, которое практически совпадает с гравюрой, созданной более чем на полвека ранее (ил. 3)⁴. Однако обнаруживаются важные композиционные различия: так, десятый этап — столетие — отправлен в правый нижний угол и помещен не на ступени, а в нише, поэтому фигурка гуся,



Ил. 4. Ступени человеческого века. XIX век. Бумага, хромофотография. США.

⁴ Гравюра воспроизведена в публикации Л.А. Беляева [Беляев 2019, рис. 2; см. также Lucke and Gogol 2009]; здесь приведена похожая гравюра нидерландского мастера Корнелиса Антониса около 1550 г., где животные изображены не в отдельных нишах, а рядом с персонажами, не забыт и гусь возле дряхлого старца, опустившего ноги в могилу со скелетом в ней [Беляев 2019, рис. 3].

присутствующая на листе 1482 года, отсутствует. Также отсутствует изображение столетнего дряхлого старца, а вместо этого показан закрытый гроб. Йорг Брей Младший акцентирует назидательное содержание: в центре, над фигурой пятидесятилетнего персонажа, возвышается персонификация смерти в виде скелета с луком, из которого, судя по позе скелета, только что была выпущена стрела. Особого внимания требует сцена, помещенная в центре внизу, под сводом лестницы: это Страшный суд с многочисленными фигурами мертвых, восставших из могил. Акцент сделан на том, что воздаяния за свои дела на последнем судилище не избегнет никто.

В дальнейшем полуциркулярная арка под сводом лестницы будет повторяться у разных мастеров вплоть до начала XX века; эта деталь традиционно присутствует и в русском лубке. Что касается образов животных, то они впоследствии встречаются и в XVII, и в XIX столетиях, но довольно редко и только в западных композициях. Так, они воспроизведены на английской гравюре конца XVII века в полном соответствии с древней традицией [Беляев 2019, рис. 13] и американском листе XIX века (ил. 4), где, как и у Йорга Брея Младшего, отсутствует фигурка гуся, но образ столетнего старца сохранен в правом нижнем углу. Поздние листы демонстрируют трансформацию персонажей и других деталей: они помещаются художником в современный мир, а их занятия и костюмы трансформируются в соответствии со своим временем. Однако при трансформации сохраняются следы первоначальных композиционных элементов: десятилетний мальчуган как правило держит игрушку, тридцатилетний персонаж показан в военной форме, обычно с саблей в руке (на ксилографии 1482 года он держит копьё и меч), девяностолетнего старца поддерживает ребенок (как и на листе 1482 года, но в редких случаях изображение мальчика отсутствует) и так далее. Некоторые соответствия (державший игрушку ребенок; старец, ведомый мальчиком) прослеживаются и при сравнении с «Колесом человеческой жизни» начала XIV века. Однако здесь иные стадии жизни: медальоны отсчитываются от младенческого возраста (0 лет); наиболее старым оказывается семидесятилетний персонаж; два последних медальона, приходящиеся на 80 и 90 лет, — это отпевание и изображение надгробия соответственно. В зените, таким образом, оказывается сорокалетний человек.

Система отсчета периодов жизни восходит к глубокой древности [Беляев, Глазунова 2015, с. 319] и прослеживается с античности — например, у Гиппократом отмечены каждые семь (по другим сведениям, девять) лет, когда происходит перестройка организма, опасная для здоровья. Соответственно, отсчет ведется от 7 до 77 лет (или от 9 до 81 года). Известно, что Гиппократ опирался на более раннюю традицию определения стадий человеческой жизни [Толстых 2000]. Приведем также мнение Пифагора, изложенное Диогеном Лаэртским: «Жизнь человеческую он разделял так: “Двадцать лет мальчик, двадцать — юнец, двадцать — юноша, двадцать старец. Возрасты соразмерны временам года: мальчик — весна, юнец — лето, юноша — осень, старец — зима”. (Юнец у него молодой человек, юноша — зрелый муж)» [Диоген Лаэртский 1986, 8:1]. В этом случае этапы жизни человека представляются циклическими, подобно сменяющим друг друга временам года⁵. Думается, такое восприятие ближе к «Колесу человеческой жизни» начала XIV века из Псалтири Роберта де Лиля, тем более что в углах миниатюры изображены четыре персонажа, соответствующие упомянутым у Пифагора. Периоды, изложенные Гиппократом, выстраиваются в линейную последовательность и более соответствуют композиции «Ступени человеческой жизни», особенно фризу из гравюры 1482 года. Как видим, уже к концу XV века представление о «ступенях жизни» рассчитывается на столетие, по 10 лет в каждом периоде. Это представление сохраняется до начала XX столетия.

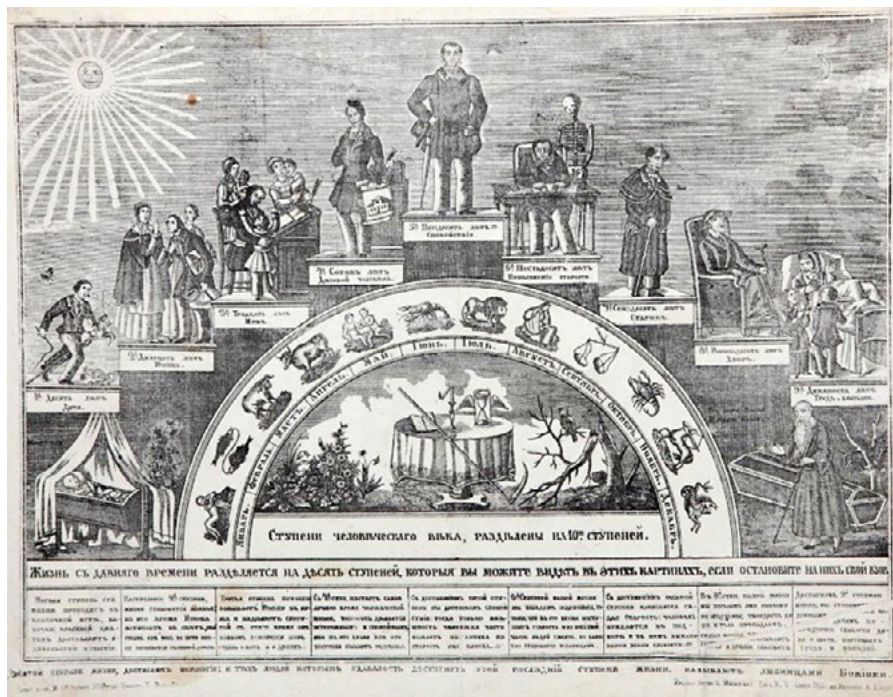
⁵ В изобразительном искусстве известны примеры, вторящие этому представлению о цикличности жизни. Самый известный пример — «Времена года» Джузеппе Арчимбольдо, цикл из четырех картин, хранящийся в Лувре и созданный в 1563–1573 гг. (еще две картины не сохранившегося полностью цикла на ту же тему находятся в Музее истории искусства в Вене).



Ил. 5. Балтасар Таламантес. Ступени жизни женщины. Испания, вторая половина XVIII века (ок. 1760–1800). Бумага, ксилография. Музей изящных искусств, Валенсия. Inv. 6833.

Позднее на ступенях появляются парные изображения или даже «диптихи», как у испанского мастера Балтасара Таламантеса (вторая половина XVIII века, собрание Муниципального института истории в Валенсии). Здесь на обоих листах показаны два дерева: древо жизни (в левой части композиции) и древо смерти (справа, возле изображения старцев). Имеются и персонификации: аллегория времени в виде Крона, летящего на крыльях и сжимающего косу, и образ ветра, сдувающего листву с древа смерти. В арке под лестницей слева показано крещение младенца, справа — катафалк (ил. 5).

В своей публикации Л.А. Беляев возводит композицию русских лубков к нюрнбергскому листу 1835 года [Беляев 2019, рис. 7б]. Отметим, что на немецкой гравюре при аналогичном изображении персонажей нишу под лестницей занимает полуфигура Крона — олицетворение времени с косой в руках. В более ранней русской традиции есть листы со сценой Страшного суда в той же части композиции [Беляев 2019, рис. 4]. Тем не менее в XIX столетии в русском лубке самое широкое распространение получают листы с зодиакальным циклом в полукруге над столом с предметами, символизирующими бренность бытия (ил. 6). Это крылатые песочные часы, книга (в разных вариантах — раскрытая и закрытая), а также сломанная или погасшая, но еще дымящаяся свеча в подсвечнике. В некоторых листах середины XIX века к столу прислонена коса — атрибут неумолимого Крона. Мы сегодня не можем назвать западноевропейскую гравюру с такой же композицией в арке под ступенями лестницы жизни. Символический «натюрморт» с предметами — знаками суеты сует — не редкость среди старообрядческих лубочных листов. Ряд их опубликован Е.И. Иткиной [Иткина 2017]. Особенно примечателен лист XIX века «Взирай с прилежанием, тленный человец...» со строками виршей на кончину святителя Димитрия Ростовского, написанными Стефаном Яворским, и композиция «Изображение рассуждения о человеческом рождении, животе и смерти» 1837 года [Иткина 2017, с. 96, 97, 220, 221, кат. №28, 81]. Подробный анализ изображенных здесь предметов был рассмотрен нами прежде [Звездина 2013, с. 148–151; Звездина 2024, с. 195–209]. Таким образом, упомянутая деталь в лубке «Ступени человеческой жизни» не противоречит традициям отсылки к строфе из Екклесиаста «Суета сует, — все суета» (Еккл. 1, 2) через образы соответствующих предметов на столе, трактовка которых хотя и достаточно упрощена, но все же близка к широко распространенным в западноевропейской традиции натюрмортам *Vanitas* [Звездина 1998, с. 93–98].



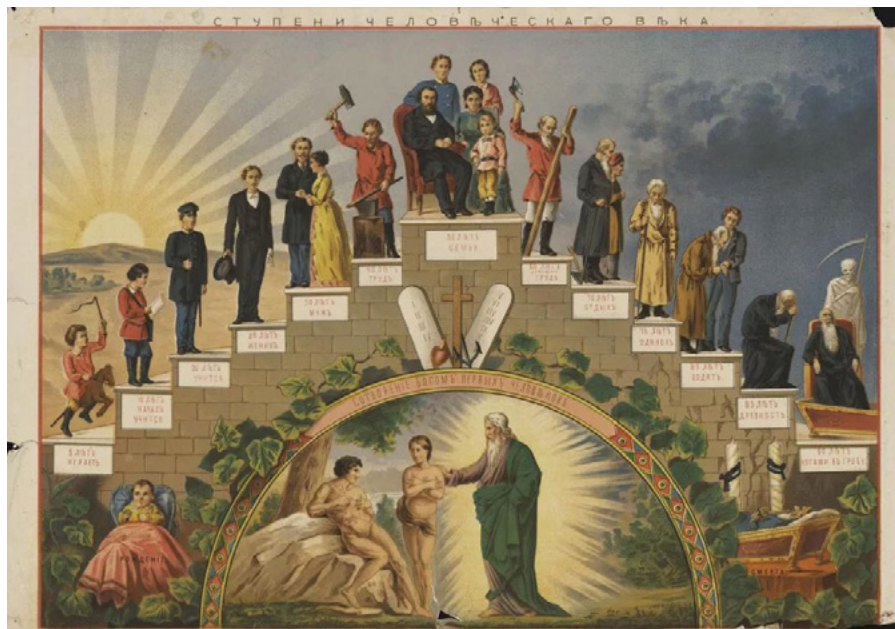
Ил. 6. Ступени человеческого века. 1855. Россия. Бумага, литография. Пермская художественная галерея. Инв. №Пл-55.

В русских народных картинках чаще всего показан полукруг с двенадцатью знаками зодиака начиная от Водолея и заканчивая Козерогом; каждый знак сопровождается названием месяца, которому он соответствует. Так обозначен круговорот времен в вечности. Эта деталь напоминает о самой ранней из упомянутых в нашей статье композиций — «Колесе жизни» из Псалтири Роберта де Лиля. Показано именно круговращение, повторяемость цикла от начала года (ассоциируется с началом человеческой жизни) к концу (старость, дряхлость). Жизнь отдельного человека соответствует ступеням — восхождение к высшей точке и сходжение к последним дням старости, однако сочетание образов предполагает и тему повторения в последующих поколениях (не случайно на одной из ступеней старец показан вместе с внуком). Отметим, что все русские листы XIX века содержат тексты, но они могут различаться или менять свое место, при сохранении общей композиции. Так, на листе 1879 года из собрания Государственного музея им. А.С. Пушкина надпись, отсылающая к вдумчивому разглядыванию образов («Жизнь с давнего времени разделяется на десять ступеней, которые вы можете видеть на этих картинах, если только захотите остановить на них свой взор»), акцентирована и помещена над знаками зодиака⁶ (ил. 7). Она имеется и на некоторых более ранних листах (ил. 6), однако не на всех, и находится внизу, под нишей с изображением стола.



Ил. 7. Ступени человеческого века. Деталь. 1879. Литография И. А. Голышева, Россия. Бумага, литография раскрашенная. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва. Инв. №ГР-123544.

⁶ Текст приведен нами в современной орфографии.



Ил. 8. Ступени человеческого века. 1889. Литография А. А. Абрамова, Россия. Бумага, хромолиитография. Государственный исторический музей, Москва. Инв. № И III хром 6844.

Примечательно, что на листе 1879 года в композицию в арке под лестницей добавлены небольшие детали — снопок колосьев слева от стола и виноградная ветвь с гроздьями справа, в результате чего двенадцать знаков зодиака сочетаются еще и с четырьмя временами года, также надписанными (цветы — весна, снопок — лето, виноград — осень, сухой сук с соей — зима). Этот лубок, на наш взгляд, представляет собой яркий пример многослойной символической программы, требующей вдумчивого рассматривания и направляющей к размышлению о смысле жизни и круговращении времени. В самом деле, народная картинка нередко демонстрирует не упрощение аллегорического (часто назидательного) смысла, а его сохранение и даже порой развитие в новом ключе, вместе с тем сохраняя связь с древними истоками темы.

Большинство русских печатных листов содержат образы двух деревьев: слева, в начале жизни — пышно зеленеющего, справа, возле дряхлого столетнего старца на смертном одре — высохшего. Иногда вместо дерева слева изображается цветущий куст, справа — сухой сук с сидящей на нем соей, символом смерти и мрака. Впрочем, иногда образы деревьев отсутствуют, как на литографии 1889 года из собрания Исторического музея в Москве (ил. 8). Этот лист интересен еще и тем, что в полуциркулярной нише под лестницей показано, как свидетельствует надпись, «сотворение Богом первых человек» с фигурой Творца в сиянии, подводящего Еву к Адаму. В русской традиции, как и в западноевропейской, в более поздних композициях бывают показаны пары начиная с детского возраста. На литографии 1889 года изображены пятнадцать этапов, начиная с новорожденного в люльке, а отсчет ступеней ведется от фигурки пятилетнего мальчика верхом на деревянной лошадке. Пары появляются на пятой ступени, в тридцать лет. Наверху, в самой высшей точке — семья с тремя детьми. В этой литографии нет равномерного течения одинаковых промежутков времени, ступени отсчитывают то пять, то десять лет. В конце движения жизни показан девяностолетний старец у гроба, рядом с ним — персонификация смерти с косой в руке, ниже — мертвец в гробу, с надписью «Смерть». Этой детали противопоставлен младенец в люльке, открывающий отсчет лет, с надписью «Рождение». Для сравнения, в более ранних листах образ дряхлого столетнего старца, едва живого, часто сопровождает надпись: «Особая милость Божия», а на нижнем поле помещается текст, разъясняющий каждую ступень, дополнительно к краткой надписи на ней возле того или иного персонажа.



Ил. 9. Ступени человеческого века. 1898. Типо-литография П. В. Пурецкого, Москва. Бумага, хромолитография. Государственный исторический музей, Москва. Инв. № И III хром 6833.

Отметим примечательную деталь в композиции 1889 года: над сценой с Адамом и Евой в центре, как бы увенчивая это изображение, помещены скрижали Завета по сторонам от знаков веры, надежды и любви. В центре помещен крест (вера), слева — сердце (любовь), справа — якорь (надежда). Так через символы трех основных добродетелей и напоминание о необходимости чтить Божьи заповеди акцентируется назидательное начало.

Символические детали в русской печатной картинке на протяжении XIX столетия демонстрируют вариативность. Иногда они трансформируются весьма интересно, как, например, в цветной литографии, выполненной в типо-литографии П. В. Пурецкого в 1898 году, из собрания Исторического музея в Москве (ил. 9). Над изображением в полуциркульном проеме под лестницей также показаны символы трех добродетелей (правда, без скрижалей). А вот пейзажи, открывающиеся под сводом лестницы, привлекают внимание тем, что вместо религиозной сцены или традиционного стола с «натюрмортом», как и взамен двух деревьев, здесь присутствуют пышно зеленеющие пальмы на жарком морском берегу слева, справа же — ледяные глыбы на фоне холодного моря. Так традиционные два дерева, символизирующие жизнь и смерть, преобразуются в противопоставленные друг другу пейзажи. Их объединяет букетик цветов, изображенный по центру. С одной стороны, эти цветы могут означать надежду на спасение, с другой — указывать на краткость человеческой жизни, издавна уподобляемой быстро увядающему растению: «Дни человека — как трава; как цвет полевой, так он цветет. Пройдет над ним ветер — и нет его, и место его уже не узнает его» (Пс 102:15–16).

Как видим, символически значимые детали присутствуют и в самых поздних образцах композиции «Ступени человеческой жизни», порой обретая новые трактовки, но не теряя общего смысла. В связи с этим особенно примечательно произведение богородского резчика по дереву Андрея Яковлевича Чушкина, датированное 1904 годом (ил. 10). Эта композиция хранится во Всероссийском музее декоративного искусства [Народные мастера 1985, с. 58, 59, ил. 23]. Исследователи отмечают, что мастеру нравилось выполнять свои композиции по гравюрам XVIII–XIX веков [Народные мастера 1985, с. 51]. Глядя на его работу 1904 года, можно предположить, что А. Я. Чушкин пользовался лубком последней трети XIX столетия. В нижней части резной композиции мастер поместил миниатюрные детали, выстроенные в ряд: слева четыре цветка, размер которых увеличивается по направлению к центру; в центре свеча на подсвечнике, справа



Ил. 10. Ступени человеческого века. Мастер Чушкин Андрей Яковлевич (1866–1930). Богородское, Россия. 1904. Дерево (липа), резьба. Всероссийский музей декоративного искусства, Москва. Инв. №КП-13180.

сова, сидящая на большом голом суке. Для сравнения, в лубках 1871 и 1885 годов (собрания Исторического музея и Пермской государственной художественной галереи) слева внизу представлены два маленьких цветка, затем крупный цветущий куст, а в центре — стол с песочными часами, закрытой книгой и сломанной дымящейся свечой на подсвечнике. Мастера-резчика, несомненно, занимали смысловые детали композиции гравюры, и он воспроизвел в своем произведении то, что казалось ему наиболее важным. Следует отметить также стремление А.Я. Чушкина перевести плоскостную гравюру в пространство трехмерной



Ил. 11. Херлуф Бидstrup. Карикатура «Зеркало». Дания (оригинал 1945–1947). СССР (печать 1950–1960-е годы). Бумага, печать.

скульптуры: деталям, перекрывающим друг друга на гравюре, он предоставляет оптимальное место, так что они читаются очень ясно (например, изображение дряхлого старца рядом с гробом). Однако фигуру смерти возле шестидесятилетнего персонажа мастер опускает — она бы не поместилась на ступени, целиком занятой группой деталей (пишущий за бюро человек, сидящий на стуле).

В XX столетии тема этапов человеческой жизни продолжает появляться в творчестве разных художников, однако здесь следует отметить одну особенность. Проследим ее на примере карикатуры Херлуфа Бидструпа «Зеркало» (ил. 11). Композиция состоит из двенадцати отражений женского образа в зеркале, которое остается неизменным, тогда как время жизни проходит: путь от младенца до дряхлой старухи укладывается в одиннадцать отражений. Последнее — двенадцатое — это не отражение, а смерть, конец, когда в зеркале никого нет, а само оно разбивается, являя черный мрак (абсолютную пустоту) в центре. Женский образ сопровождается немногочисленными, но красноречивыми деталями, характерными для того или иного периода жизни. В середине столетия, когда была создана карикатура, путь жизни предстает ведущим в никуда: отсутствует назидательная составляющая, которая проявляется в деталях старинных гравюр и русского лубка XIX века. Примечательно, что в резной композиции А.Я. Чушкина, когда мастер по причине перевода достаточно детализированной гравюры в другой материал вынужден был вносить коррективы, уменьшая количество деталей, но сохраняя основные смыслы, особо значимые символы не исчезают. Это и цветы в нижнем регистре, и сова на ветви высохшего дерева, и свеча на подсвечнике. Размышления о пути жизни, определяемые звеньями символических деталей, продолжают существовать и привносить духовный смысл в эту работу.

Думается, путь композиции «Ступени человеческой жизни» далек от завершения. В дальнейшем будут созданы новые подобные произведения, в которых отразится восприятие человеческого бытия, характерное для представлений своего времени.

Литература

1. Беляев 2019 — Л.А. Беляев. «Лестница жизни». Занимательная ауксология в России начала XVIII века и серия изразцов из нового Иерусалима // Артикульт-34 (2-2019). Факультет истории искусства РГГУ. URL: <http://articult.rsu.ru/articult-34-2-2019/articult-34-2-2019-belyaev.php> (дата обращения 25.03.2025).
2. Беляев, Глазунова 2015 — Беляев Л.А., Глазунова О.Н. Маркёры Запада: новые элементы европейской художественной и технологической традиции в археологических материалах Ново-Иерусалимского монастыря // Традиции и инновации в истории и культуре: программа фундаментальных исследований Президиума РАН «Традиции и инновации в истории и культуре» / Отв. ред.: А.П. Деревянко, В.А. Тишков. М.: ОИФН РАН, ИЭА РАН, 2015. С. 147–154.
3. Беляев, Глазунова 2018 — Беляев Л.А., Глазунова О.Н. «Лестница жизни»: археология и иконография в Новом Иерусалиме XVII — XVIII вв. // Краткие сообщения Института археологии. 2018. Вып. 251. С. 314–327.
4. Диоген Лаэртский 1986 — Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Пер. М.Л. Гаспарова. М.: «Мысль», 1986.
5. Звездина 1998 — Звездина Ю.Н. Примитив конца XVIII — XIX в. из собрания ГИМ и западноевропейская морально-назидательная живопись XVII в. // Историческому музею — 125 лет. Материалы юбилейной научной конференции / Труды ГИМ. Вып. 100. М., 1998. С. 93–98.
6. Звездина 2013 — Звездина Ю.Н. «Надгробная» святителю Димитрию Ростовскому («Стихи памяти смертной» митрополита Стефана Яворского) // Звезда от Киева воссиявшая. Почитание святителя Димитрия Ростовского: история и современность: Сборник статей. Спасо-Яковлевский Димитриев монастырь. М., 2013. С. 148–151.
7. Звездина 2024 — Звездина Ю.Н. «Святой Иероним в келье» из собрания Егорьевского историко-художественного музея как старообрядческая поучительная аллегория // Макариевские чтения. Можайск: Типография ИП Копыльцов П.И., 2024. Вып. 30: Русская православная церковь и народное образование. С. 195–209.

8. Иткина 2012 — Иткина Е.И. «Бродячие сюжеты» в русских и европейских народных картинках XVIII — XIX веков // Портрет в России. XVIII — первая половина XIX века. Труды Государственного исторического музея. Материалы научных конференций, 2011. М., 2012. С. 183–203.
9. Иткина 2017 — Иткина Е.И. Рисованный лубок старообрядцев в собрании Исторического музея. М., 2017.
10. Народные мастера 1985 — Народные мастера, традиции, школы / Под ред. М.А. Некрасовой. Вып. 1. М., 1985. С. 51, 58, 59, ил. 23.
11. Толстых 2000 — Толстых А.В. Опыт конкретно-исторической психологии личности / Вступ. ст. Ф.Т. Михайлова. СПб.: «Алетейя», 2000. URL: <http://megalektsii.ru/s60730t7.html> (дата обращения 25.03.2025).
12. Dodgson 1903 — Dodgson C. Catalogue of early German and Flemish woodcuts: preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Oxford University Press, London, 1903.
13. Lucke and Gogol 2009 — Lucke C. M. and Gogol M. *Lebenstreppen — oder wie man den Alternsprozess über die Jahrhunderte gesehen hat*. European Journal of Geriatrics, Jg. 11 (2009), No. 3–4.
14. Michael 1984 — Michael A.M. The Psalter of Robert de Lisle in the British Library. Antiquaries Journal, 1984.
15. Sandler 1983 — Sandler L.F. The Psalter of Robert de Lisle in the British Library. Harvey Miller and Oxford University Press, London, 1983, ISBN 0–19–921028–4.

References

1. Belyaev, L.A. (2019), "Lestnitsa zhizni". Zanimatel'naya auktologiya v Rossii nachala XVIII veka i seriya izraztsov iz novogo Ierusalima ["Ladder of life". Entertaining auxology in Russia at the beginning of the 18th century and a series of tiles from the New Jerusalem], *Artikul-34* (2-2019), Faculty of Art History of the RSUH, Moscow, Russia, URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-34-2-2019/articult-34-2-2019-belyaev.php> (reference date 25.03.2025).
2. Belyaev, L.A. and Glazunova, O.N. (2015), "Markyory Zapada: novye elementy evropejskoj hudozhestvennoj i tehnologicheskoy traditsii v arheologicheskikh materialah Novo-Ierusalimskogo monastyrya" ["Markers of the West: new elements of the European artistic and technological tradition in the archaeological materials of the New Jerusalem monastery"], *Traditsii i innovatsii v istorii i kul'ture: programma fundamentalnyh issledovanij Prezidiuma RAN* [Traditions and innovations in history and culture: the presidium of the Russian Academy of Sciences fundamental research program], ed. by A.P. Derevyanko and V.A. Tishkov, Department of Historical and Philological Sciences, Russian Academy of Sciences; Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, pp. 147–154.
3. Belyaev, L.A. and Glazunova, O.N. (2018), "'Lestnitsa zhizni': arheologiya i ikonografiya v Novom Ierusalime XVII — XVIII vv." ["'The Ladder of Life': archeology and iconography in the New Jerusalem in the 17th and 18th centuries"], *Kratkie soobshheniya Instituta arkheologii*, Issue 251, pp. 314–327.
4. Diogen Laertskij (1986), *O zhizni, ucheniyah i izrecheniyah znamenityh filosofov* [Lives, teachings and sayings of famous philosophers], transl. by M.L. Gasparov, Mysl', Moscow, USSR.
5. Dodgson, C. (1903), *Catalogue of early German and Flemish woodcuts: preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, Oxford University Press, London, UK.
6. Itkina, E.I. (2012), "'Brodyachie syuzhety' v russkikh i evropejskikh narodnykh kartinkakh XVIII — XIX vekov" ["'Wandering subjects' in Russian and European folk prints of the 18th and 19th centuries"], *Portret v Rossii. XVIII — pervaya polovina XIX veka. Materialy nauchnykh konferencij, 2011* [Portraiture in Russia: The 18th century and the first half of the 19th century. Materials of scholarly conferences, 2011], *Trudy Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya*, pp. 183–203.
7. Itkina, E.I. (2017), *Risovannyj lubok staroobryadcev v sobranii Istoricheskogo muzeya* [A hand-drawn lubok of Old Believers in the collection of the State Historical Museum], Moscow, Russia.
8. Lucke, C.M. and Gogol, M. (2009), "Lebenstreppen — oder wie man den Alternsprozess über die Jahrhunderte gesehen hat", *European Journal of Geriatrics*, Jg. 11, no. 3–4.
9. Michael, A.M. (1984), The Psalter of Robert de Lisle in the British Library, *Antiquaries Journal*, vol. 64, Cambridge University Press, London, UK.
10. Narodnye мастера, traditsii, shkoly (1985), *Narodnye мастера, traditsii, shkoly* [Folk masters, traditions, schools], ed. by M.A. Nekrasova, Issue 1, pp. 51, 58, 59, ill. 23.

11. Sandler, L.F. (1983), *The Psalter of Robert de Lisle in the British Library*, Harvey Miller and Oxford University Press, Oxford, London, Glasgow, UK.
12. Tolstykh, A.V. (2000), *Opyt konkretno-istoricheskoy psikhologii lichnosti* [An essay in specific historical psychology of personality], intr. by F.T. Mikhailov, Aleteia, St Petersburg, Russia, URL: <http://megalektsii.ru/s60730t7.html> (reference date 25.03.2025).
13. Zvezdina, Yu.N (1998), "Primitiv kontsa XVIII – XIX v. iz sobraniya GIM i zapadnoevropejskaya moral'no-nazidatel'naya zhivopis' XVII v." ["Primitive art of the late 18th and 19th centuries from the collection of the State Historical Museum and Western European moralizing painting of the 17th century"], *Istoricheskomu muzeyu – 125 let. Materialy yubilejnoj nauchnoj konferentsii* [125 years of the State Historical Museum: proceedings of the anniversary scholarly conference], *Trudy GIM*, Issue 100, pp. 93–98.
14. Zvezdina, Yu.N. (2013), "'Nadgrobnaya' svyatitelyu Dimitriyu Rostovskomu ('Stihi pamyati smertnoj' mitropolita Stefana Yavorskogo)" ["'The Eulogy' to St. Demetrius of Rostov ('Versus on the memory of death' by the Metropolitan Stefan Yavorsky)"], *Zvezda ot Kieva vossiyavshaya. Pochitanie svyatitelya Dimitriya Rostovskogo: istoriya i sovremennost'*. *Sbornik statej* [The Star that shone forth from Kyiv. The veneration of St. Dimitry of Rostov: history and modernity. Collection of Articles], Spaso-Yakovlevsky Dimitriev Monastery, Moscow, Russia, pp. 148–151.
15. Zvezdina, Yu.N. (2024), "'Svyatoj Ieronim v kel'e iz sobraniya Egor'evskogo istoriko-hudozhestvennogo muzeya kak staroobryadcheskaya pouchitel'naya allegoriya'" ["'St. Jerome in his cell' from the collection of the Yegoryevsk Historical and Art Museum as an Old Believers didactic allegory"], *Makarievskie chteniya, Issue 30: Russkaya pravoslav'naya tserkov' i narodnoe obrazovanie* [Makaryev Readings, Issue 30: The Russian Orthodox Church and public education], Tipografiya Kopyltszov P.I., Mozhaik, Russia, pp. 195–209.

Информация об авторе

Юлия Н. Звездина, кандидат искусствоведения, доцент, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, 115184, г. Москва, ул. Новокузнецкая д. 23Б; yzvezdina@yandex.ru

Author Info

Yulia N. Zvezdina, Cand. of Sci. (Art history), Associate Professor, St. Tikhon's Orthodox University, Moscow, Russia; 23B Novokuznetskaya Street, 115184 Moscow, Russia; yzvezdina@yandex.ru



УДК 0.75

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-325-338

EDN: UJHLUX

<https://elibrary.ru/ujhlux>

АКРОФОНИЧЕСКИЕ ШИФРЫ В ДЕКОРАТИВНОЙ ВЫШИВКЕ И ЮВЕЛИРНОМ ИСКУССТВЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Юлия А. Пушкина

Фонд возрождения Санкт-Петербурга, Санкт-Петербург, Россия,
jpushkina1@yandex.ru

Аннотация

В статье анализируется происхождение акрофонических шифров в европейском и русском вышивальном и ювелирном искусстве первой половины XIX века. Акрофония рассматривается как форма эволюции «тайных языков», уходящая корнями не только в древние системы письма, но и в восточные селам. Приводятся авторские расшифровки цветочных акрограмм в вышивке.

Ключевые слова: шифры, акрограммы, вышивка, селам, ювелирное искусство

Для цитирования: Пушкина Ю.А. Акрофонические шифры в декоративной вышивке и ювелирном искусстве первой половины XIX века // Academia. 2026. № 2. С. 325–338.
 DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-325-338

ACROPHONIC CODES IN DECORATIVE EMBROIDERY AND JEWELRY ART OF THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

Yulia A. Pushkina

St Petersburg Revival Foundation, St Petersburg, Russia,
jpushkina1@yandex.ru

Abstract

The article analyzes the origins of acrophonic ciphers in European and Russian embroidery and jewelry art during the first half of the 19th century. Acrophony is examined as a form of evolution of “secret languages”, with roots extending not only to ancient writing systems but also to the Eastern *selam* tradition. The author presents original decodings of floral acrograms found in embroidery.

Keywords: acrophonic ciphers, acrograms, selam, jewelry art

For citation: Pushkina, Yu.A. (2026), “Acrophonic Codes in decorative embroidery and jewelry art of the first half of the 19th century”, *Academia*, 2026, no 2, pp. 325–338.
 DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-325-338

Декоративная вышивка первой половины XIX века как область применения эмблем в русском и западноевропейском прикладном искусстве не часто привлекает внимание исследователей. Между тем, флористические композиции, доминирующие в вышивке этого периода, обладают как явными, так и скрытыми семиотическими кодами: первые раскрываются через семантику отдельных растений, вторые — путем дешифровки так называемой «цветочной тайнописи» — акрофонических шифров, в которых своеобразно переплетаются древние восточные обычаи и новаторские европейские идеи, пришедшие из ювелирного искусства.

Термины

Под акрофонией (от греч. akros — *крайний* и phone — *звук*) в Большой советской энциклопедии¹ понимаются «слова, образованные из начальных букв слов исходного словосочетания, читаемые не по алфавитным названиям букв, а как обычное слово». Подобное определение не совсем точно, так как акрофония — не результат, а метод запоминания или кодирования информации².

В современном искусствознании любые построенные таким методом шифры часто именуются акростихами. Это справедливо, только если речь идет о стихосложении; в остальных случаях более уместным представляется термин «акрограмма» (от греч. akros — *крайний* и gramma — *буква*), употребление которого фиксируется как минимум с конца XVIII века. Так, в 1799 году лейпцигский литературный вестник в заметке „Akrogramm“ сообщал, что профессор теологии Карл Генрих фон Зайбт³, «внесший большой вклад в просвещение тогда еще довольно мрачных умов Богемии», удостоился от одного из своих преданных учеников следующих слов: «Stella Erat In Bojohemiae Tenebrit» (с лат. — *звезда была во тьме Богемии*)⁴. Таким изящным комплиментом — фразой, построенной из первых букв фамилии Seibt, — были отмечены заслуги профессора в преподавании этики и изящных искусств в Пражском университете, а сама фраза напрямую названа акрограммой.

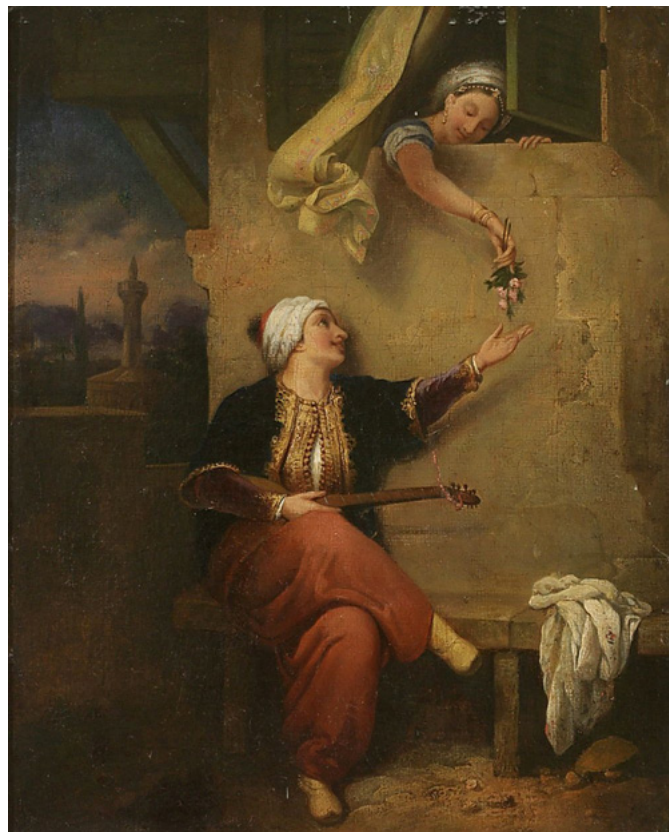
Интерес к акрофонии в конце XVIII — начале XIX века развивался на фоне изменения культурной парадигмы, когда на смену рационализму Просвещения пришел культ чувствительности и эмоционального восприятия мира. Поиск новых форм демонстрации внутренних переживаний, душевной теплоты и привязанности отвечал эстетическим ценностям сентиментализма. Понятные и простые способы шифрования могли обеспечить приватность передаваемых сообщений. Популярность разного рода шифров в этот период была вызвана и многочисленными военными конфликтами, в условиях которых требовалось изобретать способы защиты дипломатической переписки. «Мир занят тайным шифром...», — писал Гёте в стихотворении «Тайнопись» в 1815 году [Гёте 1988, с. 93]:

¹ Большая советская энциклопедия [в 30 т.]. М.: Советская энциклопедия, 1969–1978, т. 1. С. 342.

² Акрофония используется для создания акронимов, акростихов, акрограмм; как мнемонический способ запоминания информации (например, при изучении азбуки Морзе). Акрофония использовалась в древних системах письма (например, в финикийском алфавите). Самой древней акрограммой считается ΙΧΘΥΣ (с древнегреч. ихтис — *рыба*). Это слово составлено из начальных букв фразы Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ (с древнегреч. *Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель*).

³ Karl Heinrich von Seibt (1735–1806).

⁴ Здесь и далее все переводы выполнены автором. Akrogramm, Allgemeiner litterarischer Anzeiger oder Annalen der gesammten Litteratur für die geschwinde Bekanntmachung verschiedener Nachrichten aus dem Gebiete der Gelehrsamkeit und Kunst, Leipzig, 4 Marz 1799, No 35, p. 343. URL: https://books.google.ru/books?id=76JFAAAAcAAJ&pg=RA1-PA343&dq=Akrogramm&hl=ru&newbks=1&newbks_redir=0&sa=X&ved=2ahUKEwienannpeGHAXU7ExAIHVb6l4oQ6wF6BAgEEAE#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 25.05.2026).



Ил. 1. П. Э. Детуш. Восточное любовное письмо. 1833. Холст, масло. Частная коллекция.

Трудитесь, дипломаты,
Чтоб были в должный миг
Советы и трактаты
Готовы для владык.
Мир занят тайным шифром,
Пока он не прочтен
И к разным прочим цифрам
Иль буквам не причтен.

Акрофония как один из самых простых методов криптографии была быстро освоена образованной частью светского общества, питавшей к тому же давнюю любовь к словесным головоломкам и «тайным языкам»⁵, включая «язык цветов»⁶.

Селам и язык цветов

Корни цветочной акрофонии и языка цветов нужно искать в пришедшей из Османской империи, Алжира и Персии этикетно-бытовой практики, известной под названием «селам». Селаму посвящены фундаментальные литературоведческие исследования К.И. Шарафадиной [Шарафадина 2003; Шарафадина 2018]. Перечислим кратко ключевые аспекты, необходимые для понимания путей развития «цветочной тайнописи».

Западная традиция эмблематизации растений значительно обогатилась после знакомства с восточным обычаем общения без слов. Европейские путешественники и дипломаты с удивлением и восторгом описывали изобретательные селамные «письма», представлявшие собой небольшие букеты или наборы из цветов, фруктов, тканей, пряностей и самых разнообразных предметов.

⁵ Язык жестов, мушек, вееров, цветов и так далее.

⁶ Язык цветов — система символов, в которой слова заменяются растениями.

Их передавали в корзинах или завернутыми в платок при посредничестве старух-торговок, допускавшихся на женскую половину дома. Получатель такого «письма» должен был назвать каждый полученный цветок и предмет и догадаться о соответствующем ему рифменном созвучии, руководствуясь, как писал Гёте, одним «найтием, направляемым страстью» [Гёте 1988, с. 234]. В отгадывании рифменных пар и заключалась игровая природа селамы, являвшегося скорее языком предметов, в котором цветам отводилась важная роль (ил. 1).

В отечественной историографии считается, что европейцы узнали о селаме во второй половине XVIII века из писем жены британского посла в Османской империи леди Мери Уортли Монтегю⁷, написанных ею в 1717-м и опубликованных в 1763 году, трудов дипломата, путешественника и агента шведского короля Карла XII Обри де ля Моттрэ⁸ и востоковеда Йозефа фон Хаммера-Пургштала⁹ [Шарафадина 2003, с. 37; Шарафадина 2018, с. 45]. Однако в 2020 году Герхард Ф. Штрассер, почетный профессор Пенсильванского университета, убедительно доказал, что это знакомство произошло значительно раньше, в конце XVII века [Strasser 2020]. В библиотеке герцога Августа в Вольфенбюттеле (Германия) Штрассер обнаружил ранее неизвестную рукопись 1679 года на французском и турецком языках под названием «Безмолвные письма или метод любовного общения в Турции без умения читать и писать»¹⁰. Автор рукописи — Дю Виньо де Лиссандр. Это псевдоним Эдуарда де Лакруа¹¹, секретаря французского посла в Константинополе в 1670-х годах. Он же в 1688 году издал на французском языке труд с витиеватым названием «Турецкий секретарь, содержащий искусство выражать свои мысли, не видя друг друга, не разговаривая и не переписываясь, с обстоятельствами турецкого приключения и очень любопытным сообщением о некоторых особенностях сераля, которые еще не были обнародованы» [Du Vignau 1688]. За четыре года до этого французский писатель Жан де Прешак¹² опубликовал романизированную биографию Кара Мустафы (1634/1635–1683), великого визиря Османской империи при султанах Мехмеде IV [Prechac 1684]. Оба автора описали тайный язык турецких сералей, а Дю Виньо составил первый подробный словарь



Ил. 2. Разворот и страница из книги Шарлотты де Латур «Язык цветов». 1819. Париж, Франция. Частная коллекция.

⁷ Mary Wortley Montagu (1689–1762).

⁸ Aubrey de La Mottraye (1674–1743).

⁹ Joseph Freiherr von Hammer (1774–1856).

¹⁰ «Lettres muettes, ou la manière de faire l'amour en Turquie sans savoir lire ni écrire».

¹¹ Édouard de La Croix (1640–1704).

¹² Jean de Préchac (1647–1720).

цветов, фруктов, тканей и разнообразных предметов, из которых и составлялись «безмолвные письма». Именно эти авторы познакомили Европу с селамом.

Переняв эту интересную практику, европейцы осознали ее чрезвычайную сложность и упростили изысканный восточный обычай. Отбросив сложные рифмы, отказавшись от передачи посланий с помощью предметов, они сосредоточились исключительно на цветочных кодах и привычных ассоциациях, сводившихся в основном к собственной античной культуре, мифам и религиозным представлениям. В свет выходили многочисленные авторские словари и пособия, предлагавшие не только различные, иногда противоположные, символические значения одних и тех же растений, но и разные по сложности методы выражения чувств и мыслей с их помощью (ил. 2). Так складывался европейский «язык цветов», имевший множество вариаций и трансформировавшийся в зависимости от страны, автора и времени. Пик интереса к нему пришелся на первую треть XIX столетия и не угасал вплоть до начала XX века. Распределение растений по алфавиту служило прекрасным подспорьем к составлению любых нужных слов из первых букв их названий.

Описывая нравы и обычаи женщин «алжирских, трипольских и цареградских» и их хитроумные способы «изъяснять предмету своей нежности самые тайные чувствования своего сердца», граф Александр-Жозеф де Сегюр¹³ писал: «...начальные буквы названия цветов служат им для составления азбуки, слов и фраз»¹⁴ [Сегюр 1805, с. 173–174].

Ювелирное искусство

Увлечение цветочной азбукой развивалось параллельно с модой на составление слов из начальных букв названий драгоценных и полудрагоценных камней. Эта тема, особенно в части ювелирных изделий¹⁵ с акрограммами из самоцветов, принадлежавших членам императорской фамилии и представителям высшего света Российской Империи, наиболее полно раскрыта в работах Л.К. Кузнецовой [Кузнецова 2008, с. 230–243; Кузнецова 2012 с. 194–225]. В них впервые отмечены заслуги князя Дмитрия Алексеевича Голицына, выдающегося русского дипломата и ученого¹⁶, составившего и издавшего в 1801 году в Брауншвейге первую «азбуку» с расположенными по алфавиту минералами [Кузнецова 2012, с. 198]. Но насколько широкое распространение в мире имело это увлечение, и кто был первым ювелиром, воплотившим новую идею в жизнь?

Писатель и драматург Этьен де Жуи¹⁷, известный описанием обычаев и нравов Парижа начала XIX века, называет француза Меллерьо первым в мире человеком, изготовившим «иероглифические кольца»¹⁸ [Jouy Étienne de 1813, p. 77] [Chevallier 2005, pp. 177, 182]. Melleriodits Meller считается старейшим ювелирным домом Франции. В начале XIX века семью мастеров представляли Франсуа Меллерьо и Жан-Батист Меллерьо¹⁹, приходившиеся друг другу двоюродными братьями. Скорее всего, речь идет о старшем из братьев, Жан-Батисте Меллерьо, после 1804 года пользовавшемся покровительством императрицы Жозефины. В настоящее время ювелирный дом Melleriodits Meller продолжает работать в Париже. В интервью газете «Нью-Йорк таймс» Диана-София Лансель, директор по развитию Melleriodits Meller, рассказала, что самые ранние из имеющихся

¹³ Joseph-Alexandre Pierre de Ségur, Viscount of Ségur (1756–1805).

¹⁴ Цитируется по русскому переводу 1805 года в современной орфографии. Французское издание вышло в свет в 1803 году.

¹⁵ Под ювелирными изделиями подразумеваются не только ювелирные украшения, но и инкрустированные минералами веера, табакерки, переплеты альбомов и записных книжек.

¹⁶ Голицын Д. А. (1734–1803), русский дипломат, тайный советник, действительный камергер, посол, химик, минералог, вулканолог.

¹⁷ Victor-Joseph Etienne de Jouy (1764–1846).

¹⁸ Цитируется по второму изданию романа 1813 года. Первое издание вышло в свет в 1811 году.

¹⁹ François Mellerio (1772–1843), Jean-Baptiste Mellerio (1765–1850).



Ил. 3. Франсуа-Реньо Нито. Браслеты, изготовленные для императрицы Жозефины. 1806. Золото, бриллианты, драгоценные камни. Датский королевский трастовый фонд. Фотограф Iben Kaufmann. Акрограмма Hortense (слева, читать по часовой стрелке, начиная с гессонита): Hessonite, Opal, Ruby, Turquoise, Emerald, Nicolo, Sapphire, Emerald. Акрограмма Eugene (справа, читать снизу вверх, начиная с изумруда): Emerald, Unakite, Garnet, Emerald, Nicoko, Emerald.

в архиве компании документов, подтверждающие создание кольца с шифром, относятся к 1806 году²⁰. Известно, что в том же году Наполеон Бонапарт приобрел в ювелирном доме Chaumet у ювелира Франсуа-Реньо Нито²¹ два браслета с составленными из драгоценных камней именами детей Жозефины — Hortense (Гортензии) и Eugene (Эжена)²² (ил. 3).

Данный факт вызывает вопросы о первенстве Меллерьо и предполагает проведение более глубокого исследования специалистами, имеющими доступ к архивам этих ювелирных домов. Нельзя не отметить, что отцом Франсуа-Реньо Нито был основатель ювелирного дома Chaumet Мари-Этьен Нито²³, выполнивший через несколько лет (к 1812 году) другой заказ французского императора: для его второй жены Марии-Луизы Австрийской были изготовлены три браслета с образованными из разноцветных минералов именами Napoleon и Marie Louise и названиями месяцев, в которые они родились и сочетались браком [Кузнецова 2012, с. 199–200].

Новое увлечение быстро распространилось за пределы Франции. В августе 1819 года парижский корреспондент британского издания журнала La Belle Assemblée утверждал, что общество охвачено страстью к акрограммам в ювелирном искусстве²⁴. Модными подарками были кольца J'aime (с фр. — люблю) и J'adore (с фр. — обожаю): первые инкрустировались гиацинтом (Jacinth, разновидность циркона), аметистом (Amethyst), яшмой (Jasper), бриллиантом Minapiova (так называли бриллианты «новой копи») и изумрудом (Emerald); вторые — гиацинтом (Jacinth), аметистом (Amethyst), бриллиантом (Diamond), опалом (Opal), рубином (Ruby) и изумрудом (Emerald).

К 1830-м годам предложение от ювелиров, особенно английских и американских, значительно возросло. Можно было заказать брошь, кольцо или браслет с «написанными» камнями словами Regard (с англ. — уважение, забота), Dearest (с англ. — любимый или самый дорогой), Love (с англ. — любовь), Faith (с англ. — верность), Good Luck (с англ. — удача) и так далее. В периодике 1840-х — 1890-х годов постоянно описывались такие украшения-шифры и неизменно повторялось, что

²⁰ Beckett, Kathleen (2022) Jewelry That Really Spells It Out, The New-York Times, New-York, USA. URL: <https://www.nytimes.com/2022/01/24/fashion/jewelry-acrostic-chaumet-paris.html> (дата обращения: 25.11.2024).

²¹ François-Régault Nitot (1779–1853).

²² Empress Josephines bracelets is a part of the jewellery in The Danish Royal Property Trust. URL: <https://www.kongehuset.dk/en/royal-collections/jewellery/empress-josephine-s-bracelets/> (дата обращения: 20.05.2025).

²³ Marie-Étienne Nitot (1750–1809).

²⁴ Costume of Paris, La Belle Assemblée; being Bell's Court and Fashionable Magazine for August 1819, London, UK, p. 87. URL: https://books.google.ru/books?id=1uYRAAAAYAAJ&newbks=1&newbks_redir=0&dq=Jadore+acrostic&hl=ru&source=gbs_navlinks_s (дата обращения: 12.01.2024).

их изобретение — нововведение французских ювелиров. Самыми популярными были кольца *Regard*. Это слово предлагалось составлять из рубина (Ruby), изумруда (Emerald), граната (Garnet), аметиста (Amethyst), рубина (Ruby) и бриллианта (Diamond); слово *Dearest* — из бриллианта (Diamond), изумруда (Emerald), аметиста (Amethyst), рубина (Ruby), изумруда (Emerald), сапфира (Sapphire) и топаза (Topaz)²⁵. Менее обеспеченным клиентам предлагали те же шифры, но из менее ценных минералов: в компании Tiffany & Co, например, можно было заказать кольцо *Regard*, где рубины заменялись рубеллитом (Rubellit, разновидность турмалина) или горным хрусталем (Rock-crystal), изумруд — эссонитом (Essonit, разновидность граната), а бриллиант — демантоидом (Demantois, разновидность минерала группы граната) [Kuntz 1892, p. 14].

Во французской прессе среди самых популярных шифров, помимо *J'adore* и *J'aime*, фигурировали *Amitié* (с фр. — *дружба*) и *Souvenir* (с фр. — *на память*). Для первого шифра использовали аметист (Améthyste), малахит (Malachite), ирис (Iris, разновидность агата), топаз (Topaze), ирис (Iris) и изумруд (Emeraude); для второго — сапфир (Saphir), опал (Opale), циппеит (Urane), вермель (Vermeille), изумруд (Emeraude), натролит (Natrolithe), ирис (Iris) и рубин (Rubis)²⁶. Такие украшения работы неизвестных ювелиров до сих пор можно приобрести на зарубежных аукционах.

Некоторые шифры выражали политические пристрастия их обладателей. Ирландский антиквар и фольклорист Томас Крофтон Крокер²⁷ рассказывал, что когда в 1830-х годах в Ирландии началось движение *Repeal* (с англ. — *отмена*) за отмену Акта об унии²⁸, большой популярностью стали пользоваться кольца и броши со вставками из рубина (Ruby), изумруда (Emerald), жемчужины (Pearl), изумруда (Emerald), аметиста (Amethyst) и лазурита (Lapislazuli). Одному из активистов движения было подарено такое кольцо. Через некоторое время лазурит, обеспечивавший букву L в шифре, выпал, и кольцо было отнесено к ювелиру в Корке²⁹. По возвращении кольца обнаружилось, что выпавший лазурит заменен другим камнем — топазом (Topaz), что превратило слово *Repeal* в слово *Repeat* (с англ. — *повторять*). Владелец кольца выразил недоумение из-за произошедшей ошибки, но ювелир — как потом выяснилось, яростный сторонник движения — ответил: «Никакой ошибки, сэр, все правильно! Была *отмена*, но давайте *повторим*, что мы можем еще ее добиться» [Croker 1853, p. 7].

Но все же кольца как главный символ любви, верности и супружеской преданности чаще хранили память о дорогом человеке. Именными кольцами обменивались вступающие в брак. Принц Уэльский, будущий Эдуард VII (1841–1910), перед свадьбой в 1863 году с Александрой, принцессой Датской (1844–1925), подарил ей кольцо с бериллом, изумрудом, рубином, бирюзой, гиацинтом и изумрудом. Первые буквы английских названий этих камней составляли его домашнее имя Bertie (Beryl, Emerald, Ruby, Turquoise, Jacinth, Emerald) [Jones 1898, p. 416]. И даже скромные кольца всего с двумя расположенными рядом вставками — непрозрачным малахитом (Malachite) и прозрачным изумрудом (Emerald) — таили в себе шифр Me (с англ. — *я*).

²⁵ Some Quaint Ring Customs, The Manufacturing Jeweler, New-York, January 12 1892, V. 10, N 2, p. 64. URL: https://books.google.ru/books?id=f-M_dQtWEaAC&newbks=1&newbks_redir=0&dq=ruby+emerald+garnet+amethyst&hl=ru&source=gbs_navlinks_s (дата обращения: 21.11.2024).

²⁶ LES PIERRES PRÉCIEUSES, Journal des dames et des demoiselles, Bruxelles, CHRISTOPHE & COMPAGNIE ÉDITEURS, 1875–1876, p. 151. URL: https://books.google.ru/books?id=N7w0bgCHab0C&dq=Amitie+A m%C3%A9thyste+Malachite%C2%A0&hl=ru&source=gbs_navlinks_s (дата обращения: 20.10.2024).

²⁷ Thomas Crofton Croker (1798–1854).

²⁸ Акт, вступивший в силу с 1 января 1801 года, по которому отменялась независимость парламента Ирландии, а страна включалась в состав Соединенного Королевства.

²⁹ Корк — город в Ирландии.

Любопытно, что эта традиция не прерывается до сих пор. Современные ювелирные компании, например, Chaumet (Франция) и Local Eclectic (США), продолжают создавать украшения с акрограммами из минералов³⁰.

Вышивка

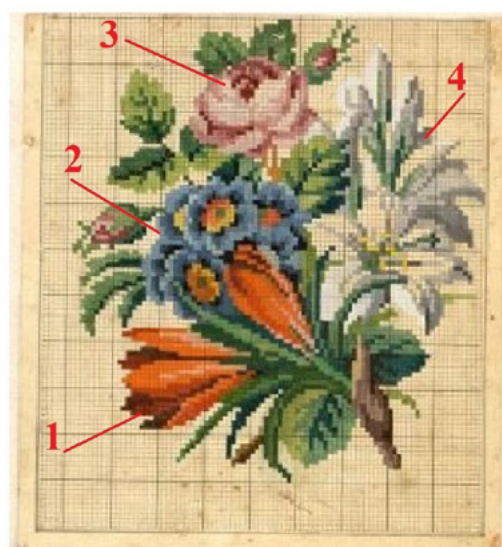
Идея применения акрофонии для написания слов из растений была подхвачена издателями рисунков для вышивания в начале XIX века. Именно в это время возникает мода на счетную вышивку шерстью, шелком и бисером по расчерченному на клеточки и иллюминированному от руки печатным шаблонам. Центрами их производства становятся Берлин и Вена, а саму вышивку называют «берлинской» [Юрова 2010, с. 18–44; Пушкина 2017, с. 9–31]. Специфика цветочной тайнописи в вышивках первой половины XIX века подробно описана автором [Капустина 2014, с. 126–138; Пушкина 2021, с. 16–18]. Приведем здесь ее основные характеристики.

Цветочные акрограммы встречаются в вышитых венках, букетах и гирляндах. Они образуют имена собственные (как женские, так и мужские), отдельные слова, часто повторяющие минералогические шифры³¹, или целые фразы³². Они могут читаться как по часовой стрелке, так и против нее (в венках); как слева направо, так и справа налево (в букетах и гирляндах). Перечень растений в шифрах необычайно широк: садовые цветы (розы, левкои, гвоздики, георгины, ирисы, гортензии и др.), кустарники (жасмин, сирень, рододендроны и др.), луговые растения (горечавки, васильки, вереск, крокусы и др.), а также экзотические



1. **Hortensia** (гортензия)
2. **Enzian** (горечавка)
3. **Leukoje** (левкой)
4. **Granat** (гранат)
5. **Agrostemma** (агrostемма)

Расшифровка Пушкиной Ю.А.



1. **Crócus** (крокус)
2. **Aurikel** (аврикула)
3. **Rose** (роза)
4. **Lilie** (лилия)

Ил. 4. Слева. Неизвестный автор. Образец вышивки бисером. 1830-е – 1840-е годы. Бисер, ткань, вышивка. Всероссийский музей декоративного искусства, Москва. Инв. НТБ-190. Справа. Неизвестный издатель. Фрагмент листа со схемами для вышивания. Первая половина XIX века. Бумага, печать, раскраска акварелью. Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», Тульская область. Инв. Б М-559/57.

³⁰ URL: https://www.chaumet.com/gb_en/acrostiches-secret-bracelet <https://www.localeclectic.com/collections/acrostic-jewelry> (дата обращения: 06.11.2024).

³¹ Например, *Amitie* (с фр. – дружба), *Souvenir* (с фр. – на память). Чаще других встречаются *Andenken/Erinnerung* (с нем. – сувенир, на память), *Dankbarkeit* (с нем. – благодарность), *Freundschaft* (с нем. – дружба), *Liebe* (с нем. – любовь) и т.д.

³² Например, *Vergiss Mein Nicht* (с нем. – не забывай меня).



1. Mohn (мак)
2. Aurikel (аврикула)
3. Rose (роза)
4. Georgine (георгина)
5. Aurikel (аврикула)
6. Rose (роза)
7. Eichen (дуб)
8. Tulpe (тюльпан)
9. Hortensia (гортензия)
10. Erdbeeren (земляника)

Расшифровка Пушкиной Ю.А.

Ил. 5. Неизвестная мастерская. Записная книжка. 1840-е годы. Кожа, ткань, вышивка шелком. Частная коллекция.

растения (алоэ, кактусы, лотосы и др.). С учетом того, что моду на счетную вышивку рассматриваемого периода задавали Берлин и Вена, в большинстве случаев акрограммы были построены на немецком языке с включением французских и латинских названий растений (например, часто используются фитонимы *Jonquille* — французское название нарцисса жонкилля, дающее в шифре букву J, и *Digitális* — латинское название наперстянки). Определение растения, с которого начинается шифр, — первоочередная задача. Оно может находиться в любой части венка или букета, но чаще всего расположено в центре.

Подтвердим вышесказанное на примерах новых расшифровок. Букет цветов на образце бисерной вышивки из собрания Музея декоративного искусства,



1. Aster (астра)
2. Digitalis (наперстянка)
3. Erica (эрика)
4. Lilie (лилия)
5. I - ?
6. Nasturtium (настурция)
7. Enzian (горечавка)

Расшифровка Пушкиной Ю.А.



1. Tulpe (тюльпан)
2. Hyazinthe (гяцинт)
3. Erdbeeren (земляника)
4. Rose (роза)
5. Elatum (дельфиниум)
6. Sonnenblume (подсолнух)
7. Ixia (?)
8. Aurikel (аврикула)

Ил. 6. Слева. Неизвестный издатель. Рисунок для вышивания. Первая половина XIX века. Бумага, печать, раскраска акварелью. Частная коллекция. Издатель Карл Уффенхаймер, Вена. Справа. Рисунок для вышивания. Первая половина XIX века. Бумага, печать, раскраска акварелью. Частная коллекция.

**FRIEDRICH WILHELM:**

F – Freesien (фрезия)
R – Rose (роза)
I – Iris (ирис)
E – Erica (эрика)
D – Dreifarbigte Winde (вьюнок трехцветный)
R – Ranunkel (ранункулус)
I – Immortel (гомфрена шаровидная, бессмертник)
C – Chrysantheme (хризантема)
H – Hyazinthe (гяцинт)

W – Winde (вьюнок)
I – Jonquille (жонкиль)
L – Levkoj (левкой)
H – Hortensia (гортензия),
E – Eisenhut (аконит)
L – Lorbeer (лавр)
M – Maiglockchen (ландыш)

Расшифровка Пушкиной Ю.А.

Ил. 7. Неизвестный автор. Сумочка. 1840-е годы. Бисер, холст, ткань, кружево, лента, вышивка. Государственный исторический музей, Москва. Инв. БИС 303.

Москва, составлен из гортензии, горечавки, левкоя, цветов граната и агrostеммы (инв. ном. НТБ-190). Первые буквы их названий на немецком языке складываются в имя Helga. В букете из крокуса, примулы аврикулы, розы и лилии на рисунке для вышивания из собрания Музея-усадьбы Л.Н. Толстого «Ясная Поляна», Тульская область, читается имя Carl (инв. ном. Б М-559/57) (ил. 4). Цветы в венке на записной книжке из частного собрания образуют имя Margarethe (ил. 5). В рисунках для вышивания из частных коллекций цветами зашифрованы имена Adeline и Theresia (ил. 6). Один из самых интересных и сложных флористических шифров заключен в цветочной композиции на бисерной сумочке из собрания Государственного исторического музея, Москва (инв. ном. БИС 303): в цветах, обрамляющих букет в центре, скрыто имя Friedrich, а в букете — Wilhelm (ил. 7).

Можно предположить, что эта изящная акрограмма посвящена памяти короля Пруссии Фридриха Вильгельма III, скончавшегося 7 июня 1840 года.



FRIEDRICH WILHELM: Freesien (фрезия), Rose (роза), Iris (ирис), Erica (эрика), Dreifarbigte Winde (вьюнок трехцветный), Ranunkel (ранункулус), Immortel (гомфрена шаровидная, бессмертник), Chrysantheme (хризантема), Hyazinthe (гяцинт); Winde (вьюнок), Jonquille (нарцисс жонкиля), Levkoj (левкой), Hortensia (гортензия), Eisenhut (аконит), Lorbeer (лавр), Maiglockchen (ландыш).

Расшифровка Пушкиной Ю.А.

Ил. 8. Слева. Неизвестный автор. Бисерные заготовки для сумочки. 1840-е годы. Бисер, ткань, вышивка. Частная коллекция. Справа. Неизвестный автор. Сумочка. Первая половина XIX века. Бисер, ткань, вышивка. Национальный музей народной архитектуры и быта Украины, Киев. Инв. НД-486.



1. **G**eorgine (георина)
2. **O**rangeblüten (флёр-д-оранж)
3. **E**nzian (горечавка)
4. **T**ulpe (тюльпан)
5. **H**yzinthe (гиацинт)
6. **E**feu (плющ).

Расшифровка Пушкиной Ю.А.

Ил. 9. Каролина Ример (автор вышивки). Настольный экран. 1830. Дерево, ткань, вышивка шелком. Дом-музей Гёте в Веймаре, Германия. Inv. GKg/00108.

Ближайшими аналогами являются две бисерные заготовки, проданные несколько лет назад на аукционном сайте e-bay, и бисерная сумочка из собрания Национального музея народной архитектуры и быта Украины, Киев (инв. ном. НД-486) (ил. 8). Повторяющийся шифр свидетельствует об использовании одного и того же рисунка для вышивания, пока не обнаруженного.

Приятным открытием стала расшифровка вышитого шелком цветочного венка на настольном экране из собрания Дома-музея Гёте в Веймаре, Германия (Inv. GKg/00108). Цветы в венке подобраны так, что из первых букв их немецких названий составлена фамилия Goethe: Georgine (георгин), Orangeblüten (флёр-д-оранж), Enzian (горечавка), Tulpe (тюльпан), Hyazinthe (гиацинт), Efeu (плющ). Согласно музейной легенде, экран был подарен поэту ко дню рождения в 1830 году супружеской четой Ример, а вышивку выполнила Каролина Ример³³ (ил. 9).

Каролина Ример была подругой и компаньонкой жены Гёте и некоторое время до своего замужества жила в веймарском доме поэта. Ее муж, Фридрих Вильгельм Ример³⁴, филолог, писатель и библиотекарь, был одним из секретарей Гёте. В переписке с фрау Беттиной Верхе, куратором коллекции произведений искусства Дома-музея поэта, выяснилось, что в музее не знали о скрытом в вышивке шифре, однако было известно, что подарок сопровождался стихотворным посланием, сочиненным Римером. Оно называлось *Blumenkranz* (с нем. — *цветочный венок*) и заканчивалось так:

Sieh' es schließt ein Zauberwort
Sich in diesen Rahmen!
Blicke heiter denn hinfort
Auf den eigen — Namen.

³³ Karoline Wilhelmine Henriette Johanna Riemer, geb. Ulrich (1790–1855).

³⁴ Friedrich Wilhelm Riemer (1774–1845).

(«Посмотри-ка, в этих рамках спряталось волшебное слово! Взирай же с радостью на собственное имя»)³⁵. Совершенно очевидно, что супруги сами составили акрограмму, выбрав растения, подходящие для зашифровки фамилии виновника торжества, а потом заказали рисунок для вышивания у профессионального художника или в специализированном издательстве.

Декоративная вышивка и предметы ювелирного искусства первой половины XIX века обладают большим информационным потенциалом. Их изучение должно проводиться комплексно с учетом возможного выявления акрофонических шифров как оригинальной формы эволюции «тайных языков» и игр в словесные головоломки предыдущего периода. Акрофония в целом относится к числу новых предметов исследования в современном искусствоведении. До сих пор ее рассматривали только как лингвистический феномен с корнями, уходящими в древние системы письма. Между тем, возникнув на стыке культурных традиций Запада и Востока, она оставила след в литературе, изобразительном искусстве, альбомной культуре, фарфоре, художественном стекле, ювелирном и вышивальном искусстве первой половины XIX столетия. Дальнейшая разработка этой темы с применением междисциплинарных подходов представляется очень перспективной.

Литература

1. Гёте 1988 — Гёте И.В. Западно-восточный диван. Серия: Литературные памятники. М.: Наука, 1988. С. 93, 234.
2. Капустина 2014 — Капустина Ю.А. «Когда за пальцами прилежно сидите вы...» Цветочные акрограммы в вышивке XIX века. // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2014. № 3 (114). С. 126–138.
3. Кузнецова 2008 — Кузнецова Л.К. Курьезный язык камней знатоков минералогии // Курьез в искусстве и искусство курьеза: Материалы XIV Царскосельской научной конференции. СПб., 2008. С. 230–243.
4. Кузнецова 2012 — Кузнецова Л.К. Петербургские ювелиры XIX века. Дней Александровых прекрасное начало. М: Центрполиграф, 2012. С. 194–225.
5. Пушкина 2017 — Пушкина Ю.А. Вступительная статья к каталогу «Волшебство узора». Образцы для вышивания, декоративные вышивки и предметы декоративно-прикладного искусства XIX века из собрания Музея-усадьбы «Архангельское» и частных коллекций», М: Наше искусство, 2017. С. 9–31.
6. Пушкина 2021 — Пушкина Ю.А. «Каждый цвет уже намек...» // Мир музея. 2021. № 10 (410). С. 16–18.
7. Сегюр 1805 — Сегюр А. О женщинах, их состоянии у различных народов и влиянии на общественный порядок. Часть первая. Перевод с французского. Москва, в Типографии Селивановского, 1805, С. 173–174.
8. Шарафадина 2003 — Шарафадина К.И. «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи: источники, семантика, формы. СПб: Петербургский институт печати, 2003. С. 37, 45.
9. Юрова 2010 — Юрова Е.С. Старинные узоры для вышивания. Обзор за 400 лет и энциклопедия вышивки XVIII века. М.: Этерна, 2010, С. 18–44.
10. Chevallier 2005 — Chevallier B., Chrisman-Campbell K., Cilbert D., Hartop C., Mitchell P., Preaud T., Scarisbrick D., Ward J.D. and DeLorme E.P. (ed). Joséphine and the Arts of the Empire, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, USA, 2005, pp. 177, 182.
11. Croker 1853 — Croker T.C. (1853), Catalogue of a collection of ancient & medieval rings and personal ornaments formed for Lady Londesborough, Printed for private reference, 1853, p. 7.
12. Du Vignau 1688 — Du Vignau. Le Secretaire-Turc: contenant l'art d'exprimer ses pensées sans se voir, sans se parler et sans s'écrire, avec les circonstances d'une Aventure Turque, & une Relation trescurieuse de plusieurs particularitez du Serrail qui n'avoient point encore esté sceuës, Chez Michel Guerout, Paris, France, 1688.
13. Jones 1898 — Jones W. Finger-ring Lore: Historical, Legendary, & Anecdotal, Chatto & Windus, London, UK, 1898, p. 416.
14. Jouy Étienne de 1813 — Jouy Étienne de V.-J. L'Hermite de la Chaussée-d'Antin, ou Observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIXe siècle, seconde

³⁵ Автор выражает искреннюю благодарность frau Беттине Верхе за указание на стихотворение, а также Светлане Старшиной и Светлане Волковой за перевод с немецкого языка.

edition, Pillet, Paris, France, T. 1, 1813, p. 77, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t5374906f.r=L%27Hermite%20de%20la%20Chauss%C3%A9e-d%27Antin?rk=21459;2> (дата обращения: 20.05.2025).

15. Kuntz 1892 – Kunz J.F. *Natal Stones: Sentiments and Superstitions Connected with Precious Stones*, Tiffany & Co, New York, USA, 1982, p. 4.

16. Prechac 1684 – Prechac Jean de. *Cara Mustapha, Grand Wazir. Historie*, Francois Foppens, Cologne, France, 1684.

References

1. Chevallier, B., Chrisman-Campbell, K., Cilbert, D., Hartop, C., Mitchell, P., Preaud, T., Scarisbrick, D., Ward, J.D. and DeLorme, E.P. (ed) (2005), *Joséphine and the Arts of the Empire*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, USA, pp. 177, 182.
2. Croker, T.C. (1853), *Catalogue of a collection of ancient & medieval rings and personal ornaments formed for Lady Londesborough*, Printed for private reference, p. 7.
3. Du Vignau (1688), *Le SecretaireTurc: contenant l'art d'exprimer ses pensées sans se voir, sans se parler et sans s'écrire, avec les circonstances d'une Avanture Turque, & une Relation trescurieuse de plusieurs particularitez du Serrail qui n'avoient point encore esté sceuës*, Chez Michel Guerout, Paris, France.
4. Goethe, J.W. (1988), *Zapadno-Vostochnyi divan* [West-Eastern Divan]. Seria: Literaturnye Pamyatniki [Literary Monuments Series], Nauka, Moscow, USSR, p. 93, 234.
5. Jones, W. (1898), *Finger-ring Lore: Historical, Legendary, & Anecdotal*, Chatto & Windus, London, UK, p. 416.
6. Jouy Étienne de, V.-J. (1813), *L'Hermite de la Chaussée-d'Antin, ou Observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIXe siècle*, seconde édition, Pillet, Paris, France, T. 1, p. 77, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t5374906f.r=L%27Hermite%20de%20la%20Chauss%C3%A9e-d%27Antin?rk=21459;2> (reference date 20.05.2025).
7. Kapustina, Yu.A. (2014), "Kogda za pyal'tsami prilezhno sidite vy..." Tsvetochkiye akrogrammy v vyshivke XIX veka ["When to the frame with artless motion you bend to cross-stitch: Floral acrograms in 19th-century embroidery"], *Ankikvariatsiya. Predmety iskusstva i kollektsionirovaniya*, no. 3 (114), pp. 126–138.
8. Kunz, J.F. (1892), *Natal Stones: Sentiments and Superstitions Connected with Precious Stones*, Tiffany & Co, New York, USA, p. 14.

17. Strasser 2020 – Strasser G.F. "Encoded" Communication with Ladies in a Turkish Harem, 17th-Century Style", *Proceedings of the 3rd International Conference on Historical Cryptology HistoCrypt 2020, Linköping Electronic Conference Proceedings* 171:2, p. 1–17, URL: <https://doi.org/10.3384/ECP2020171002> (дата обращения: 20.05.2025).

9. Kuznetsova, L.K. (2008), "Kur'yozny yazyk kamney znatokov mineralogii" [The curious language of stones among connoisseurs of mineralogy], *Kur'yozy v isskusstve i iskusstvo kur'yozy: Materialy XIV Tsarskoselskoy nauchnoy konferentsii* [The curious in art and the art of the curious: Proceedings of the fourteenth Tsarskoe Selo scholarly conference], St Petersburg, Russia, 2008, pp. 230–243.
10. Kuznetsova, L.K. (2012), *Peterburgskie yuveliry. Dney Aleksandrovykh prekrasnoye nachalo* [St Petersburg jewelers. The beautiful beginning of Alexander's days], Tsentrpoligraf, Moscow, Russia, pp. 194–225.
11. Prechac, Jean de (1684), *Cara Mustapha, Grand Wazir. Historie*, Francois Foppens, Cologne, France.
12. Pushkina, Yu.A. (2017), *Vstupitelnaya statya k katalogu "Volshebstvo uzora. Obraztsy dlya vyshivaniya, dekorativnye vyshivki i predmety dekorativno-prikladnogo iskusstva XIX veka iz sobraniya muzeya-usadby 'Arkhangelskoye' i chastnykh kollektsiy"* [Introductory article to the catalogue "The magic of ornament. Embroidery patterns, decorative embroidery, and objects of decorative and applied art of the 19th century from the collection of the 'Arkhangelskoye' estate museum and private collections"], *Nashe iskusstvo*, Moscow, Russia, pp. 9–31.
13. Pushkina, Yu.A. (2021), "Kazhdyy tsvet uzhe namyok..." ["Every flower is a hint..."], *Mir muzeya*, no. 10 (410), pp. 16–18.
14. Segur, A. (1805), *O zhenshchinakh, ikh sostoyanii u razlichnykh narodov i vliyani na obshchestvennyy poriadok* [Women: Their condition and influence in society], Part I, tr. from French, v Tipografii Selivanovskogo, Moscow, Russia, pp. 173–174.
15. Sharafadina, K.I. (2003), "Alfavit Flory" v obraznom yazyke literatury pushkinskoi epokhi: istochniki, semantika, formy ["The Alphabet of Flora" in the figurative language of the literature in the Pushkin era: sources, semantics, forms],

Peterburgsky institute pechati, St Petersburg, Russia, p. 37, 45.

16. Strasser, G.F. (2020), "'Encoded' communication with ladies in a Turkish harem, 17th-century style", *Proceedings of the 3rd International Conference on Historical Cryptology HistoCrypt 2020*, Linköping electronic conference proceedings

171:2, p. 1–17, URL: <https://doi.org/10.3384/ECP2020171002> (reference date 20.05.2025).

17. Yurova, E.S. (2010), *Starinnyye uzory dlya vyshivaniya. Obzor za 400 let i Entsiklopediya vyshivki XVIII veka* [Antique embroidery patterns. A 400-year survey and Encyclopedia of the 18th-century embroidery], Eterna, Moscow, Russia, pp. 18–44.

Информация об авторе

Юлия А. Пушкина, Фонд возрождения Санкт-Петербурга, Санкт-Петербург, Россия; 191040, Россия, Санкт-Петербург, Лиговский пр., д. 63; jpushkina1@yandex.ru

Author Info

Yulia A. Pushkina, St Petersburg Revival Foundation, St Petersburg, Russia; 63 Ligovsky Ave, 191040 St Petersburg, Russia; jpushkina1@yandex.ru



УДК: 7.038.54(470–25)

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-339-349

EDN: POWHDK

<https://elibrary.ru/powhdk>

ВНУТРЕННЯЯ ЭМИГРАЦИЯ КАК МОТИВ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ГРУППЫ «КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ»

Даниил В. Артамонов

Национальный исследовательский технологический университет

«МИСИС», Москва, Россия, R1Artamonov@gmail.com

Аннотация

В статье рассматривается феномен внутренней эмиграции как один из мотивов деятельности группы «Коллективные действия» и, более широко, московской концептуальной школы. На основе анализа акций группы, а также текстов и воспоминаний Илья Кабакова, Андрея Монастырского, Виктора Агамова-Тупицына и Эдуарда Лимонова показывается, как пространственная удаленность акций формирует особое топологическое измерение их художественной практики. Понятие «внутренней эмиграции» соотносится с практиками московских концептуалистов, в которых мотив бегства от подавляющей системы и попытки «спрятаться» от реальности проявляется в широком спектре художественных стратегий. Делается вывод о том, что внутреннюю эмиграцию в данном контексте можно рассматривать как форму коллективной художественной самоорганизации.

Ключевые слова: внутренняя эмиграция, московский концептуализм, группа «Коллективные действия», неофициальное искусство, акционизм, позднесоветская культура

Для цитирования: Артамонов Д.В. Внутренняя эмиграция как мотив деятельности группы «Коллективные действия» // Academia. 2026. №2. С. 339–349.

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-339-349

INTERNAL EMIGRATION AS A MOTIF IN THE PRACTICE OF THE COLLECTIVE ACTIONS GROUP

Daniil V. Artamonov

National University of Science and Technology MISIS,

Moscow, Russia, R1Artamonov@gmail.com

Abstract

The article examines the phenomenon of internal emigration as one of the central motifs in the activities of the Collective Actions group and, more broadly, in the Moscow Conceptualist school. Drawing on an analysis of the group's actions, as well as the writings and memoirs of Ilya Kabakov, Andrei Monastyrsky, Viktor Agamov-Tupitsyn, and Eduard Limonov, the study demonstrates how the spatial distance of these actions creates a distinctive topological dimension of their artistic practice. The concept of internal emigration is related to the practices of Moscow conceptualists, in which the impulse to escape an oppressive system and the attempt to “hide” from reality are manifested through a wide range of artistic strategies. The article concludes that, in this context, internal emigration may be understood as a form of collective artistic self-organization.

Keywords: Internal emigration, Moscow Conceptualism, Collective Actions group, unofficial art, actionism; late Soviet culture

For citation: Artamonov, D.V. (2026), "Internal emigration as a motif in the practice of the Collective Actions group", Academia, 2026, no 2, pp. 339–349. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-339-349

Введение

«Коллективные действия» (далее КД) — советская художественная группа, сформировавшаяся в 1977 году. Пик активности КД пришелся на период 1977–1985 годов. Ядром объединения были Андрей Монастырский (лидер группы), Игорь Макаревич, Елена Елагина, Георгий Кизевальтер, Николай Панитков, Андрей Абрамов, Никита Алексеев, Андрей Ромашко. В разное время в акциях группы принимали участие Илья Кабаков, Павел Пепперштейн, Виктор Пивоваров и другие члены московского круга неофициального искусства [Сущек 2015, с. 30]. Основным жанром КД являлся перформанс. Акции группы фиксировались на фото- и видео-носители, реквизит акций сохранялся. Материалы акций КД описаны в семитомном сборнике «Поездки за город». Название сборника неслучайно: акции группы проводились в основном в загородном пространстве.

В гуманитарных науках феномен «внутренней эмиграции» обычно описывается как особая стратегия поведения интеллигенции в условиях авторитарного или тоталитарного режима: оставаясь внутри страны, человек или группа дистанцируются от официальной идеологии, выстраивая собственное духовное и культурное пространство. Это понятие активно разрабатывается в исторических, социологических и литературоведческих работах, однако практически не используется при анализе советского неофициального искусства и, в частности, московского концептуализма. Настоящая статья стремится восполнить этот пробел, предлагая рассматривать практики группы «Коллективные действия» через призму внутренней эмиграции. Мы исходим из тезиса, что выбор загородного пространства, адресованность акций узкому кругу приглашенных участников и выстраивание отдельной андеграундной инфраструктуры образуют специфическую форму коллективной внутренней эмиграции позднесоветского художественного сообщества. Такой подход позволяет по-новому объяснить «удаленность» акций КД от массового зрителя и уточнить место московского концептуального круга в истории советской культуры.

Цель данной работы — показать, как феномен внутренней эмиграции проявляется в художественной практике группы «Коллективные действия» и, более широко, в московском концептуализме. Основные задачи: охарактеризовать историко-культурный контекст формирования московского концептуализма и группы «Коллективные действия» в позднесоветский период; проанализировать пространственные и временные параметры акций группы «Коллективные действия» в связи с мотивом внутренней эмиграции; выявить, как мотив бегства и укрытия от реальности проявляется в акциях КД и в произведениях московских концептуалистов.

Научная новизна работы состоит в том, что практики группы «Коллективные действия» интерпретируются через категорию внутренней эмиграции, которая ранее не применялась к анализу московского концептуализма. Такая оптика позволяет рассматривать группу не только как художественное объединение, но и как форму коллективной стратегии дистанцирования от позднесоветской власти и официальной культуры, уточняя тем самым место московского концептуального круга в структуре советского неофициального искусства. Исследование опирается на корпус воспоминаний художников и деятелей культуры того периода (Андрея Монастырского, Виктора Агамова-Тупицына, Ильи Кабакова, Эдуарда Лимонова и др.), что дает возможность объединить теоретическое осмысление феномена внутренней эмиграции с анализом конкретных художественных практик.

Внутренняя эмиграция

Понятие «внутренней эмиграции» появилось во Франции в первой трети XIX века применительно к сторонникам Бурбонской монархии, свергнутой во время Июльской революции. Золотая молодежь аристократических родов продолжала вести светскую жизнь, противопоставляя себя новым либерально-буржуазным ценностям [Бессмертная 2023].

Таким образом, под внутренней эмиграцией мы понимаем духовное и политическое отчуждение человека от своей страны, выражающееся в пассивном отказе от участия в общественной жизни при сохранении физического проживания на ее территории [Kholmatov 2022, с. 699]. Это состояние характеризуется внутренним несогласием с государственной идеологией или политикой и невозможностью или нежеланием выражать протест, что ведет к уходу в себя и «параллельной» жизни.

Как показывает В.А. Аксенов на примере анализа травматических событий российской истории XIX–XX веков, интеллигенции свойственны две стратегии психологической борьбы с травмой: стыд и внутренняя эмиграция. Автор отмечает, что существование нравственной и культурно-развитой личности в авторитарном государстве приводит ее к когнитивному диссонансу, моральным переживаниям и, как следствие, попыткам преодолеть травму через описанные выше стратегии и поиски новых смыслов через творческую деятельность [Аксенов 2023, с. 197].

Анализируя парадигмы поведения советской интеллигенции в ее конфронтации с советской властью, Сергей Красильников, опираясь на типологию Н.Е. Покровского, выделяет шесть стратегий сосуществования интеллигенции и власти: эмиграцию, внутреннюю эмиграцию, попытки сохранить независимость при попутном сотрудничестве с властью, умеренное сотрудничество, сервиллизм и диссидентство [Красильников 1998, с. 85]. В этой схеме внутренняя эмиграция относится к числу наиболее жестких стратегий дистанцирования: более последовательное отрицание власти фактически проявляется лишь в открытой эмиграции и в диссидентстве. В этом смысле внутреннюю эмиграцию можно рассматривать как пограничную тактику между эмиграцией и диссидентством — форму скрытого несогласия, сочетающую внутренний разрыв с системой с внешним нахождением в ее пределах.

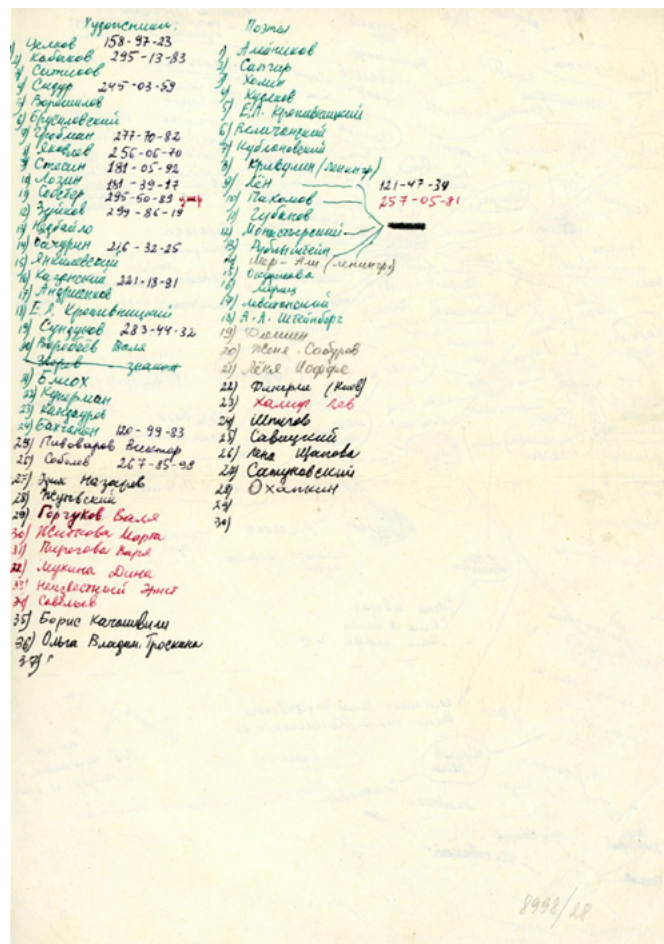
Нонконформисты как система

Мы можем говорить, с одной стороны, о разнородности московского андеграундного круга, а с другой — о наличии прочных связей внутри данного сообщества. Как пишет А.К. Флорковская: «Подпольное искусство почти за два десятилетия своего существования создало альтернативную структуру: выставки, салоны, коллекционеры. К началу 1970-х годов неофициальная культура была уже настолько структурированным явлением, что смогла создать негосударственный «Музей современного независимого искусства»: в начале 1970-х годов такой неофициальный статус приобрела коллекция Александра Глезера» [Флорковская 2016, с. 241]. Необходимо отметить, что советское неофициальное сообщество состояло из множества групп со своими творческими поисками. Иногда их интересы пересекались, а иногда они были настроены друг ко другу критически. Однако всех их связывал статус людей, не вписывающихся в господствующую культурную парадигму [Бобринская 2012, с. 50].

Вспомним карту неофициальной Москвы, составленную Эдуардом Лимоновым (ил. 1, 2). Эта карта показывает топографию связей внутри московского концептуализма. Свою карту советского андеграунда — «Тело московского неофициального искусства» — составил и Виктор Пивоваров (ил. 3). Эдуард Лимонов в свойственной ему критической манере описывал групповую динамику советских неофициальных художников в «Москва майская» следующим образом:



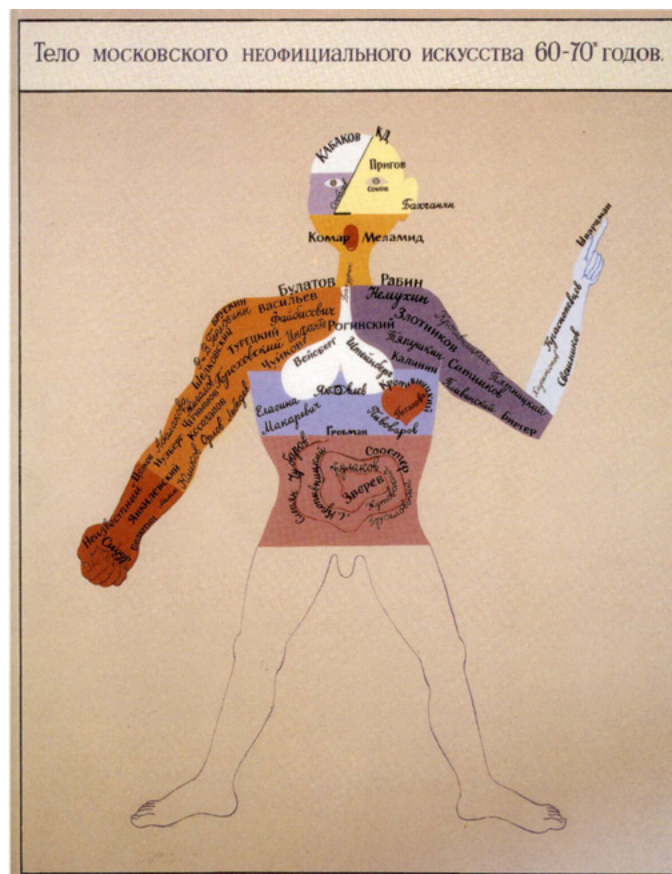
Ил. 1. Эдуард Лимонов. Схема знакомств. Список художников и поэтов. 1973. Бумага, цветные шариковые ручки. Музей современного искусства «Гараж», Архив альтернативной культуры позднесоветского периода, Москва. Инв. AC-IV-1-D17722.



Ил. 2. Эдуард Лимонов. Схема знакомств. Список художников и поэтов (фрагмент). 1973. Бумага, цветные шариковые ручки. Музей современного искусства «Гараж», Архив альтернативной культуры позднесоветского периода, Москва. Инв. AC-IV-1-D17722.

«Вокруг „деда“ Кропивницкого заработали кистями молодые люди: его дочь и сын, друг детей Оскар Рабин и еще несколько молодых людей, впоследствии названных Лианозовской школой. Подражали они именно экспрессионизму учителя. Экспрессионизм, несомненно, был ближе русским юношам пятидесятых и шестидесятых годов, чем какое бы то ни было другое направление в живописи. Быть может, потому что давал возможность выплеснуть на холст русские их страсти? О, разумеется, в Москве конца шестидесятых можно было найти представителей какой угодно школы. Неосюрреалисты? Пожалуйста. Брусиловский, эстонец Юло Соостер, Володя Янкилевский, Юра Соболев. Поп-артисты? (Позднее они стали именовать себя более современно — „концептуалисты“). Загляните в мастерскую к Илье Кабакову на Сретенке, или спуститесь к Чистым прудам в мастерскую Эрика Булатова, или зайдите в подвал к Вите Пивоварову. Однако бородатых, разнузданно-страстных экспрессионистов все же было куда больше. <...> Как и полагается, художественные течения враждовали. И враждовали между собой представители одного и того же течения. Вся эта орава — сотни художников, плюс многие сотни поэтов и куда меньшее количество прозаиков, плюс толпа обожателей (на западной стороне глобуса они назывались бы „группы“) образовывали контркультуру, связанную, однако, с официальной культурой множеством нитей» [Лимонов 2025, с. 104–105].

Виктор Агамов-Тупицын вспоминал акцию КД 1989 года, в рамках которой прослушивалась запись голосов Владимира Рыклина и Андрея Монастырского в узком кругу посвященных: «Для ознакомления с записью этого речевого соревнования мы собрались у одного из общих знакомых, скорее всего у Рыклина. Из присутствовавших, помимо Анны Альчук, помню Павла Пепперштейна,



Ил. 3. Виктор Пивоваров. Тело московского неофициального искусства 60–70-х гг. 1998. Бумага, тушь, цветной карандаш. Музей AZ, Москва.

Сергея Ануфриева, Николая Паниткова, Владимира Сорокина, Иосифа Бакштейна и Игоря Макаревича с Еленой Елагиной. Возможно, кого-то из них там не было: память — понятие растяжимое» [Агамов-Тупицын 2019, с. 26].

В интервью Саше Обуховой Георгий Кизевальтер так говорил про взаимосвязанность советского подпольного круга: «По возвращении в Москву мы постепенно стали встречаться все чаще и чаще, и круг моих знакомств разрастался. Я стал ходить по мастерским, хотя, по правде говоря, „мастерские“ чаще всего помещались прямо в квартирах, а то и в комнате в коммуналке. Мы все время общались: вот мы у Наховой с Монастырским, а потом едем к Никите Алексееву в Ховрино, потом какая-нибудь выставка квартирная. Могли выпить вина, отправиться на вокзал и уехать в Питер знакомиться с местными художниками. Это было очень насыщенное время, постоянно что-то происходило, и велись активные разговоры вокруг текущих событий — квартирных выставок, акций группы „Гнездо“...» [Кизевальтер 2016, с. 28].

Тенденцию избирательности и направленности на свое сообщество в среде московского неофициального искусства подчеркивает и исследователь акционизма Алек Д. Эпштейн. Как отмечает ученый, выход акционизма во внешнюю среду произошел только в 1990 году с проведением акций «От клетки к клетке» Фарида Богдалова и Георгия Литического и акции «2.20» группы «Э.Т. И.» [Эпштейн 2018, с. 222–223]. Однако было бы неверно говорить о полной закрытости круга советских андеграундных художников. Публичные выставки неофициального искусства проходили в Измайлово (29 сентября 1974 года), в павильоне «Пчеловодство» на ВДНХ (19–22 февраля 1975 года), с середины 1970-х годов стали появляться квартирные салоны [Флорковская 2016, с. 243–244]. Выставочный зал Московского комитета художников-графиков стал постоянной площадкой для многих художников-нонконформистов, являясь одновременно и экспозиционной площадкой, и своего рода профсоюзом для неофициальных художников [Флорковская 2017, с. 181–182], хотя многие художники имели «официальную»

работу — например, Виктор Пивоваров, Эрик Булатов и Илья Кабаков оформляли детские книги.

Внутренняя эмиграция у нонконформистов

Е.А. Бобринская пишет, что феномены отверженности [Бобринская 2012, с. 18–19] и бегства от реальности [Бобринская 2012, с. 66] в целом свойственны модернистской культуре. Исследовательница подчеркивает, что сама форма божественного существования заставляет людей находиться по ту сторону общепринятой нормы [Бобринская 2012, с. 26–27].

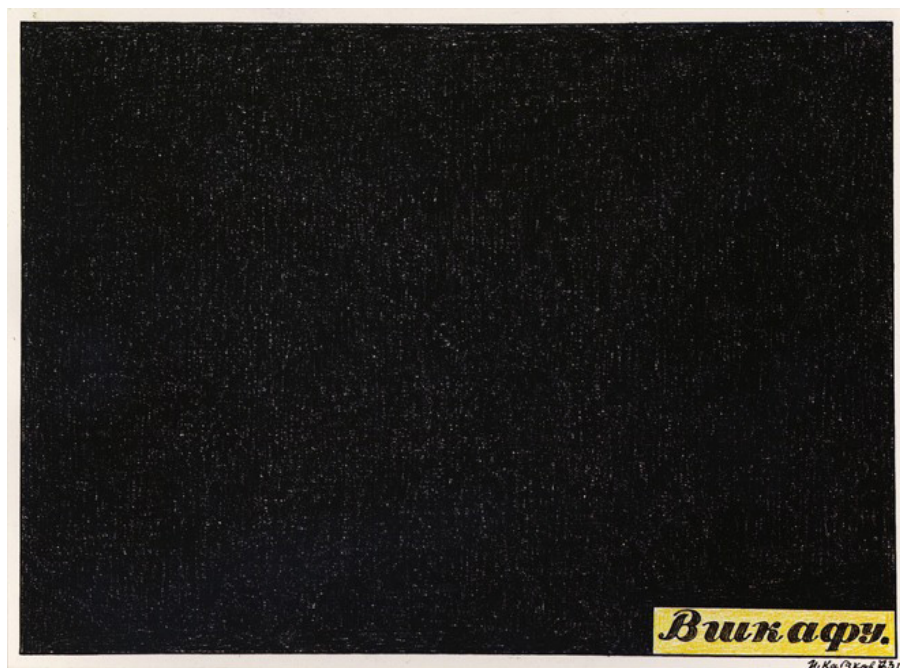
Бегство от реальности заметно во многих произведениях членов московского концептуального круга. Так, у Ильи Кабакова тотальная инсталляция «Человек, который улетел в космос из своей комнаты» (1982) (ил. 4) представляет собой метафору радикального бегства от реальности: лирический герой, создавая специальное приспособление для полета в космос через пробитие собой потолка, символически преодолевает физические и идеологические границы советского быта. По нашему мнению, Кабаков выбирает для своего героя наиболее радикальный способ спастись от действительности, подчеркивая таким образом вездесущность окружающей системы.

В то же время герой Вшкафусидящий Примаков (ил. 5) альбомной серии «Десять персонажей» демонстрирует другую грань стратегии внутренней эмиграции — попытку спрятаться, укрыться от внешнего мира, не порывая с ним физически. Практически все герои альбомной серии Кабакова так или иначе реализуют стратегию внутренней эмиграции: как отмечают исследователи, они хотят «убежать, спрятаться от своей жизни» [Лазебникова 2009, с. 171]. Интересно, что сама форма андеграундного существования стала причиной появления жанра альбома у московских концептуалистов [Саркисян 2012, с. 208].

По нашему мнению, мотив бегства от подавляющей системы можно рассматривать как одну из важных тем внутри московского круга концептуалистов. При этом внутреннее несогласие с господствующим порядком переплеталось с частичным и избирательным институциональным признанием со стороны официальных культурных структур, подталкивая художников к созданию



Ил. 4. Илья Кабаков. Человек, улетевший в космос из своей комнаты. 1985. Инсталляция, смешанная техника. Центр Помпиду, Париж.



Ил. 5. Илья Кабаков. В шкафу. Из альбома «Вшкафусидящий Примаков». 1973. Бумага, авторская техника. Частное собрание.

собственных «территорий искусства» — квартирных выставок, загородных акций, замкнутых кругов общения [Приходько 2017, с. 164–165].

Е.А. Бобринская описывает «желание вырваться за жесткие рамки» [Бобринская 2012, с. 65] как один из важных мотивов советской неофициальной культуры. Как отмечает исследовательница, если для неофициальных шестидесятников андеграундность была скорее экзистенциальной категорией, то для концептуалистов, представителей 1970-х, нахождение вне системы дало возможность исследовать советскую культуру со стороны [Бобринская 2012, с. 26–27]. Мироощущение советских концептуалистов Андрей Монастырский описывал выражением «Ливингстон в Африке» [Бобринская 2012, с. 49] — они воспринимали себя «агентами» мирового искусства, исследователями, которых забросили в культурную «Африку» (советскую среду) к «диким племенам».

Внутренняя эмиграция как мотив в творчестве КД

О неприятии советской действительности в акциях КД пишет Г.В. Суцек: исследовательница подчеркивает аспект критики советских обычаев и устоев в деятельности группы [Суцек 2015, с. 33–34]. Критика советских мифологем — частый мотив в творчестве советского андеграунда. Примером может служить деконструкция советских мифов в импровизационных диалогах между Ильей Кабаковым, Иосифом Бакштейном и Михаилом Эпштейном — «Триалогах» [Артамонов 2025, с. 47–48]. Практика такой деконструкции проводилась также в закрытом кругу, на бумаге.

Тем не менее было бы неправильно утверждать, что акции группы «Коллективные действия» носили в первую очередь антиидеологический заряд. Их концептуалистская установка была направлена на рефлексии над самими условиями восприятия искусства, границами между событием и его интерпретацией, между внешним действием и внутренним переживанием. На Монастырского и КД оказали влияние буддизм, а именно дзен-буддизм, как его понимали в советской неофициальной среде [Корчагин 2022, с. 69], а также религиозный мистицизм [Корчагин 2022, с. 65]. Отсюда интерес к явлению пустоты и одно из основных понятий группы — «пустое действие». В словаре московского концептуализма оно описано как «внедемонстрационный элемент текста (в акциях КД часто „внедемонстрационное — для зрителей — время происходящего, которое

является драматическим центром действия“)» [Словарь терминов 1999]. «Пустое действие» можно охарактеризовать как ситуацию, в которой механизм интерпретации зрителя временно выходит из привычного русла: участники акции оказываются вовлеченными в непрерывный поиск смысла происходящего, однако в определенный момент обнаруживают, что их усилия по расшифровке события не приводят к фиксированному значению. Это состояние «напряженного непонимания» или осознания ошибочности собственных интерпретаций смещает фокус восприятия с внешнего события к внутреннему процессу осмысления [Корчагин 2022, с. 68].

В серии лекций по истории неофициального отечественного искусства XX века Саша Обухова ссылается на еще одно важное для Монастырского понятие — «позитивного непонимания» [Обухова 2007, 28:24] — то есть состояние, когда произведение искусства остается неоднозначным для зрителя, что создает условия для его множественной интерпретации. Ссылаясь на Андрея Монастырского, исследовательница подчеркивает, что, по словам художника, ему интересны те работы, которые остаются не до конца однозначными — отсюда и позитивная оценка такого непонимания [Обухова 2007, 45:54]. В целом, как отмечает автор, в среде московского концептуализма считалась удачной не та работа, которая сразу была ясна зрителю, а та что несла в себе множественность смыслов и интерпретаций.

В действиях КД, помимо сценариев, важную роль играет сам процесс пути, который создает пространство дополнительного концептуального измерения акции. Андрей Монастырский выделял следующие три основных этапа в структуре акций группы: «„Глобальная“ структура подразделяется на три части: события, фактография и интерпретация. <...> Иногда только интерпретация, т. к. фактография может иметь место и в ежедневной газете под рубрикой „происшествия“ и т. п.» [Агамов-Тупицын 2019, с. 13]. Предложенная Монастырским триада подчеркивает внутреннюю ориентированность группы: не имея возможности обратиться со своими акциями к широкому зрителю, участники КД адресуют их прежде всего внутренней интерпретации собственного круга.

Илья Кабаков писал о поездках на акции КД: «И, конечно, еще одно, самое важное. Я был впервые в жизни у „своих“, мы имели свой мир, параллельный миру реальному, и этот мир был создан и сжат КД до полной вещественности, можно сказать, осязательности, если это понятие вообще применимо к чему-то абсолютно воздушному и неуловимому» [Агамов-Тупицын 2019, с. 24]. Андрей Монастырский также подчеркивал важную роль времени, проведенного в поездке на акцию: «Кстати, то, что мы делаем наши акции за городом, также имеет формообразующий смысл. „Путешествие“ зрителей до места события вводится для того, чтобы редуцировать их коллективно-урбанистическую психологию, настрой, ибо эмоциональная преднастроенность — вещь крайне важная. Иначе — произвол и необязательность. Словом, это и есть „предварительное время“ акции (путь)» [Агамов-Тупицын 2019, с. 13].

В статье «„Коллективные действия“ как институция» Екатерина Бобринская рассматривает практику КД как особый способ институционализации, основанной не на внешних структурах, а на легализации внутренних, ментальных механизмов восприятия искусства. Автор показывает, как через регулярные «поездки за город» группа создавала не просто перформативные события, но особое «поле сознания» — пространство, в котором физическое перемещение из города в загородную зону становилось триггером для внутренней миграции участников [Бобринская 1999], которая проявлялась в переходе сознания из привычной, регламентированной советской повседневности в иное ментальное состояние, структурируемое через категорию «пустого действия» и созерцания извне. Сама поездка выступала ритуалом перехода: покидая городское пространство с его плотной идеологической тканью, участники акций попадали в поле, где отсутствие события и минимизация внешней активности провоцировали смещение внимания внутрь — к процессам восприятия, интерпретации

и осмысления. Бобринская подчеркивает, что предметом изображения в акциях КД становилось не внешнее действие, а сам опыт созерцания.

О.Р. Саркисян в статье «Значение Киевогорского поля в практиках группы „Коллективные действия“» демонстрирует, что загородное пространство акций КД функционировало как особый диспозитив, трансформирующий реальное поле в «поле сознания». В условиях тотального контроля, когда все пространство страны становилось «экспозиционным полем» власти, выбор периферийного ландшафта — Киевогорского поля — позволял участникам акций временно выйти из плотной идеологической ткани городской среды. При этом само поле, по наблюдению Саркисян, как бы утрачивало свою реальность через процедуру «пустого действия», превращаясь в пространство созерцания, где эстетическое событие разворачивалось не во внешнем мире, а «внутри освобождающегося сознания» участников [Саркисян 2012, с. 210–212]. Механика внутреннего смещения внимания от внешнего объекта к процессу восприятия может рассматриваться как одна из форм реализации внутренней эмиграции: создание временного ментального убежища через коллективный ритуал. Важно, что, как отмечает Саркисян, Киевогорское поле было свободно от диссидентского протеста квартирных выставок. Медиум поля выступал чистым листом, позволяя создать уникальные условия для эстетического переживания. Это пространство не претендовало на сакральность или универсальность, но именно благодаря своей смысловой пустотности обеспечивало возможность формирования особого переживания [Саркисян 2012, с. 212–213].

Заключение

Феномен внутренней эмиграции предоставляет продуктивную аналитическую оптику для осмысления практик группы «Коллективные действия» и московского концептуализма в целом. Выбор загородного пространства как места проведения акций, ритуализация пути к месту события, адресация практик узкому кругу «своих» — все эти элементы формируют особую топологию внутренней миграции, в которой физическое перемещение становится триггером для перехода сознания в иное ментальное состояние.

Стратегия внутренней эмиграции у московских концептуалистов не сводилась к пассивному уходу от реальности. Напротив, она выступала как активная форма коллективной самоорганизации, позволявшая создать автономное культурное пространство в условиях ограниченного институционального признания. При этом данное пространство сохраняло избирательную проницаемость: оно не было абсолютно закрытым, но функционировало как параллельная система координат, сосуществовавшая с официальной культурой.

Перспективы дальнейших исследований видятся нам в сравнительном анализе внутренней эмиграции в других сегментах советского и постсоветского неофициального искусства, в сопоставлении московского концептуализма с аналогичными «внутренне эмигрантскими» практиками в других национальных контекстах, а также в более детальном изучении повседневных форм жизни и коммуникации внутри художественных общин. Отдельного внимания заслуживает вопрос о том, каким образом внутренняя направленность и ограниченная публичность акций КД соотносятся с появлением и развитием публичного акционизма 1990–х годов.

Литература

1. Агамов-Тупицын 2019 — Агамов-Тупицын В.Г. Вечность вечна, потому что беспечна. Андрей Монастырский и группа «Коллективные действия». М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019. 184 с.
2. Аксенов 2023 — Аксенов В.Б. От стыда к внутренней эмиграции: эмоциональные реакции российского общества на государственное насилие в годы войн и революций

- (XIX — начало XX века) // Новое литературное обозрение. 2023. № 6. С. 182–200.
3. Артамонов 2025 — Артамонов Д.В. Мифологизация как художественная стратегия в творчестве В. Комара и А. Меламида // Наука. Искусство. Культура. 2025. С. 45–52.
 4. Бессмертная 2023 — Бессмертная М. Взаперти. От французских революционеров до Отто Дикса — краткая история внутренней эмиграции // Blueprint. 12 апреля 2023. URL: https://theblueprint.ru/culture/history/emigracia-independence-issue?utm_source=chatgpt.com%22%20%5Ct%20%22_new (дата обращения: 20.06.2026).
 5. Бобринская 1999 — Бобринская Е. «Коллективные действия» как институция // Художественный журнал. Выпуск № 23. 1999. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/74/article/1600> (дата обращения: 21.06.2026).
 6. Бобринская 2012 — Бобринская Е. Чужие? Том 1. Неофициальное искусство. Мифы. Стратегии. Концепции. М.: Breus, 2012. 496 с.
 7. Кизевальтер 2016 — Кизевальтер Г.Д. Инсайдер. М., 2016. 384 с.
 8. Корчагин 2022 — К. Корчагин. Между дзеном и концептуализмом. «Коллективные действия» на рубеже 1970-х — 1980-х годов // Искусствознание. 2022. № 3. С. 62–91.
 9. Красильников 1998 — Красильников С.А. Феномен и природа конформизма российской интеллигенции в XX веке // Известия Уральского государственного университета. 1998. № 8. С. 81–85.
 10. Лазебникова 2009 — Лазебникова И.В. Концептуальные альбомы 1970-х годов: Илья Кабаков и Виктор Пивоваров // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 22. С. 170–177.
 11. Лимонов 2025 — Лимонов Э.В. Москва майская. М.: Альпина.Проза, 2025. 414 с.
 12. Обухова 2007 — Обухова А. Онлайн-лекция «Художники-интеллектуалы. Андрей Монастырский и Никита Алексеев» URL: https://vkvideo.ru/video-9325174_456240375?t=1h2m48s (дата обращения: 21.06.2026).
 13. Приходько 2017 — Приходько Н.А. О некоторых специфических практиках московского концептуализма: точки соприкосновения искусства и жизни // Культура и искусство. 2017. № 3. С. 163–175.
 14. Саркисян 2012 — Саркисян О.Р. Значение Киевогорского поля в практиках группы «Коллективные действия» // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2012. № 11 (91). С. 206–214.
 15. Словарь терминов 1999 — Словарь терминов московской концептуальной школы // ImWerden. 1999. URL: https://imwerden.de/pdf/slovar_terminov_moskovskoj_kontseptualnoj_shkoly_1999__ocr.pdf (дата обращения: 08.02.2026).
 16. Суцек 2015 — Суцек Г.В. Акции группы «Коллективные действия» как стратегия критики советского дискурса // Материалы научной конференции (Пермь). 2015. С. 29–37.
 17. Флорковская 2016 — Флорковская А.К. Неофициальное искусство 1970-х: возникновение живописной секции московского горкома графиков // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 240–247.
 18. Флорковская 2017 — Флорковская А.К. Секция живописи горкома графиков как пример художественного сообщества позднесоветского времени (1976–1988) // Манускрипт. 2017. № 5 (79). С. 181–184.
 19. Эпштейн 2018 — Эпштейн А.Д. Арт-активизм третьего срока Путина. Наследники московского концептуализма и соц-арта в XXI веке // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2018. № 1 (117). С. 219–237.
 20. Kholmatov 2022 — Kholmatov T. I am suffocating and starving without interior life: Stepan Veselovsky's ethical principles while in inner emigration // Quaestio Rossica. 2022. Vol. 10. № 2. P. 697–708.

References

1. Agamov-Tupitsyn, V.G. (2019), *Vechnost' vechna, potomu chto bespechna. Andrei Monastyrsky i grupa "Kollektivnye deistviya"* [Eternity is eternal because it is carefree: Andrei Monastyrsky and the Collective Actions group], Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh", Moscow, Russia.
2. Aksenov, V.B. (2023), "Ot styda k vnutrenney emigratsii: emotsional'nye reaktsii rossiiskogo obshchestva na gosudarstvennoe nasilie v gody voin i revolyutsii (XIX — nachalo XX veka)" ["From shame to internal emigration: emotional responses of Russian society to state violence during wars and revolutions (19th — early 20th century)"], *Novoe literaturnoe obozrenie*, no 6, pp. 182–200.
3. Artamonov, D.V. (2025), "Mifologizatsiya kak khudozhestvennaya strategiya v tvorchestve V. Komara i A. Melamida" ["Mythologization as an artistic strategy in the work of V. Komar and A. Melamid"], *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura*, pp. 45–52.

4. Bessmertnaya, M. (2023), "Vzaperti. Ot frantsuzskikh revoliutsionerov do Otto Diksa — kratkaia istoriia vnutrennei emigratsii" ["Locked in: from French revolutionaries to Otto Dix: a brief history of internal emigration"], *Blueprint*, 12 April 2023, URL: https://theblueprint.ru/culture/history/emigracia-independence-issue?utm_source=chatgpt.com%22%20%5Ct%20%22_new (accessed 20 June 2026).
5. Bobrinskaya, E. (1999), "'Kollektivnye deistviya' kak institutsiya" ["'Collective Actions' as an institution"], *Khudozhestvennyi zhurnal*, 1999, no. 23, URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/74/article/1600> (accessed 21 June 2026).
6. Bobrinskaya, E. (2012), *Chuzhie? Tom 1. Neofitsial'noe iskusstvo. Mify. Strategii. Kontseptsii* [Strangers? Vol. 1. Unofficial art. Myths. Strategies. Concepts], Breus, Moscow, Russia.
7. Epshtein, A.D. (2018), "Art-aktivizm tret'ego sroka Putina. Nasledniki moskovskogo kontseptualizma i sots-arta v XXI veke" ["Art activism during Putin's third term: the heirs of Moscow Conceptualism and Sots Art in the 21st century"], *Neprikosnovennyi zapas. Debaty o politike i kul'ture*, no 1 (117), pp. 219–237.
8. Florkovskaya, A.K. (2016), "Neofitsial'noe iskusstvo 1970-kh: vzniknovenie zhivopisnoi sektsii moskovskogo gorkoma grafikov" ["Unofficial art of the 1970s: the emergence of the painting section of the Moscow City Committee of Graphic Artists"], *Observatoriya kul'tury*, vol. 1, no 2, pp. 240–247.
9. Florkovskaya, A.K. (2017), "Sektzia zhivopisi gorkoma grafikov kak primer khudozhestvennogo soobshchestva pozdnesovetskogo vremeni (1976–1988)" ["The painting section of the City Committee of Graphic Artists as an example of an artistic community in the late Soviet period (1976–1988)"], *Manuskript*, no 5 (79), pp. 181–184.
10. Kizevalter, G.D. (2016), *Insaiders* [Insider], Moscow, Russia.
11. Kholmatov, T. (2022), "I am suffocating and starving without interior life: Stepan Veselovsky's
12. Korchagin, K. (2022), "Mezhdu dzenom i kontseptualizmom. 'Kollektivnye deistviya' na rubezhe 1970–1980 godov" ["Between Zen and Conceptualism: 'Collective Actions' at the turn of the 1970s – 1980s"], *Iskusstvoznanie*, no 3, pp. 62–91.
13. Krasilnikov, S.A. (1998), "Fenomen i priroda konformizma rossiiskoi intelligentsii v XX veke" ["The phenomenon and nature of conformism of the Russian intelligentsia in the 20th century"], *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta*, no 8, pp. 81–85.
14. Lazebnikova, I.V. (2009), "Kontseptual'nye al'bomy 1970-kh godov: Ilya Kabakov i Viktor Pivovarov" ["Conceptual albums of the 1970s: Ilya Kabakov and Viktor Pivovarov"], *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, no 22, pp. 170–177.
15. Limonov, E.V. (2025), *Moskva maiskaya* [May in Moscow]. Al'pina.Proza, Moscow, Russia.
16. Obukhova, A. (2007), *Onlain-lektsiya "Khudozhniki-intellektualy. Andrei Monastyrskii i Nikita Alekseev"* [Online lecture "Intellectual artists: Andrei Monastyrskii and Nikita Alekseev"], URL: https://vkvideo.ru/video-9325174_456240375?t=1h2m48s (accessed 21 June 2026).
17. Prikhodko, N.A. (2017), "O nekotorykh spetsificheskikh praktikakh moskovskogo kontseptualizma: tochki soprikosnoveniya iskusstva i zhizni" ["On certain specific practices of Moscow Conceptualism: points of contact between art and life"], *Kul'tura i iskusstvo*, no 3, pp. 163–175.
18. Sarkisyan, O.R. (2012), "Znachenie Kievogorskogo polya v praktikakh gruppy 'Kollektivnye deistviya'" ["The significance of the Kievogorskoye field in the practices of the Collective Actions group"], *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie"*, no. 11 (91), pp. 206–214.
19. "Slovar' terminov moskovskoi kontseptual'noi shkoly" ["Dictionary of terms of the Moscow Conceptual School"], *ImWerden*, 1999, URL: https://imwerden.de/pdf/slovar_terminov_moskovskoj_kontseptualnoj_shkoly_1999__ocr.pdf (accessed 08 February 2026).
20. Sushchek, G.V. (2015), "Aktzii gruppy 'Kollektivnye deistviya' kak strategiya kritiki sovetskogo diskursa" ["Activities of the Collective Actions group as a strategy for critiquing Soviet discourse"], *Materialy nauchnoi konferentsii (Perm)*, pp. 29–37.

Информация об авторе

Даниил В. Артамонов, магистрант, Национальный исследовательский технологический университет «МИСИС», Москва, Россия; 119049, Россия, Москва, Ленинский проспект, д. 4; R1Artamonov@gmail.com

Author Info

Daniil V. Artamonov, master's student, National University of Science and Technology MISIS, Moscow, Russia; 4 Leninsky Prospekt, 119049 Moscow, Russia; R1Artamonov@gmail.com



УДК 7.03; 7.042

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-350-372

EDN: MDQVAM

<https://elibrary.ru/mdqvam>

АКАДЕМИЧЕСКИЕ МУЗЫ ПОД ПОКРОВИТЕЛЬСТВОМ ПРЕСТОЛА: АЛЛЕГОРИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ПРАВИТЕЛЯ — ПОКРОВИТЕЛЯ ХУДОЖЕСТВ

Ирина М. Марисина

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных
искусств Российской академии художеств, Москва, Россия,
i.marisina@gmail.com

Аннотация

В статье рассматриваются аллегорические композиции второй половины XVIII — начала XIX века, прославляющие российских и европейских правителей в роли покровителей искусств и наук, а также основателей или реформаторов своих национальных академий художеств. Воплощавшиеся средствами живописи, рисунка, гравюры, скульптуры и опиравшиеся на традицию предшествующих столетий, эти произведения демонстрировали родство содержательных программ вкупе с индивидуальными стилистическими и образными особенностями изобразительного языка. Утверждая непреходящую значимость высочайшего патроната искусства, они раскрывали для современников существенный аспект политики просвещенной власти, равно как и грани феномена академического содружества муз.

Ключевые слова: академия, художества, патронат, правитель, аллегория, музы, Россия, Европа

Для цитирования: Марисина И.М. Академические музы под покровительством престола: аллегорический образ правителя – покровителя художеств // *Academia*. 2026. №2. С. 350–372. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-350-372

ACADEMIC MUSES UNDER THE AUSPICES OF THE CROWN: ALLEGORICAL IMAGES OF THE RULER AS PATRON OF THE ARTS

Irina M. Marisina

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of Russian
Academy of Arts, Moscow, Russia, i.marisina@gmail.com

Abstract

The article examines allegorical compositions of the second half of the 18th and early 19th centuries that honour Russian and European rulers as patrons of the arts and sciences, as well as founders or reformers of their national academies of fine arts. Executed in painting, drawing, engraving, and sculpture, and rooted in the tradition of previous centuries, these works demonstrate the affinity of their thematic programmes alongside individual stylistic and figurative features of visual language. By accentuating the high and enduring value of the patronage of the arts by enlightened rulers, they conveyed to contemporaries valuable insights into the politics of enlightened rule, as well as into the academic community of the Muses.

Keywords: Academy, fine arts, patronage, ruler, allegory, Muses, Russia, Europe

For citation: Marisina, I.M. (2026), “Academic Muses under the auspices of the Crown: allegorical images of the ruler as patron of the arts”, *Academia*, 2026, no 2, pp. 350–372. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-350-372

...dulces ante omnia Musae...

(...музы, что сладостнее всего на свете...)

Вергилий. Георгики

Аллегория должна быть не только
изобретательной, но и ясной

Ф. Альгаротти.

Очерки об Изящных Искусствах (1764)

Аллегория <...> в самом широком смысле —
это <...> выражение концепций посред-
ством образов и, следовательно, общий
язык, в первую очередь, для художников

И.И. Винкельман.

Об аллегории, особенно в искусстве (1766)

Патронат монаршего или, шире, властительского престола отразился во второй половине XVIII — начале XIX века на жизни многих европейских академий художеств, как «северных», так и «южных», даровав целому ряду из них наименование императорских или королевских вместе с гарантией определенной стабильности развития. Высочайшему вниманию предлагались различные проекты создания подобных институций. «Для тех искусств, коими украшаются мануфактуры и совершенствуются науки», основать академию дано только Величеству [Muntau 1913, p. 69]. На протяжении интересующего нас отрезка времени основателями или реформаторами национальных академий художеств становились властители русских, датских, шведских, немецких, нидерландских, австрийских, испанских земель. Нередко при этом они демонстрировали личный глубокий интерес к художествам, отражавший духовные запросы эпохи. Благие последствия такого «сплава знания и власти» [Вульф 2003, с. 40] ощущали академии большие и малые, столичные и провинциальные, сразу создававшиеся во владениях абсолютного монарха, как в Петербурге (1757), Копенгагене (1738) или Стокгольме (1735), или попадавшие под эгиду верховного покровительства на одном из последующих этапов своего существования, как, например, институции Антверпена (1663), Брюсселя (1711), Брюгге (1717) или Гента (1748). Неудивительно, что практически повсеместно наблюдалось желание отобразить, в том числе языком изящных искусств, усилия пекущихся о судьбах муз властителей. Процветание художеств виделось неременным залогом благоденствия тех или иных государств и земель¹, а покровительство им предписывалось негласным кодексом поведения правящей или всходящей на трон просвещенной особы (или «просвещенного деспота»). Об этом свидетельствуют многочисленные изобразительные «апофеозы» второй половины XVIII — начала XIX века, прославляющие либо отдельные свершения конкретного монарха, либо «блаженство его царствования» в целом². Памятуя об этих композициях,

¹ См.: И.А. Ерменев *Благоденствие России. Аллегория*. 1773. Б., бистр, тушь, перо, кисть. 44,8×54. ГРМ; А.К. Гюне *Благоденствие России под управлением Екатерины II*. 1788. Х., м. 199,95×146,69. Ташкентский музей искусств, Ташкент. В последней работе Гюне «знатнейшие художества» представлены в лице самого автора полотна с данной картиной в руках, Э.-М. Фальконе с бюстом Петра I и А.Ф. Кокоринова с планом Академии художеств. Автопортрет Гюне предположительно включен также в его картину *Апофеоз Павла I* (1798–1799. Х., м. 102×119,5. Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург [Бахарева 2021, с. 62–63]. Ср. описание художеств в стихотворном апофеозе В.А. Жуковского «Могущество, слава и благоденствие России», написанном, по признанию автора, «около того времени, когда войска российские одерживали победы в Италии под командою Генералиссимуса (Суворова — прим. авт.): «Там в храмах, музам посвященных, Текут для юношей струи премудрости, нравоученья... Там Праксителив ученик Влагает жизнь во хладный мрамор... Там медь являет зрак героя... Там холст под кистью Апеллеса Рождает тысячи красот». Цит. по: <https://ilibrary.ru/text/1567/p.1/index.html> (дата обращения: 09.09.2025).

² См.: Неизв. гравер. *Аллегория с изображением Екатерины II*. Вторая полов. XVIII века. Б., пунктир. 24×15; Ф.Ф. Степанов. *Аллегория на мир в Яссах*. 1790-е? Б., пунктир, гравюра, отпечаток бистром. 43×59 (обе — ГЭ, Санкт-Петербург). Н., х. Восшествие на престол Александра I. Нач. 1800-х. Х., м. 75,5×105. ГРМ. «Блаженство



Ил. 1. Л.-Ж.Ф. Лагрене Старший (?). Екатерина II — покровительница наук и искусств. Втор. пол. XVIII века. Холст, масло. Серпуховский художественный музей. Инв. № 105.

обратимся к аллегориям, посвященным непосредственно теме высочайшего покровительства искусствам.

Круг примеров, подпадающих под данное определение, весьма широк и разнообразен. Создаваемые живописцами, рисовальщиками, скульпторами, граверами, медальерами (при потенциальном участии инвенторов-теоретиков), эти творения объяснимо отличались по прикладному назначению и, соответственно, размеру и технике исполнения. Многие закономерно определялись уровнем дарования и выучки, а также стилевыми предпочтениями авторов произведений. Разнилась и последующая жизнь творений: одни, обретя законченную форму, публично экспонировались или тиражировались; другие, напротив, существовали лишь в качестве единичного, не получившего дальнейшего развития эскиза. При этом их объединял используемый репертуар приемов и прочтений — наглядное следствие свойственного эпохе Просвещения процесса «миграции художественных сил и замыслов» (определение О.С. Евангуловой).

Адресат инвенции обозначался, как правило, сидящей или стоящей фигурой в рост либо живописным или скульптурным изображением: картиной на мольберте, портретным медальоном, бюстом и даже статуей. Его окружение составляли, в разных комбинациях, аллегорические, мифологические и реальные исторические фигуры, знаменовавшие единение усилий «мира земного» и «мира небесного» во славу наук и искусств. Помимо в разной степени портретно узнаваемых исторических личностей, главными героями композиций могли выступать также персонификации Монархии, страны или отдельной территории³. В композиции, предназначенной для оформления Диплома лондонской Академии художеств (1769), изображение Георга III замещала сидящая на троне фигура Королевской Благотворительности (Royal Munificence): именно к ней, предлагающей «протекцию и награждение», аллегорическая дева Британия

царствования» императрицы Елизаветы Петровны раскрывала композиция живописного плафона Большого зала Царскосельского дворца. См.: [Коршунова 2011].

³ См., напр.: Новелли П.-А. *Аллегория Венеции, покровительницы наук и искусств*. Втор. полов. XVIII века. Б., перо, кисть, тушь. 30,2×22,2. ГЭ, Санкт-Петербург. Из исторических лиц наряду с современниками в амплуа покровителей искусств могли представлять и деятели прошлого (в частности, эпохи Возрождения), включая тех, что были облачены властью религиозной, как, например, папа римский Пий II или Святой Карл Борромео, канонизированный вскоре после своей смерти кардинал и архиепископ Милана. См.: Х. фон Мехель по оригиналу И.К. Хейльмана. *Аллегория*. 1760. Б., резец. 55×41. ГЭ, Санкт-Петербург; Рафаэль Хоакин Гутьеррес. *Святой Карл Борромео и Аллегория искусств*. Ок. 1783–1785. Х., м. 191×176. Национальный музей Вице-Королевства, Топоцотлан.



Ил. 2. Маттиас де Виш (1701–1765). Карл Лотарингский как покровитель искусств. 1762. Холст, масло. Музей Грунинге, Брюгге. Инв. №0000. GRO1294. I.

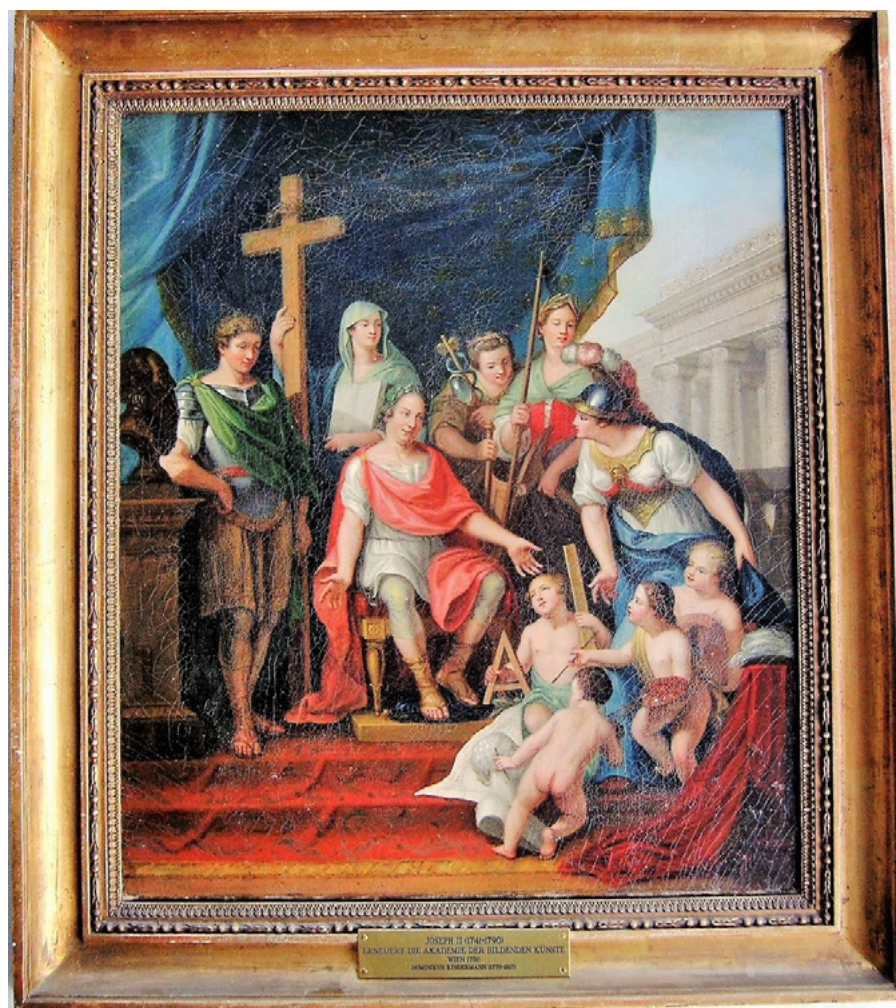
направляла «адресоваться» Живопись, Скульптуру и Архитектуру⁴. При всех возможных вариациях, однако, общей оставалась панегирическая тональность, распространявшаяся не только на персону самого «виновника» триумфа, но и на предмет, который он принимал «в особое свое защищение»⁵. Таким образом, не без помощи европейской традиции предшествующих столетий тема художеств и связанных с ними академических институций поднималась на каторжны торжественной одической поэзии.

На гравюре французского мастера Йозефа Фратрела в честь курфюрста Баварии Карла Филиппа Теодора (1777)⁶ портретный бюст правителя представлен в окружении девяти муз, классический состав которых не включал, как известно, представительниц живописи, скульптуры и архитектуры. К началу XVIII столетия, однако, они занимают устойчивое место на творческом Олимпе: их возводят в ранг «богинь искусств и наук» [Gravelot, Cochin 1769, p. 1] или

⁴ Об этом говорила надпись, которой сопроводили композицию при ее публикации в виде отдельной гравюры. См.: Дж.-Б. Чиприани (Киприани). Эскиз титульной виньетки для Диплома Королевской Академии художеств. 1769. Б., верже, перо, тушь, размывка. 63,3×45,2; У. У. Райланд (W. W. Ryland) по оригиналу Дж.-Б. Чиприани. Аллегория Королевской Академии художеств. 1779. Б., гравюра карандашной манерой. 25×22,8. Обе — Королевская Академия художеств, Лондон.

⁵ Формулировка из текста посвящения великому князю Павлу Петровичу в русском издании словаря О. Лакомба де Презеля [Лакомб де Презель 1763, б. п.].

⁶ Й. Фратрел. Искусства и Науки чествуют своего покровителя Карла-Теодора, графа-палатина. 1777. Б., офорт. 45,8×25,9. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. В надписи под гравюрой Карл-Теодор уподоблен римскому императору Титу (39–81 гг. н.э.) как защитник добродетелей, «свиту» которого «спешат составить» науки и искусства. Карл Филипп Теодор (1724–1799) — владетельный князь рода Виттельсбахов, курфюрст и граф-палатин Рейнский, с 1777 г. — курфюрст Баварии как Карл II Теодор. Собиратель и знаток искусства, создавший в Мангейме Академию рисунка и «Античную галерею» скульптуры. Йозеф Фратрел (1730–1783) — французский живописец и гравёр, придворный художник Карла Теодора, а также короля Польши Станислава Августа Понятовского.



Ил. 3. Неизвестный художник (Доминик Йозеф Киндерман?). Иосиф II возобновляет Академию художеств в Вене. 1786. Холст, масло. Частное собрание.

называют наиболее достойными примечания божествами «второго степени» [Зрелище 1785, №39]. В этом качестве они либо обеспечивают себе место среди девяти спутниц Аполлона или Минервы⁷, либо составляют собственное собрание. Фигуры Живописи, Скульптуры, Архитектуры, а также Садоводства⁸ легко узнаются в изображении шведского короля Густава III, роли спутников и спутниц которого (в данном случае их восемь, по четыре с каждой стороны) поровну распределены между Науками и Искусствами. В отличие от композиции Фратрела, где музами предводительствует Минерва, здесь среди Искусств помещена статуя сидящего Аполлона с лирой в руках, выполняющая, помимо прочего, роль атрибута Скульптуры.

Облик, возраст и самоощущение персонажей, олицетворявших в подобных инвенциях «вышние», пользуясь выражением В.И. Баженова, художества, варьировались от изображения к изображению. Так, музы по-барочному динамично демонстрировали наглядные свидетельства патроната Станислава Лещиньского, бывшего короля Польши и последнего герцога Лотарингского (1753)⁹; или

⁷ Количество признаваемых муз не совпадало у разных народов [Chompré 1810, с. 286], варьировалось оно и в аллегорических инвенциях.

⁸ Л.-Ж. Депре. *Искусство чествует Густава III*. Не позднее 1804 г. Б., перо, тушь, серая размывка, 17,1 × 51,5. Национальный музей, Стокгольм.

⁹ Ж.-К.Ф. Лота по оригиналу П. (Ж?) Жирарде. *Станислав Лещиньский — покровитель искусств*. Фронтиспис к изданию: Héré de Corny E. *Recueil des plans, élévations et coupes tant géométrales qu'en perspective des châteaux, jardins, et dépendances que le Roi de Pologne occupe en Lorraine*. Paris: Francois, 1750–1753. Première partie.



Ил. 4. И. Г. В. Тишбейн. Аллегория на основание Академии художеств в Касселе. Ок. 1778. Холст, масло. © Новая Галерея, Кассель. Инв. № GK 941.

с лаконичной классицистической грацией отдавали дань уважения Георгу III, учредителю лондонской Королевской Академии художеств (1793)¹⁰.

Среди женских типажей можно было встретить и слегка стеснительных стройных дев, и уверенно презентующих себя пышнотелых дам; прекрасных жриц-весталок перед курящимся алтарем вдохновения и не знающих праздности молодых художниц, порой с натруженными, в особенности у Скульптуры, руками, не прерывающих работу даже в присутствии покровителя. В большей степени были схожи между собой мифологические ангелочки-путти, нередко именуемые «гениями» [Лакомб де Презель 1763, с. 319], или слегка разновозрастные мальчики и девочки, наделенные атрибутами Живописи, Скульптуры и Архитектуры. Обнаженные и одетые, крылатые и бескрылые, они иллюстрировали, помимо прочего, сам процесс освоения творческих профессий.

Аллегорию фламандца Маттиаса де Виша, посвященную наместнику Австрийских Нидерландов герцогу Карлу Александру Лотарингскому (1762)¹¹, в целом весьма схожую с вышеупомянутым французским по духу апофеозом Станислава Лещиньского, отличает от последнего именно присутствие путти. Один из них увлечен рисованием, второй — высеканием рельефа с изображением фамильного герба, третий же как будто на мгновение отвлекся от изучения

¹⁰ Ф. Бартолоцци по оригиналу Г. Трешама. *Чествование Георга III как покровителя искусств*. 1793. Б., пунктир. 10,6×21,5. Королевская Академия художеств, Лондон. Предназначалась как иллюстрация к «Истории Англии» Дэвида Юма (опубл. 1754–1762). Ср.: «Самые обыкновенные признаки, по которым их (муз — прим. авт.) признают, суть долгая их одежды. Оне весьма часто представляются сидящими, вид имеют глубоко-мысленной или задумчивой» // [Зрелище 1785, №39].

¹¹ М. де Виш (1701–1765). *Карл Лотарингский как покровитель искусств*. 1762. Х., м. 189×158. Музей Грунинге, Брюгге. См. также: [Verbanck-Piérand 2020]. Карл Александр Лотарингский (1712–1780) — австрийский фельдмаршал, с 1744 года — наместник Австрийских Нидерландов, коллекционер произведений искусства, «принц-строитель», увлекавшийся архитектурой. Маттиас де Виш (1701–1765) — исторический живописец и портретист, собиратель материалов по истории живописи в Бельгии. Учился в Академии Брюгге (где в 1721 г. получил первый приз). Сыграв ключевую роль в возобновлении деятельности последней, с 1738 г. и до конца жизни являлся ее бессменным директором.



Ил. 5. А. Г. Руис. Аллегория на основание Академии (Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо). 1746. Холст, масло. Королевская Академия изящных искусств Сан-Фернандо, Мадрид. Инв. №0327.

некоей книги или манускрипта (архитектурного трактата?). Композиция посвящена в первую очередь правителю-меценату, который принял активное участие в судьбах Академий художеств Антверпена, Брюсселя и Брюгге, а также создал и реформировал на управляемых им территориях несколько других художественных институций. Между тем осведомленный зритель мог усмотреть здесь напоминание еще об одном покровителе муз: высекимый путто-скульптором герб, по-видимому, указывает на семейство де Вууд (Vooght)¹², представитель которого Пьер Франсуа Винсент де Вууд (1723–1778), верховный судебный пристав Брюгге, любитель искусств и коллекционер, с 1755 по 1762 гг. был главой Попечительского совета городской Академии художеств (ее воспитанником и позднее директором являлся автор полотна Маттиас де Виш).

Изображенные, как на картине де Виша, вместе с музами — раскрывающими тайны наставницами [Hall 1788] — юные путти-ученики подчеркивали идею преемственной связи между разными «возрастами» искусств¹³. Этим объясняется их частое присутствие в композициях, связанных с темой художественных академий. Инвенторы эпохи Просвещения предсказуемо развивали постулировавшийся еще их предшественниками тезис о необходимости огранки природного дарования путем последовательного обучения. В Аллегории на основание императрицей Елизаветой Петровной российской Академии художеств

¹² Благодарим И. Б. Емелина, которому мы обязаны данной информацией.

¹³ В посвященных Екатерине II произведениях С. Торелли это оборачивалось, по замечанию А. А. Карева, указанием на этапы поступательного развития Императорской Академии художеств, реформированной в 1764 году под покровительством монархини [Карев 2022].



Ил. 6. Ж.-К. Ф. Лота по оригиналу П. (Ж?). Жирарде. Станислав Лещинский — покровитель искусств. Фронтиспис к изданию: Héré de Corny E. Recueil des plans, élévations et coupes tant géométrales qu'en perspective des châteaux, jardins, et dépendances que le Roi de Pologne occupe en Lorraine. Paris: Francois, 1750–1753. Première partie.

(вторая половина 1750-х гг.)¹⁴ младенец с огнем во лбу, определяемый как Гений художеств, указывает троим путти с атрибутами живописи, скульптуры и архитектуры на медальон с портретом государыни, открывшей для них «врата учености» или, по выражению Николая Никитича Поповского, двери в «Минервин храм». На полотне 1786 года, знаменующем факт плодотворного «возобновления» венской Академии художеств императором Иосифом II, «младенческие искусства» — группу из трех девочек и мальчика (опять-таки Гения художеств?) — Минерва заботливо представляет сидящему на троне реформатору¹⁵. Обратную сторону отчеканенной в память того же события медали (имевшей на аверсе портрет коронованного покровителя) также украсило изображение крылатых детишек: внимая Гению художеств, здесь уже юноше, они устремляются в храм-ротонду со статуей Минервы, символизируя счастливую будущность высочайше опекаемых академических муз¹⁶.

¹⁴ Неизв. иностранный (?) худ. *Аллегория на основание Академии художеств*. Втор. пол. 1750-х гг. Х., м. 79,5×66,3. ГТГ, Москва. Зеркальное сходство с композицией картины обнаруживает гравированный фронтиспис печатного варианта Привилегий и Устава Императорской Академии художеств (1765), рисующий *Апофеоз Екатерины II*. Эта работа неизвестного (французского?) мастера бытовала и в качестве отдельной гравюры (см. экземпляры из коллекции Эрмитажа, Британского музея, Британского Королевского художественного собрания).

¹⁵ Н. х. (Д. Й. Киндерман?) *Иосиф II возобновляет Академию художеств в Вене*. 1786. Х., м. 70×59. Частное собр. См. также: Д. Й. Киндерман. *Представление муз Бонавентуре*. 1776. Б., перо, чернила, размывка, белила. Частн. собр. Фердинанд Бонавентура Антон II фон Гаррах цу Рорау унд Таннхаузен (1708–1778) — граф, австрийский дипломат и государственный деятель, коллекционер, покровитель Д. Й. Киндермана.

¹⁶ И. Доннер. *Медаль в честь расширения Академии Изящных искусств в Вене*. 1786. Серебро, чеканка. Кабинет медалей, Музей истории искусств, Вена. На деятельность Иосифа II как возродителя искусств указывала и более ранняя гравюра, где силуэтный профиль монарха был дополнен легендарной сценой



Ил. 7. И. Й. К. Хенрици. Апофеоз Иосифа II. 1790. Холст, масло. 107×142. © Музей земли Тироль Фердинандеум, Инсбрук. Инв. № Gem 295.

Иллюстрацией предрекаемого увядания последних в случае утраты монарха-покровителя служит Аллегория на смерть Иосифа II, созданная в 1790 году странствующим немецким мастером Иоганном Хенрици (1790). Она является одной из двух наиболее значимых аллегорических картин, вдохновленных личностью этого императора¹⁷. Храм художеств предстает перед зрителем в состоянии запустения, покинутый осиротевшими обитательницами, а на заднем плане композиции виден саркофаг с надписью *Sepultura artium liberalium* — гробница свободных искусств, угасших вместе с монархом. В группе скорбящих, включающей Аполлона и Минерву, присутствует и сам автор полотна. Он красноречивым жестом указывает на лежащую под ногами оброненную палитру, олицетворяя опечаленное сообщество живописцев Тироля. Отмечавшийся исследователями факт сходства этой картины с более ранним творением Хенрици (1783), посвященным визиту Иосифа II в столицу провинции, Больцано, свидетельствует о гибкости и универсальности сложившегося к XVIII столетию панегирического канона. Это давало художнику возможность менять не только адресата, но и саму тональность инвенции (в данном случае — с жизнеутверждающей на печальную), сохраняя при этом схожий набор мотивов, персонажей и «говорящих» предметов¹⁸.

Среди последних особое место в интересующих нас композициях занимала лира. Символ музыки и элоквенции [Лакомб де Презель 1763, с. 27], в данном контексте она воспринималась, прежде всего, как атрибут Аполлона и Муз, перекликаясь с одним из имен Минервы — *Minerva Musica* [Hall 1788, *Lyre*, s. p.; Chompré 1810, p. 286]. Держащий этот музыкальный инструмент путто нередко

происхождения рисовального художества: в абрисе тени, очерченном на стене дочерью коринфского горшечника Дибутадой, узнаются черты лица венценосного правителя. См.: Й. Э. Нильсон. *Портрет Иосифа II, императора Священной Римской империи*. Б., гравюра пунктиром. Ок. 1775. Австрийская национальная библиотека, Вена. Йоханн Эзайя Нильсон (1721–1788) — «немецкий Ватто», инвентор-орнаменталист, рисовальщик, живописец и издатель, член Академии художеств Аугсбурга (1710).

¹⁷ И. Й. К. Хенрици. *Апофеоз Иосифа II*. 1790. Х., м. 107×142. Музей земли Тироль Фердинандеум, Инсбрук. Иоганн Йозеф Карл Хенрици (1737–1823) — живописец, работавший в разных городах Центральной Европы и Италии и под конец жизни осевший в Больцано, столице Южного Тироля. В надписи на картине он значится художником Герцога Курляндского. Подробнее см.: [Schmitt-Vorster 2006, p. 58, 184–185, kat. 189].

¹⁸ К повторному использованию собственных набросков прибегал и упоминавшийся нами А. К. Гюне. Разным монархам, включая potentатов Франции, России и Испании, переадресовывалась композиция неаполитанца Франческо Солимены *Аллегория царствования*. 1690. Х., м. 102×76. ГЭ, Санкт-Петербург.



Ил. 8. Г.М. Фукс. Кристиан VII как покровитель искусства и науки. Аллегория. 1770. Холст, масло. 77,5×61,5. Национальная галерея Дании, Копенгаген. Инв. №KMS st44.

присоединялся к группе трех малышей, обозначающих живопись, скульптуру и архитектуру. Примечательно, что эмблема в виде аполлоновой лиры, с 1800 года украшавшая основные пуговицы мундира Императорской Академии художеств, после 1821 года была дополнена палитрой с кистями, скульптурным бюстом и «верхнею частию колонны с капителью древнего Дорического ордена». Помещенная на капители лира означала при этом «согласие сих трех искусств» [Попов 2008, с. 24, 26], эмблемой которых служил также лавровый венок — частая принадлежность не только Аполлона, но и Живописи [Лакомб де Презель 1763, с. 65]¹⁹.

Атрибуты самих «знатнейших художеств» могли слегка разниться, но при этом не лишали своих носителей узнаваемости. Живопись обыкновенно наделялась палитрой с кистями и муштабелем или мольбертом со стоящей на нем начатой работой, Скульптуре сопутствовали молоток и резец, а также портретный бюст или скульптура, тогда как Архитектура демонстрировала некий чертеж или план здания вкупе с рабочими инструментами, чаще всего циркулем и линейкой (к ее признакам равно относились книга, кирпич или фрагмент колонны с капителью). Все эти предметы могли быть не слишком заметны, будучи помещенными у ног или за спиной соответствующих муз, но могли и «говорить в полный голос», сразу обращая на себя внимание. В вышеупомянутой аллегории М. де Виша, прославляющей правителя Австрийских Нидерландов (см. примеч. 11), палитра с кистями в руке Живописи почти фронтально развернута на зрителя, тогда как ее вторая рука, также держащая кисть, опущена к лежащим на полу большим рулонам рисунков. С противоположной стороны нижнего переднего края картины мы видим античный бюст и увесистый молоток, помещенные у ног Скульптуры, на коленях у которой находится весьма крупная голова-экорше, попадающая таким образом в самый центр композиции. Архитектура одной рукой указывает на изображение некоего здания, напоминающего здание

¹⁹ См.: Н., х. второй четверти XVIII в. Женская фигура с палитрой в руках. Аллегория живописи. Не ранее 1730х. Б., сангина. 28,3×17,4. ГТГ; Н., х. XVIII в. Аллегория Живописи. Х., м. 62,5×49, ГЭ.



Ил. 9. А. К. Ленс. Геркулес защищает Живопись от Невежества и Зависти. 1763. Холст, масло. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. №1092.

Академии Брюгге, а в другой держит циркуль и угольник. Отчасти благодаря этим аксессуарам задрапированные в яркие одеяния фигуры знатнейших художеств обретают композиционное и колористическое главенство по сравнению с присутствующей в верхней части полотна более монохромной парой небесного и земного покровителей искусств: Минервы и Карла Лотарингского (первая представляет зрителю овальный портрет второго).

Мастера второй половины XVIII века охотно помещали героев своих инвенций (или замещающие их изображения) в ситуацию того или иного взаимодействия с «матерью искусств»²⁰ Минервой. К числу уже рассмотренных нами примеров (где присутствие мудрой путеводительницы осеняло деяния австрийского императора²¹, баварского курфюрста и нидерландского наместника) добавим еще несколько произведений. В созданной Иоганном Генрихом Тишбейном «Аллегории на основание Академии художеств в Касселе» (ок. 1778)²² Минерва указывает собравшимся вокруг нее зрителям, прежде всего персонификациям художеств, на стелу с портретом Фридриха II, ландграфа Гессен-Кассельского²³;

²⁰ «Матерью искусств» величается Минерва в надписи на *Портрете графа А. И. Мусина-Пушкина* работы И. Б. Лампи Старшего (1794. Х., м. 135,5×106. Музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург). Эту функцию богини подчеркивает, среди прочего, ее присутствие в композиции рельефа Круглого зала московского Сената *И Север художества рождает* (1784–1787, гипс). Об образе Минервы в символике европейских Академий наук см.: Пчелов Е. В. Минерва как покровительница наук в русской культуре XVIII века (к истории символики печати Академии наук) // Архив истории науки и техники. VII (XVI). М.: Янус-К, 2023, с. 98–116.

²¹ Для иконографии Иосифа II характерно частое присутствие Минервы (Афины), преимущественно как покровительницы искусств и наук. Редким примером является работа неизвестного мастера (До 1764. Смешанная техника. Венский музей, Вена), где овальный портрет будущего императора (пока еще эрцгерцога Австрии) зрителю представляет Аполлон [Schmitt-Vorster 2006, p. 184], URL: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/4821/1/Schmitt-Vorster_Angelika.pdf (дата обращения: 23.11.2025). Увенчанный лавровым венком бог характерным жестом указывает на изображение Иосифа, уже в юности отмеченного «красотой и любовью муз», что подтверждается надписью на постаменте под портретом (Iosephus Archid. Austr. Musarum Decus et Amor). Дополняет композицию латинское изречение, заимствованное у римского поэта Марка Валерия Марциала: «О, коль искусство могло б выражать и характер, и душу, Лучшей картины нигде быть не могло б на земле». Цит. по: Марк Валерий Марциал. Эпиграммы. Кн. 10 (32). Пер. Ф. А. Петровского. СПб.: АО «Комплект», 1994.

²² И.-Г. Тишбейн. *Аллегория на основание Академии художеств в Касселе*. Ок. 1778. Х., м. 147×111. Новая Галерея, Кассель. И.-Г. Тишбейн (1722–1789) являлся сооснователем кассельской Академии и преподавал там живопись.

²³ Фридрих II Гессен-Кассельский (1720–1785) — ландграф Гессен-Касселя в 1760–1785 гг. В 1777 году отделил Академию живописи и скульптуры от кассельского Каролинума (Collegium Carolinum), основанного в 1709 г.



Ил. 10. Неизвестный художник. Процветание художеств в России. Аллегория. 1750-е — 1760-е. Бумага, тушь, кисть. 59,6×40,3. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Инв. №9784.

на монументальном полотне Луи Жана Франсуа Лагрене Старшего «Императрица Елизавета Петровна — покровительница искусств» (1761)²⁴ склоняется к монархине для общения. Небольшая графическая композиция Карла Густава Пило (не позднее 1792?) показывает, как она, увенчанная неизменным шлемом, но облаченная в мягкое женственное одеяние, подводит шведского монарха Густава III к группе занимающихся живописью, скульптурой и архитектурой путти²⁵. А Георг Матиас Фукс в своей «Аллегории» (1770)²⁶ прибегает к мотиву прогулочного собеседования Минервы с датским королем Кристианом VII. Его

как образовательное заведение университетского типа с уклоном в сторону точных и естественных наук. Создал в Касселе один из первых в мире публичных художественных музеев — музей Фридрицианум (Museum Fridericianum).

²⁴ Л.-Ж. Ф. Лагрене Старший. *Императрица Елизавета Петровна — покровительница искусств*. 1761. Х., м. 390×284. ГРМ, Санкт-Петербург. См. также выполненный Ж.-Ж. Лагрене Младшим гравированный вариант композиции с посвящением И. И. Шувалову (1761. Б., офорт. 55,2×39,1. ГМИИ, Москва). Ср.: статуя Минервы, стоявшая «на самой (...) вершине» триумфальных ворот 1742 г. в честь взойшедшей на престол Елизаветы Петровны, показывала «склонность Ея Императорского Величества к честным наукам и художествам, которая была собственная и главная добродетель Петра Великого и яко бы по наследию преселилася к нашей Самодержице». При этом статуя Аполлона символизировала «покров и защиту к наукам». Цит. по: [Тюхменева 2005, с. 260].

²⁵ К. Г. Пило. *Густав III как протектор изящных искусств*. Не позднее 1792 (?). Б., перо, кор. чернила, серая и кор. размывка. 27,2×41,5. Национальный музей, Стокгольм. Карл Густав Пило (1711–1793) с 1777 и до конца жизни возглавлял шведскую Королевскую Академию художеств. Существует мнение, что при изображении Минервы как «изобретательницы художеств» копье и щит необязательны, «да и шлем почитается притом за излишнее» [Лакомб де Презель 1763, с. 182].

²⁶ Г. М. Фукс. *Кристиан VII как покровитель искусства и науки. Аллегория*. 1770. Х., м. 77,5×61,5. Национальная галерея Дании, Копенгаген.

попечению мудрая небожительница вручает «молодые» художества в лице усидчиво-серьезных путти (один из них, как и в композиции с Густавом III, символизирует Садоводство).

Облик Минервы могла принимать и сама венценосная модель²⁷, и персонификация страны, например, фигура Испании, обретшей национальную Академию художеств (1746)²⁸. Вместо антропоморфного изображения богини в композицию нередко помещались ее статуя или крупная статуэтка, с которыми так или иначе взаимодействовали аллегорические персонажи²⁹. В перечень символических значений, ассоциируемых с Минервой, входили также красота и благородство [Gravelot, Cochin 1773, Pl. 4] — качества, переносившиеся на образ правителя или правительницы, «прилагающих попечение» о приращении наук и художеств.

Роль «начальника» муз [Лакомб де Презель 1763, с. 189; Зрелище 1785, №39] в XVIII столетии продолжает сохранять за собой и вдохновитель творческого горения Аполлон [Gravelot, Cochin 1769, Pl. 1], хотя и немного потесненный в этой роли Минервой. С ним по традиции ассоциировали как саму личность мужчины-монарха, покровителя искусств, так и феномен культурного расцвета отдельной страны или территории под эгидой его мудрого царствования. Подобные инвенции входили в излюбленный репертуар тем плафонной росписи; для королевского дворца Фердинанда IV в Мадриде свою версию исполнил в середине XVIII века неаполитанский художник Корадо Джаквинто, первый Королевский художник Испании и директор Академии Сан-Фернандо (1753)³⁰. Напомним также, что именно квадрига Аполлона позднее займет центральное место в росписи потолочного плафона «Торжество на Олимпе по случаю водворения изящных искусств в России» (1833), выполненной В.К. Шебуевым для круглого (Екатерининского) зала Императорской Академии художеств.

Как и Минерва, Аполлон нередко был представлен художниками в виде скульптурного изваяния, знаменовавшего, помимо прочего, приверженность героев инвенций просвещенному, ориентированному на Античность вкусу. Примечательна в этой связи уже упоминавшаяся композиция Тишбейна, прославляющая Фридриха II Гессен-Кассельского (см. примеч. 22–23). Здесь статуэтку бога-Кифареда, напоминающую о классических «оригиналах», демонстрирует облаченный в подобие античной тоги мальчик-ученик, бережно приподнимающий скульптуру с отведенного ей пьедестала. Единственный персонаж, обращенный лицом к зрителю, он размещен на переднем плане картины и призван наглядно обозначить стилевые предпочтения кассельской Академии художеств. При этом свидетельства вкуса «варварского», или «готического», — гротескные рисунки (заимствованные из «Анализа красоты» У. Хогарта) и ярко раскрашенная женская фигура в высокой причудливой короне — помещены Тишбейном в руки «пороков», предсказуемо изгоняемых со сцены вооруженным воином. Его щит, добавим, украшает изображение гессенского льва, вновь отсылающее зрителя к личности основателя и патрона новоучрежденной институции.

²⁷ С. Торелли. *Екатерина II в образе Минервы, покровительницы искусств*. 1770. Х., м. 318×207. ГРМ, Санкт-Петербург. Из этого окончательного варианта композиции, возможно, исполненной по программе президента Императорской Академии художеств И.И. Бецкого, исчезли фигуры Меркурия и воина в доспехах, фигурировавшие в живописном эскизе произведения (С. Торелли. *Екатерина II в образе Минервы, окруженная музами*. К. 1760-х гг. Эскиз. 65×49,2. Х., м. ГТГ, Москва). Изображение данного полотна Торелли включено в картину В.И. Якоби *Инаугурация Императорской Академии художеств 7 июля 1765 года* (1889. Х., м. 169×307. Музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург).

²⁸ А.Г. Руис. *Аллегория на основание Академии (Королевской Академии изящных искусств Сан-Фернандо)*. 1746. Х., м. 260×222. Королевская Академия изящных искусств Сан-Фернандо, Мадрид.

²⁹ См. композицию Чиприани (примеч. 4) или фронтиспис к каталогу художественной коллекции Академии художеств в Глазго (1754–1775): *A catalogue of Pictures, Drawings, Prints, Statues and Busts in Plaster of Paris, done at the Academy in the University of Glasgow*. Glasgow: Robert Foulis, n/d.

³⁰ См.: К. Джаквинто. *Аполлон награждает искусства. Аллегория Испанской монархии, покровительницы искусств в мирной Испании*. Эскиз. Между 1753 и 1761. Х., м. 40,9×69,7. Частное собр., Испания. См. также: Л.Ж. Ф. Лагрене. *Императрица Елизавета — покровительница искусств*. 1762. Эскиз росписи плафона Большой галереи Зимнего дворца. Б., акварель, тушь, кисть, перо. 37,5×126. ГРМ, Санкт-Петербург.

Отнюдь не редки были появления Аполлона в «триумфах» женщин-венценосиц: светозарный бог наблюдает за Скульптурой, высекающей посвященную надпись на постаменте статуи императрицы Елизаветы Петровны³¹, или, например, проносится по небесам на колеснице над опекающей «бессмертные искусства» Екатериной II³². Окруженный музами, он занимает центральное место и в композиции датированного 1750–1760-ми годами рисунка неизвестного автора «Процветание художеств в России»³³. Интересна здесь стоящая фигура Живописи, чей взгляд устремлен вверх, к двум представленным на облаках крылатым Гениям, занятым рассматриванием или поправлением картин. Величественная поза, царственная осанка и пышное платье этой дамы, походящее на дворцовый наряд (особенно в сравнении с условно-античными одеяниями двух ближайших муз-спутниц), подчеркивают ее главенство в группе «знатнейших Художеств». Напоминая об ипостаси Живописи как «царицы искусств», нередко изображавшейся на троне, эта фигура, как представляется, ассоциируется также с образом земной монархини.

Закрепленное традицией предшествующих столетий «двоевластие» Минервы и Аполлона в сфере искусств³⁴ находило отражение в семантике аллегорических программ не только станковых произведений, но и скульптурно-архитектурных ансамблей середины XVIII — первой трети XIX века. В качестве примера укажем на оформление входного двора во дворце Дос Агуас в Валенсии, отразившее тему покровительства владельцев — семьи Рабасса де Переллос, маркизов Агуас — наукам, искусствам и ремеслам. В скульптурных композициях люнет здесь (как и в рельефах лестницы петербургской Императорской Академии художеств) изображены и Аполлон-Кифарет, и Минерва. Первый предстает в обществе персонификаций Живописи, Скульптуры и Архитектуры, тогда как вторую сопровождают «свободные науки» — Литература, Астрономия, География, Математика (в обоих случаях это путти с соответствующими аксессуарами)³⁵. Одновременное присутствие, а также характер поведения обоих богов в сценах триумфов смертных покровителей искусств обогащали образ последних новыми коннотациями.

В числе совместных деяний Аполлона и Минервы — читай, просвещенного правителя — важное место занимало противостояние «марсовым промыслам» во имя мира, необходимого для расцвета искусств, а также искоренение угрожавших музам «пороков»³⁶. В этом контексте создателям аллегорических инвенций оказывался весьма полезен и образ Геркулеса/Геракла — героя, сильного духом

³¹ См.: План столичного города Санкт-Петербурга..., изданный трудами Императорской Академии наук и художеств (1753). Подробнее об изображениях русских императриц как покровительниц искусств см.: [Карев 2022; Карев 2020, с. 222–224; 22].

³² Л.-Ж. Ф. Лагрене Старший (?). *Екатерина II — покровительница наук и искусств*. Втор. пол. XVIII в. Х., м. 56×68. Серпуховский историко-художественный музей, Серпухов. Показательно уподобление экипажа и квадриги коней путешествующей по России Екатерины II изображениям колесницы Аполлона [Зрелище 1785, № 42, ил.]. См.: Ф. де Мейс. *Триумф Екатерины. Аллегория на путешествие императрицы Екатерины II в Крым*. 1790. Б., офорт, резец. 60,3×79,3. ГЭ, Санкт-Петербург.

³³ Н. х. *Процветание художеств в России. Аллегория*. 1750-е – 1760-е. Б., тушь, кисть. 59,6×40,3. ГТГ. Фигура Аполлона с лирой, стоящая в храме Славы, намечена на заднем плане композиции И. П. Прокофьева *Российский гений приносит спокойствие и изобилие наукам и искусствам* (XIX в. Б., перо. 43,3×33. Музей Академии художеств, Санкт-Петербург).

³⁴ См., например, К. Маратта. *Аннибале Караччи представляет Живопись Аполлону и Минерве*. 1669. Б., офорт, резец. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. URL: <https://www.repository.cam.ac.uk/items/22da2df4-21e7-4147-bb1d-05f8faf71ab8> (дата обращения: 01.04.2025).

³⁵ Декор двора, включающий наряду с рельефами круглые статуи Скульптуры и Архитектуры (двух художеств, средствами которых создавался ансамбль), восходит к середине XVIII века. Один из его создателей, скульптор Игнасио Вергара Гимено (Ignacio Vergara Gimeno, 1715–1776), являлся сооснователем и директором валенсийской Академии изящных искусств Санта Барбара (1753, с 1768 — Академия трех благородных искусств Сан Карлос) и почетным членом мадридской Академии Сан-Фернандо. О рельефах из Императорской Академии художеств см.: [Рязанцев 2017, с. 411–413].

³⁶ См., напр.: Н. х. по оригиналу Тинторетто. *Минерва отстраняет Марса от Мира и изобилия*. XVII век. Б., тушь, сепия. 16,2×20,4. Музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург. Б. Пикар по рисунку Ж. М. Натье с оригинала П. П. Рубенса. *Аполлон и Минерва, прогоняющие аллегорические фигуры пороков*. До 1733. Б., резец. 51,5×85. ГЭ.

и оружием. В одном из портретов Карла Александра Лотарингского³⁷ он заносит палицу над поверженными фигурами Невежества и Зависти, неоднократно представавшими в искусстве как основные враги Живописи и живописцев³⁸. В «Аллегии на основание императрицей Елизаветой Петровной Академии художеств» (см. примеч. 14) фигура Геркулеса, снабженная неизменной дубиной, излучает созерцательное спокойствие и силу: ее изгибом охранительно охвачен мраморный медальон с портретом государыни, который с другой стороны поддерживает Минерва. Без изображения могучего бойца не остался и окончательный вариант оформления диплома британской королевской Академии: в паре с несущим зажженный факел Гением художеств он обрамляет созданную Чиприани аллегорическую виньетку. Напоминая посвященным о Геркулесе Фарнезском³⁹ — одной из самых известных со времен Ренессанса античных статуй, постоянно штудируемой во всех ее ракурсах, — этот персонаж не только гарантировал спокойствие и безопасность, но и напоминал о «золотом веке» искусства. Неслучайно его мраморную голову поместил среди атрибутов художеств Ж.П. А. Тассарт, создавая камерный скульптурный образ Екатерины II как Минервы, восстанавливающей искусства «на руинах античности» (1774, мрамор, ГЭ, Санкт-Петербург). Напомним также об ипостаси Геркулеса Мусажета, роднившей его с Аполлоном и Минервой как еще одного предводителя муз [Chompré 1810, p. 286]. Наконец, фигура смертного героя, возведенного в ранг небожителей благодаря его многотрудным подвигам, должна была обретать особый программный смысл в инвенциях, помещавших земных правителей в общество бессмертных богов.

Во второй половине XVIII века тема боевой славы неизменно окрашивала иконографию образа правителя — благодетеля искусств. В уже упоминавшихся нами примерах на нее, помимо палицы Геркулеса, указывали и увенчанная горгонейоном кираса Минервы, в которую облачена фигура Королевской Благотворительности в «Аллегии» Чиприани, и меч, частично скрытый за спиной Густава III, распростершего объятия музам, и груды военных доспехов за тронем Екатерины II — покровительницы искусств⁴⁰. Заметная глазу, но не доминирующая в композиции, военная атрибутика несколько не умаляла мирного пафоса инвенций. Напротив, в целом ряде случаев своим присутствием она указывала на несомненную способность главного героя (или героини) утвердить в подвластных им пределах мир, спокойствие и изобилие или, говоря языком петровского времени, «тишину всемирную» и «художеств мирное употребление» [Цит. по: Тюхменева 2005, с. 190].

Когда коронуемый Славой датский монарх Кристиан VII беседует с Минервой не как с воительницей, но как с покровительницей искусств и наук, ее копье оставлено и лежит под ногами общающейся пары. В состоянии полусна-полубодрствования погружен молодой воин, возможно Арес, расположившийся среди предметов вооружения под облаком, на котором восседает реформатор

³⁷ См.: П. Норберт ван Рейсхут (Reysschoot/Reijschoot). *Аллегорический портрет Карла Александра Лотарингского*. 1771. Б., акварель. Фронтиспис к гостевой («Золотой») книге Гентской Академии живописи, скульптуры и архитектуры: *Le Livre d'Or de l'Académie de Peinture, Sculpture et Architecture de Gand* (1771). Гент, городской архив. Воспроизведено: [Verbanck-Piérand 2020, Fig. 4.5].

³⁸ См.: Н. Дориньи по оригиналу К. Маратта. *Аллегория Невежества, увлекающая Живопись и уничтожающая Изящные Искусства*. 1704–1710. Офорт, резец. 46,8×31,9. Британский музей (см. также вариант из собрания Музея Российской академии художеств, Санкт-Петербург); А. К. Ленс. *Геркулес защищает Живопись от Невежества и Зависти*. 1763. Х., м. 73×92. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Андрис Корнелис Ленс (1739–1822), с 1763 г. — профессор антверпенской Академии художеств.

³⁹ Полускрытое обелиском профильное изображение Геркулеса Фарнезского угадывается на заднем плане композиции Й. Фратрела (см. примеч. 6). Подробнее о статуе и ее восприятии см.: Таруашвили Л. И. *Слава и бесславие знаменитых античных статуй: очерки истории восприятия*. М.: БуксМАрт, 2018.

⁴⁰ См. прим. 4, 8, 32. Ср.: И. В. Рязанцев обращал внимание на тот факт, что в статуе М. И. Козловского *Екатерины II в образе Минервы* (1785. Мрамор. 200×100×100. ГРМ, Санкт-Петербург) щит, панцирь и меч прикрыты полой плаща императрицы [Рязанцев 2017, с. 393].

копенгагенской Академии художеств Фредрик V, сопровождаемый, среди прочих, Минервой и Живописью⁴¹.

Орудия войны показаны в бездействии и в упоминавшейся выше композиции из собрания Серпуховского музея (см. примеч. 32). Здесь, однако, обращает на себя внимание мужской персонаж, разворачивающий перед монархиней (Екатериной II?) план некоего протяженного строения с овальным внутренним двором. Его одеяние составляют расстегнутый синий кафтан или куртка с красным прибором (обшлагами, стояче-отложным воротником, нагрудными отворотами), золотой эполет (или погон) с бахромой на левом плече, белый галстук и кружевная манишка, белые же штаны-шаровары, сапоги с короткими голенищами и шпорами, а также зеленая с меховым подбоем накидка (епанча?), из-под которой виден эфес холодного оружия. По покрою и стилистике эти детали костюма отвечают военной офицерской моде конца 1780-х — первой половины 1790-х годов, причем некоторые из них (например, сапоги или гусарские ботинки со шпорами и коротким широким голенищем с фигурным вырезом) изображены с большой точностью. Несмотря на тот факт, что в российской армии при Екатерине II имелись синие мундиры с красным прибором, здесь все же стоит говорить об изображении некоей условной военной формы, которая вкупе с прической персонажа (непудренные длинные волосы) побуждает вспомнить о созданном А. Гро образе молодого Наполеона⁴².

Существующее предположение считать изображенного архитектором с чертежом здания Императорской Академии художеств в руках⁴³ обращает мысли в первую очередь к фигурам А.Ф. Кокоринова и Ж.Б. Валлен-Деламота. Как известно, частью форменного облачения обоих как преподавателей Академии художеств являлась шпага; первый из них имел также офицерский чин сначала «поручика», а затем — «секунд-майора». Напомним, что на картине А.К. Гюне «Благодеяние России» (см. примеч. 1) Архитектуру персонифицировал Деламот, наделенный при этом похожей свободной прической, но штатским платьем.

В последней трети XVIII века золотой эполет с бахромой или синий цвет кафтана могли быть в равной степени свойственны как военным, так и гражданским мундирам — ведомственным, губернским или введенным с 1796 года придворным⁴⁴. Переключки и обоюдные заимствования продолжались и позднее. Аналогии украшенному звериной головой эфесу оружия и, если забыть о шпорах, коротким сапогам загадочного архитектора в военной одежде можно найти, например, в созданном по инициативе А.Н. Оленина проектом рисунка (1821) для «вседневного» и парадного академических мундиров [Попов 2008, с. 26]. Сказанное, однако, оставляет открытым вопрос о причине выбора именно такого костюма для одного из центральных участников аллегорической сцены. Если отталкиваться от смысла надписи, которую в правом нижнем углу композиции вырезает в мраморе путто-скульптор, равно как и от фигуры расположившегося

⁴¹ Николай Абрахам Абильтгор. *Фредрик V как покровитель наук и искусств. Аллегория*. 1787. Х., м. 61 × 37,5. Национальная галерея Дании, Копенгаген.

⁴² А. Гро. *Наполеон на Аркольском мосту*. Кон. 1796 — нач. 1797. Х., м. 134 × 104. ГЭ. С подобным типом войскового облачения, характерным для времен бытования так называемого «потемкинского мундира», начнет неистово бороться император Павел I. Ср.: А.Ф. Ланжерон считал, что «ни в какой службе офицер не подчинен менее точности формы, как в России...» // А.Ф. Ланжерон. *Русская армия в год смерти Екатерины II. Состав и устройство русской армии*. II. Перевел В.Н. М. Сообщил Н. Шильдер // *Русская старина* 1895, № 4. Т. 83, с. 145. URL: https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Russ/XVIII/1780-1800/Lanzeron_A_F/text2.htm (дата обращения: 02.07. 2025). Благодарим В.И. Егорова за консультацию относительно военного костюма изображенного и за указание на данную цитату.

⁴³ См.: https://serpuhov-museum.ru/virtualnie_vystavki/ekaterina-ii-pokrovitelnitsa-nauk-i-iskusstv/ (дата обращения: 10.06.2025).

⁴⁴ В Академии художеств мундиры синего сукна были введены только с 1804 г., сменив установленные в 1794 г. малиновые кафтаны с черными отворотами. Однако, по сведениям Б.А. Косолапова, наряду с первым форменным платьем вишневого цвета (сшитым в 1765 г. к церемонии заложения нового академического здания) педагоги носили также введенный с начала 1780-х гг. губернский (дворянский) мундир, который у чиновников петербургской губернии был светло-синим. Подробнее см.: [Косолапов 1976, с. 84–85 (благодарим Б.А. Косолапова за возможность ознакомиться с данной работой); Шепелев 1991, 1993, ч. 1, с. 27, 45; ч. 2, с. 15–16].

по левую руку от императрицы Гения Мира, не становится ли человек с архитектурным планом неким духом (или Гением) войны, обращенным усилиями Екатерины II к мирным занятиям «знатнейшими искусствами», в частности архитектурой⁴⁵?

Лишенный портретного сходства образ коронованной покровительницы, которой, помимо Гения Мира, сопутствуют Сила и Справедливость, может восприниматься здесь и как персонификация Монархии. В этом случае лежащий лев, спутник аллегии Силы, становится указанием на великодушные государя [Лакомб де Презель 1763, с. 186], а подлокотник трона в виде фигуры сфинкса, увенчанной своего рода диадемой, — знаком незыблемости власти и мудрости правящей особы. Заметим, что мифическое существо, согласно греческой традиции, крылато. В аллегорических апофеозах чаще встречаются (иногда представая в царском платке-немесе) его бескрылые египетские собратья, помимо прочего отсылающие нас к теме художественного наследия древности⁴⁶. Обращают на себя внимание также тип короны и фасон одеяния императрицы, выдающие руку иностранного художника. Платье-рубашка, поверх которого надет отороченный по пройме жемчугом корсет (отсылка к кирасе Минервы?), дополнено стоящим кружевным воротником в духе Марии Медичи. Подобная деталь, практически не встречающаяся в портретных работах отечественных мастеров, являлась элементом востребованного среди европейских модниц «русского» наряда, созданного во Франции последней трети XVIII века под именем «robe à la Tsarine», или «платье по царице» [Бордэриу 2016, с. 105–106, ил. 25, 26]⁴⁷.

Данное произведение, в ряду многих, провозглашало мирные или, пользуясь выражением М.В. Ломоносова, «безпагубные» победы во имя художеств не менее значимыми, чем громкие виктории на поле брани. Равнозначность военных и изящных искусств акцентировалась переключкой изобразительных мотивов (Храм муз и храм Воинской добродетели) и терминов («трофеи оружия» и «трофеи художеств»). За нетленность деяний во славу бессмертных искусств, увековеченных к тому же средствами последних, ручалась крылатая Слава, осенявшая своим присутствием не только военные апофеозы, но и триумфы покровителей художеств: в рассмотренной выше композиции из Серпуховского музея она просто-напросто выпроваживает со сцены Хроноса-Время, или Сатурна.

Этому персонажу, старику с косою в руках, в силу своей природы отвечавшему за полярные состояния забвения и бессмертия, могли отводиться разные роли. Чаще он сопровождал Историю (Клио), которая вела запись выдающихся свершений тех, кому адресовались аллегорические инвенции. Порой он поддерживал книгу или свиток Музы, куда мог также с доброжелательным

⁴⁵ Если учитывать принятый порядок чтения конклюдии (слева снизу вверх по часовой стрелке) или исторической картины (слева направо), текст надписи обретает роль своеобразного итогового тезиса: *Et belli et pacis genius qui Temperat artes immortale Tibi dat Catarina Deus* (Бессмертный дух войны и мира, правящий искусствами, Бог дарует тебе, Екатерина). При этом, как и в конклюдиях, надпись поясняет, но не исчерпывает замысел инвенции.

⁴⁶ Бескрылый сфинкс украшает шлем Минервы и подлокотники кресел моделей В.Л. Боровиковского (Портрет А.Ф. Лабзина в синем кафтане. После 1816. Х., м. 75,5×62; Портрет неизвестной с циркулем в руке и лежащим на столике фрейлинским шифром. Нач. 1800-х. Х., м. 88×69,5. Оба — ГТГ, Москва). См. также диван с ножками в виде фигур сфинксов (Россия. 1800–1810-е. Дерево, красное дерево, ткань, аграмант, фанеровка, резьба, окраска под раскопченную бронзу, золочение. ГМЗ «Петергоф», Санкт-Петербург). Кресло с крылатым сфинксом изображено на картине француза Ж.М. Ланглуа *Александр Великий, Аппеллес и Кампаспа* (1819. Х., м. 287×356,9. Музей Августинцев, Тулуза; подготовительный рисунок — музей Ж.П. Гетти, Лос-Анжелес). Отмечая элегантность и роскошь обстановки студий парижских художников, современник писал, что там «мы чувствуем себя в мастерской Аппеллеса, по крайней мере, в отношении мебели, если не таланта» // *Art in everyday life in the Habsburg monarchy. Count Charles-Joseph de Clary-Aldringen (1777–1831)* // *Opera Historica. Ročník 22. 2021. P. 65.*

⁴⁷ Екатерина II, впрочем, упоминала о такой части своего наряда как «брыжки из очень белого газу» // Записки императрицы Екатерины Второй. Перевод с подлинника, изданного Императорской Академией наук. С 12 портретами и автографами. СПб.: Издание А.В. Суворина, 1907, с. 315. В платье, отороченном по вырезу лифа жемчугом, представлена Елизавета Петровна на портрете работы Г. Бухгольца (1772. Х., м. 51,7×43,0. ГМЗ «Петергоф»). Ср. одеяние императрицы в аллегии неизвестного (немецкого?) художника на бракосочетании великого князя Павла Петровича (Х., м. 73,5×106,5. Серпуховский историко-художественный музей, Серпухов). Сохраняя значение признака богатства и изобилия, жемчуг в XVIII столетии продолжал ассоциироваться также с мудростью и духовным просвещением.

любопытством заглядывать, порой наблюдал за происходящим в одиночку — например, приоткрывая тяжелый занавес (символ тьмы невежества), чтобы явить «сияющее солнце ново основанной Академии Живописцев и Скульпторов»⁴⁸. В аллегории на смерть императора Иосифа II фигура Хроноса, помещенная на фоне руин и саркофага за спиной художника Хенрици, погружена в меланхолию, напоминая, казалось бы, лишь о неумолимой и разрушительной силе времени. Однако произрастающая из развалин пальма, символ непреходящей пользы [Плюснина 2021, с. 129–130], вводит в контекст прочтения и этой инвенции тему Храма забывения [Лакомб де Презель 1763, с. 131], дорогу к которому открывало покровительство художествам.

В сонме небесных охранителей муз, как домашних, так и странствующих, важную роль играл Меркурий: покровитель торговли и путешествий, вестник богов, он исторически ассоциировался также с аллегориями искусств. Его кадуцей, или Ермиев жезл — знак примирения и премудрости — мог уподобляться присущему Живописи муштабелю или входить (подобно лире или палице Геракла) в состав натюрмортов из атрибутов художеств, украшавших аллегорические композиции и портреты просвещенных правителей⁴⁹. Юноша в крылатых сандалиях воспринимался прежде всего в роли посредника: на фронтисписе к неосуществленному проекту британской Академии художеств (1749), принадлежащему перу архитектора Джона Гвина⁵⁰, он представляет Минерву фигуре Британии под венчающим композицию профильным медальоном с портретом короля Георга II. Хотя и не относимый к категории героев, Меркурий был способен и на более решительные действия: в уже упоминавшейся «Аллегии» А.Г. Руиса на создание мадридской Королевской Академии художеств (1746, см. примеч. 28) он попирает Сатира-Зависть по воле Испании-Минервы⁵¹. Это полотно было призвано отразить начальный этап истории Академии, связанный с получением ею монаршего покровительства и разработкой ее Устава, и прославляло не только самого верховного покровителя, испанского короля Филиппа V, но и одного из его подданных, Себастиана де ла Куадра, маркиза Вильяриса⁵². Первый представлен на завесе трубы в руках парящей над всем происходящим Славы, второй — на поддерживаемом маленьким Гением овальном портрете, помещенном в нижнем углу картины. Последнее изображение, большее из двух по размеру — как, впрочем, и следовало быть предмету, расположенному не высоко «в небе», а «на земле», — знаменует реальный и весьма существенный вклад маркиза в рождение Академии художеств. Примечательно, что в гравированной версии работы Руиса, созданной уже после фактического учреждения институции в 1752 году королем Фердинандом VI, сыном Филиппа V, портрет Вильяриса был заменен на эмблему Академии: рука с тремя лавровыми

⁴⁸ URL: <https://www.altemeister.museum-kassel.de/30081/0/0/147/s1/0/100/objekt.html> (дата обращения: 04.02.2026). См. примеч. 22. В апофеозах петровской эпохи Крылатый Сатурн изгонял «пороки», а также, под именем Часа, составлял окружение Пиктории, наряду с «Безсмертием» и Клио-Историей [Тюхменева 2005, с. 210]. Ему позволялось разделять с последней (как и с малышами-путти) функцию летописца [Лакомб де Презель 1763, с. 131], а также становиться глашатаем возрождения или бессмертия художеств. См.: Н., х. *Аллегория Времени, вводящего в храм славы Науки и Искусства* (Не позднее 1769. Б., перо, бистр, карандаш. 17,8×22); К Лазинию по оригиналу Дж. Фаббрини. *Минерва указывает Гению искусств на Аврору и Хроноса, провозглашающих возрождение искусств* (1791. Б., офорт, акватинта, оттиск сангиной. 53,3×34,5. Обе — ГЭ, Санкт-Петербург).

⁴⁹ Созданием изображения Меркурия занята Живопись в композиции П. Батони *Аллегория трех искусств* (Х., м. 1740-е гг. 175,4×138. Штеделевский художественный институт. Франкфурт-на-Майне. См. также: Х. Гольциус. Меркурий. 1611. Х., м. 214×120. Маурицхёйс, Гаага).

⁵⁰ См.: [Gwynn J.] *An essay on design: including proposals for erecting a public academy to be supported by voluntary subscription (till a royal foundation can be obtain'd) for educating the British youth in drawing, and the several arts depending thereon*. London: Brindley, 1749.

⁵¹ В разных вариантах композиции Стефано Торелли *Екатерина II в образе Минервы-покровительницы искусств* — эскизе (см. примеч. 27) и первоначальном незаконченном варианте композиции (Х., м. Кон. 1760-х гг. (?). 219,5×192. ГРМ, Санкт-Петербург) — подобный персонаж попирается то решительным путти, то львом.

⁵² Себастиан де ла Куадра (Sebastián de la Cuadra, 1st Marquess of Villarias, 1687–1766) — государственный секретарь Испании (1736–1746); при его участии было получено согласие короля на создание Академии художеств (1744/1752) и разработан ее Устав. Учредил в своем доме скульптурную академию (1741).

венками (видимо, по одному для каждого из знатнейших художеств) прости-
ралась из облака над неким строением, несущим на себе атрибуты искусств
и королевской власти⁵³.

Данная живописная аллегория принадлежит к числу весьма многослов-
ных: позади основных персонажей на дальнем пейзажном плане, знаменующем
испанское владычество над миром — небом, морем и сушей, изображены Юпитер
и Марс в облаках, Нептун на своей колеснице и крылатый Пегас на вершине
горы, у подножия которой к нему простирают руки три женские фигуры⁵⁴.
Картина интересна еще и тем, что она должна была стать частью большого
замысла: при утверждении в 1744 году проекта «публичной студии», послужив-
шей в качестве «пробы или модели» для будущей Королевской Академии трех
изящных искусств, живописи, скульптуры и архитектуры, во имя С. Фернандо
[Моисеева 2006, с. 36–37], тринадцати профессорам было поручено создать в своих
видах искусства произведения в честь ее основания. Готовый результат пред-
ставил в итоге только Антонио Гонсалес Руис, глава живописного отделения
институции.

Подобный пример широко задуманного, но, увы, не нашедшего полного
воплощения мадридского начинания — одно из многих свидетельств тому, что
тема муз под покровительством престола (кульминацией чего виделось основа-
ние национальных художественных институций) считалась во второй половине
XVIII — начале XIX столетия достойной воплощения широким содружеством
искусств. Сам же Руис успешно продолжил ее в парадном портрете короля Фер-
динанда VI — монарха, ставшего основателем мадридской Академии художеств⁵⁵.

Заключая наш ни в коей мере не претендующий на полноту обзор изобра-
жений правителей — покровителей искусств, подчеркнем, что над подобными
произведениями довелось поработать весьма значительному числу мастеров
XVIII — первой трети XIX века. Единство ставившихся в данной ситуации
задач побуждало авторов во многом следовать сложившемуся изобразитель-
ному канону, но не исключало, однако, возможности разнообразить послед-
ний индивидуальным нарративом. Многие создатели инвенций преподавали
в академиях художеств или даже руководили последними, обладая при этом
навыками работы в разных видах искусства. В силу сходного характера дея-
тельности их объединяли также общеевропейская осведомленность в обла-
сти аллегорического знания (во многом считываемого с произведений пред-
шественников) и причастность к конкретным реалиям академического бытия.
Отвечая стилистическим предпочтениям времени и обнаруживая переклички
с приемами современной им исторической и портретной живописи, а также
конклюдий конца XVI — начала XVIII века, они оставались в рамках избранного
жанра — аллегорического триумфа-панегирика. Воспринимаемый как «портрет
с аллегорией или аллегория с портретом»⁵⁶, образ облеченного просвещенной
властью «ободрителя» художеств в кругу небесных и земных сподвижников

⁵³ См.: Х. Б. Паломино по оригиналу А. Г. Руиса. *Аллегория на основание Королевской Академии изящных искусств Сан-Фернандо*. 1753. Б., глубокая печать. 42×29,1. Королевская Академия изящных искусств Сан-Фернандо, Мадрид.

⁵⁴ URL: <https://www.academiacoleccion.com/pinturas/mostrar-autores.php?id=gonzalez-ruiz-antonio#&gid=1&pid=0327> (дата обращения: 05.08.2025). Пегас являлся нередким участником подобных сцен, чаще сопровождая Аполлона; в посвященной Густаву III композиции Дебре (см. примеч. 8) изображение крылатого коня стоит на мольберте позади статуи бога.

⁵⁵ А. Г. Руис. *Фердинанд VI, протектор Искусств и Наук*. 1754. Х., м. 260×225. Королевская Академия изящных искусств Сан-Фернандо, Мадрид. В инвентарных описаниях полотна, сделанных на протяжении конца XVIII — первой трети XIX века, портрет определялся как аллегория основания Академии художеств, тогда как главная женская фигура, держащая в одной руке три лавровых венка (см. эмблему Академии), а другой протягивающая монарху кадуцей, — как аллегория Мира или Торговли. В современном пояснении на сайте мадридской Академии эта фигура названа аллегорией Искусства.

⁵⁶ Надпись на подрамнике картины-конклюдии: Н. х. «Надгробов смутнопечальный». Конклюдия с портре-
том царевны Наталии Алексеевны, сестры Петра I, и с портретами Петра I, царицы Екатерины Алексеевны,
царевичей Алексея Петровича, Петра Петровича и Петра Алексеевича. Между 18 июня 1716 и 17 ноября 1717.
Х., м. 235×134. ГРМ. Подобным образом в составленном на рубеже XVIII–XIX веков каталоге картин из собра-
ния мадридской Академии художеств описывалось изображение Фердинанда VI работы А. Г. Руиса: «Портрет

выстраивался в унисон с суждением Винкельмана о том, что чем больше понятие вмещает фигура в аллегории, тем она возвышеннее и тем больше заставляет о себе задуматься⁵⁷. В дальнейшем аллегорический язык произведений будет претерпевать неизбежные метаморфозы, побуждая критика в 1870 году назвать работу предшественника «любопытным экземпляром», представляющим «величие Монархии» с помощью «легкой иллюзии»⁵⁸. Новое, соответствующее духу времени воплощение обретет и сформулированный в век Просвещения тезис о символическом изображении моральных понятий и абстракций при помощи наглядно представленных глазам конкретных событий [Essay on Painting 1783, p. 277]. Однако прием сочетания, словами И.В. Рязанцева, иносказания и жизнеподобия, который широко применялся в аллегорических инвенциях второй половины XVIII–XIX века, останется востребован и в дальнейшем как творческий метод, отвечающий неугасающей потребности прославлять достижения властителей на ниве покровительства искусствам.

Литература

1. Бахарева 2021 — Бахарева Н.Ю. Исторический живописец А.К. Гюне. Новое о биографии и творческом наследии художника // Атрибуция предмета: интуиция, опыт, документ. Сб. статей XXVII Царскосельской научной конференции. СПб.: Русская коллекция, 2021. С. 56–66. URL: <https://search.rads-doi.org/show-file/ru/20573> (дата обращения: 05.09.2025).
2. Бордэриу 2016 — Бордэриу К. Платье императрицы. Екатерина II и европейский костюм в Российской империи. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
3. Вульф 2003 — Вульф Л. Изобретая Восточную Европу: карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. М.: Новое Литературное Обозрение, 2003.
4. Зрелище 1785 — Зрелище Природы и Художеств. Часть IV. В Санктпетербурге, Иждивением императорской Академии наук, 1785.
5. Карев 2022 — Карев А.А. Живописец и скульптор в России XVIII века. Проблемы взаимодействия // URL: <https://academiarah.ru/magazines/2022/2/zhipovisets-i-skulptor-v-rossii-xviii-veka-problemy-vzaimodeystviya> (дата обращения: 22.11.2025).
6. Карев 2020 — Карев А.А. На границах русского портрета XVIII века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10. Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. М.: МГУ имени М.В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2020. С. 220–229.
7. Коршунова 2011 — Коршунова Н.Г. «Аллегория о блаженстве царствования императрицы Елизаветы Петровны». Описание и толкование плафонной живописи Большого зала Царско-сельского дворца // Россия — Италия. Общие ценности. Сб. научных статей XVII Царско-сельской конференции. СПб.: Серебряный век, 2011. С. 330–343.
8. Косолапов 1976 — Косолапов Б.А. Предметно-исторический метод атрибуции портретов русских художников XVIII — начала XIX вв. Дипломная работа студента пятого курса кафедры истории искусства. Л., 1976.
9. Лакомб де Презель 1763 — [Лакомб де Презель О.] Иконологический Лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч., с описанием, взятым из разных древних и новых Стихотворцев. С Французского переведен Академии наук Переводчиком Иваном Акимовым. В Санктпетербурге, при Императорской Академии наук, 1763.
10. Моисеева 2006 — Моисеева С.В. Программы парижской Королевской академии живописи и скульптуры 1756–1773 годов и мадридской Королевской Академии Сан-Фернандо 1753–1763 годов // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы.

короля Фердинанда VI в рост [и Аллегория]». URL: <https://www.academiacoleccion.com/pinturas/inventario.php?id=0683> (дата обращения: 16.02.2026).

⁵⁷ Подробнее см.: Винкельман И.И. Избранные произведения и письма. М. — Л.: Academia, 1935, с. 164. При всем множестве значений, присущих образам Аполлона и Минервы, словарь Холла отдавал пальму первенства в этом отношении Меркурию [Hall 1788].

⁵⁸ Речь шла о композиции А. Г. Гюне *Благоденствие России под управлением Екатерины II* (см. примеч. 4) // Всемирная иллюстрация, 1870, №81, с. 502–503. Как пример аллегории середины XIX в. см., напр.: П. Хервеген по оригиналу А. фон Крелинга. *Король Людвиг как покровитель искусств*. Б., цв. литография. 45,1 × 59,5. Титульный лист «Альбома Его Величества короля Баварии Людвиг I» (опубл.: Мюнхен, 1751–1752). Кунст-халле, Гамбург.

- Сб. статей. Ред.-сост. И.В. Рязанцев. Вып. 10. М.: Памятники исторической мысли, 2006. С. 31–58.
11. Плюснина 2021 — Плюснина Е.А. Краткое изъяснение иконологическим изображениям в рукописном Уставе Императорской Академии трех знатнейших художеств 1764 года // Символы и аллегории в изобразительном искусстве. Сб. материалов Всероссийской научной конференции 24–25 мая 2001 г. Науч. ред.: В.-И. Богдан. СПб.: НИМ РХ, 2021. С. 125–137.
12. Попов 2008 — Попов С. Живописец в синем фраке. К истории мундира Академии художеств в XIX столетии (I) // Старый Цейхгауз. 2008, №2 (26). С. 24–29.
13. Рязанцев 2017 — Рязанцев И.В. Российская дань классике. Роль московской школы в развитии отечественного зодчества и ваяния второй половины XVIII — начала XIX века. М.: Прогресс-Традиция, 2017.
14. Садков 1995 — Садков В.А. Серпуховский историко-художественный музей. Западно-европейская живопись и скульптура XVI — XIX века. Научный каталог. Т. 2. Текст. Подольск, 1995.
15. Тюхменева 2005 — Тюхменева Е.А. Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века. Проблемы панегирического направления. М.: Прогресс-Традиция, 2005.
16. Шепелев 1991, 1993 — Шепелев Л.Е. Гражданские мундиры в дореволюционной России в связи с их значением для исторических исследований. Ч. 1–2 // Вспомогательные исторические дисциплины, СПб.: Наука. Т. XXII (1991). С. 25–52; Т. XXIV (1993). С. 6–33.
17. Algarotti 1764 — [Algarotti F.] Opéra del Conte Algarotti, Cavalière dell'ordine del Merito e Ciambelano di S.M. il Re di Prussia. Tomo II. Saggi sopra le Belle Arti. Livorno: Marco Coltellini, 1764.
18. Essay on Painting 1783 — An Essay on Painting, written originally in Italian by count Algarotti, gentleman of the bed chamber to his Prussian majesty F.R.S. etc. // The Annual Register, or a view of the history, politics and literature, for the year 1764. The third edition. London: J. Dodsley, 1783.
19. Chompré 1810 — [Chompré P.] Dictionnaire abrégé de la Fable, pour L'intelligence des Poètes, des Tableaux et des Statues, don't les Sujets sont tirés de l'Histoire poétique. Par Chompre. Nouvelle édition. A Paris, chez Duprat-Duverger, 1810.
20. Gravelot, Cochin 1769 — Gravelot H.F., Cochin Ch.N. Almanach iconologique pour l'année 1769. Cinquieme suite. Les Muses. Paris: Chez Latré, 1769.
21. Gravelot, Cochin 1773 — Gravelot H.F., Cochin Ch.N. Almanach iconologique pour l'année 1773. Neuvieme Suite. Etres moraux. Paris: Chez Latré, 1773.
22. Medvedkova 2002 — Medvedkova O. Royauté et féminité: l'invention de l'image de l'impératrice en Russie au XVIIIe siècle // Modernités russes 4. La femme dans la modernité. Lyon: Centre d'Études Slaves André Lirondelle Université Jean-Moulin, 2002. P. 21–36.
23. Murray 1913 — Murray D. Robert and Andrew Foulis and the Glasgow Press with some account of the Glasgow Academy of the Fine Arts. Glasgow: J. Maclehose and sons, 1913.
24. Schmitt-Vorster 2006 — Schmitt-Vorster A. Pro Deo et Populo: Die Porträts Josephs II. (1765–1790) Untersuchungen zu Bestand, Ikonographie und Verbreitung des Kaiserbildnisses im Zeitalter der Aufklärung. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität, München. München, 2006. URL: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/4821/1/Schmitt-Vorster_Angelika.pdf (дата обращения: 22.11.2025).
25. Hall 1788 — [Hall W.H.] The New Royal Encyclopaedia; or complete modern universal Dictionary of Arts and Sciences on a new improved plan... Par William Henry Hall. Vol. 2. London: C. Cooke, 1788.
26. Verbanck-Piérand 2020 — Verbanck-Piérand A. Prince Charles Alexandre of Lorraine and Hercules: A Political Emblem between Tradition and Innovation // The Exemplary Hercules from the Renaissance to the Enlightenment and Beyond. Ed. by V. Mainz and E. Stafford. Leiden, Boston: Brill, 2020. P. 119–148.
27. Winckelmann 1766 — [Winckelmann J.J.] Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst. Dresden: In der Waltherischen Hof-Buchhabdlung, 1766.

References

1. Bakhareva, N.Yu. (2021), "Istoricheskii zhivopisets A.K. Gyune. Novoe o biografii i tvorchestvom nasledii khudozhnika" ["History painter A.K. Gyune: new findings on the artist's biography and creative legacy"], *Atributsiya predmeta: intuitsiya, opyt, document. Sbornik statei XXVII Tsarskosel'skoi nauchnoi konferentsii* [Attribution of an object: intuition, experience, document. Proceedings of the 27th Tsarskoe Selo academic conference], Russkaya kollektsiya, St Petersburg, Russia,

- pp. 56–66, URL: <https://search.rads-doi.org/show-file/ru/20573> (accessed on 01.05.2025).
2. Borderiu, K. (2016), *Plat'ye imperatritsy. Ekaterina II i evropeiskii kostyum v Rossiiskoi Imperii* [The Empress's dress. Catherine II and the European costume in the Russian Empire], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
 3. Wolff, L. (2003), *Izobretaya Vostochnuyu Evropu: karta tsivilizatsii v soznanii epokhi Prosveshcheniya* [Inventing Eastern Europe: map of civilization in the mentality of the Enlightenment], Novoe literaturnoe Obozrenie, Moscow, Russia.
 4. Zrelishche Prirody i Khudozhestv (1785), *Zrelishche Prirody i Khudozhestv* [A Spectacle of Nature and Arts], Part 4, Imperatorskaya Akademiya nauk, St Petersburg, Russia.
 5. Karev, A.A. (2022), "Zhivopisets i skul'ptor v Rossii XVIII veka. Problemy vzaimodeistviya" ["The painter and the sculptor in 18th century Russia: problems of interaction"], URL: <https://academiaru/magazines/2022/2/zhivopisets-i-skul'ptor-v-rossii-xviii-veka-problemy-vzaimodeystviya> (accessed on 22.11.2025).
 6. Karev, A.A. (2020), "Na granitsakh russkogo portreta XVIII veka" ["At the boundaries of the 18th century Russian portrait"], *Aktual'nyye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik nauchnykh statei* [Current issues in theory and history of art: collection of articles], vol. 10, ed. by A.V. Zakharova, S.V. Maltseva, and E.Yu. Stanyukovich-Denisova, Lomonosov Moscow State University, Moscow, NP-Print, St Petersburg, Russia, pp. 220–229.
 7. Korshunova, N.G. (2011), "Allegoriya o blazhenstve tsarstvovaniya imperatritsy Elizavety Petrovny'. Opisaniye i tolkovaniye plafonnoi zhivopisi Bol'shogo Zala Tsarskosel'skogo dvortsa" ["The allegory of the bliss of the reign of Empress Elizabeth Petrovna: description and interpretation of the ceiling painting in the Great Hall of the Catherine Palace"], *Rossiya – Italiya. Obshchiye tsennosti. Sbornik statei XVII Tsarskosel'skoi nauchnoi konferentsii* [Russia – Italy: shared values. Proceedings of the 17th Tsarskoe Selo conference], Serebryanyi Vek, St Petersburg, Russia, pp. 330–343.
 8. Kosolapov, B.A. (1976), *Predmetno-istoricheskii metod atributsii portretov russkikh khudozhnikov XVIII – nachala XIX vv. Diplomnaya rabota studenta pyatogo kursa kafedry istorii iskusstva* [The object-historical method of attributing portraits by Russian artists of the 18th and early 19th centuries. Diploma thesis, Department of Art History], Leningrad, USSR.
 9. Lacombe de Prezel, O. (1763), *Ikonologicheskii Leksikon, ili Rukovodstvo k poznaniyu zhivopisnago i reznago khudozhestv, medalei, estampov i proch., s opisaniem, vzyatym iz raznykh drevnikh i novykh stikhotvortsev* [Iconological lexicon, or a guide to the understanding of painting, sculpture, medals, prints, etc., with descriptions drawn from various ancient and modern poets, transl from French by Ivan Akimov], Imperial Academy of Sciences, St Petersburg, Russia.
 10. Moiseeva, S.V. (2006), "Programmy parizhskoi Korolevskoi Akademii zhivopisi i skulptury (1756–1773) i madridskoi Korolevskoi Akademii San-Fernando (1753–1763)" ["Programmes of the Paris Royal Academy of Painting and Sculpture (1756–1773) and the Madrid Royal Academy of San Fernando (1753–1763)"], *Russkoye iskusstvo Novogo vremeni. Issledovaniya i materialy. Sbornik statei* [Russian art of the modern era: studies and materials. Collection of articles], vol. 10, ed. by I.V. Ryazantsev, Pamyatniki istoricheskoi mysli, Moscow, Russia, pp. 31–58.
 11. Plyusnina, E.A. (2021), "Kratkoye iz'yasneniye ikonologicheskimi izobrazheniyami v rukopisnom Ustave Imperatorskoi Akademii trekh znatneishikh khudozhestv 1764 goda" ["A brief explanation of the iconological illustrations in the manuscript Charter of the Imperial Academy of the Three Noble Arts of 1764"], *Simvoly i allegorii v izobrazitel'nom iskusstve. Sbornik materialov Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii, 24–25 maya 2001* [Symbols and allegories in the visual arts: proceedings of the All-Russian Academic Conference, 24–25 May 2001], ed. by V.-I. Bogdan, NIM RAH, St Petersburg, Russia, pp. 125–137.
 12. Popov, S. (2008), "Zhivopisets v sinem frake. K istorii mundira Akademii khudozhestv v XIX stoletii (I)" ["A painter in a blue tailcoat: on the history of the uniform of the Academy of Arts in the 19th century (I)"], *Staryi Tseikhgauz [Old Arsenal]*, no 2 (26), pp. 24–29.
 13. Ryazantsev, I.V. (2017), *Rossiiskaya dan' klassike. Rol' moskovskoi shkoly v razvitiy otechestvennogo zodchestva i vayaniya vtoroi poloviny XVIII – nachala XIX veka* [Russia's tribute to classicism: the role of the Moscow School in the development of Russian architecture and sculpture in the second half of the 18th and early 19th centuries], Progress-Traditsiya, Moscow, Russia.
 14. Sadkov, V.A. (1995), *Serpukhovskii istoriko-khudozhestvennyi muzei. Zapadno-evropeiskaya zhivopis' i skul'ptura XVI – XIX veka* [Serpukhov Museum of History and Art. Western European painting and sculpture of the 16th – 19th centuries], Collection catalogue, vol. 2, Podolsk, Russia.
 15. Tyukhmeneva, E.A. (2005). *Iskusstvo triumfal'nykh vrat v Rossii pervoi poloviny XVIII veka. Problemy panegiricheskogo napravleniya* [The art of triumphal arches in Russia in the first half of the

- 18th century: problems of the panegyric tradition], Progress-Traditsiya, Moscow, Russia.
16. Shepelev, L.E. (1991, 1993), "Grazhdanskiye mundiry v dorevolutsionnoi Rossii v svyazi s ikh znacheniem dlya istoricheskikh issledovaniy" ["Civilian uniforms in pre-revolutionary Russia and their significance for historical research"], parts 1–2, *Vspomogatel'nyye istoricheskiye distsipliny* [Auxiliary historical disciplines], vol. 22 (1991), pp. 25–52, vol. 24 (1993), pp. 6–33, Nauka, St Petersburg, Russia.
17. Algarotti, F. (1764), *Opéra del Conte Algarotti, Cavaliere dell'ordine del Merito e Ciambelano di S.M. il Re di Prussia, Tomo II, Saggi sopra le Belle Arti*, Marco Coltellini, Livorno, Italy.
18. An Essay on Painting, written originally in Italian by count Algarotti, gentleman of the bed chamber to his Prussian majesty F.R.S. etc., The Annual Register, or a view of the history, politics and literature, for the year 1764, The third edition, J. Dodsley, London, UK, 1783.
19. Chompré, P. (1810), *Dictionnaire abrégé de la Fable, pour l'intelligence des Poètes, des Tableaux et des Statues, don't les Sujets sont tirés de l'Histoire poétique*, Par Chompre, Nouvelle edition, Duprat-Duverger, Paris, France.
20. Gravelot, H.F., Cochin, Ch.N. (1769), *Almanach iconologique pour l'année 1769, Cinquieme suite*, Les Muses, Chez Lattré, Paris, France.
21. Gravelot, H.F., Cochin, Ch.N. (1773), *Almanach iconologique pour l'année 1773, Neuvieme Suite*, Etres moraux, Chez Lattré, Paris, France.
22. Medvedkova, O. (2002), *Royauté et féminité: l'invention de l'image de l'impératrice en Russie au XVIIIe siècle*, Modernités russes 4, La femme dans la modernité, Centre d'Études Slaves André Lironde Université Jean-Moulin, Lyon, France, pp. 21–36.
23. Murray, D. (1913), Robert and Andrew Foulis and the Glasgow Press with some account of the Glasgow Academy of the Fine Arts, J. Maclehose and sons, Glasgow, Scotland.
24. Schmitt-Vorster, A. (2006), *Pro Deo et Populo: Die Porträts Josephs II (1765–1790), Untersuchungen zu Bestand, Ikonographie und Verbreitung des Kaiserbildnisses im Zeitalter der Aufklärung*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität, München, Germany. URL: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/4821/1/Schmitt-Vorster_Angelika.pdf (accessed on 22.11.2025).
25. Hall, W.H. (1788), *The New Royal Encyclopaedia; or complete modern universal Dictionary of Arts and Sciences on a new improved plan...* Par William Henry Hall, vol. 2, C. Cooke, London, UK.
26. Verbanck-Piérand, A. (2020), *Prince Charles Alexandre of Lorraine and Hercules: A Political Emblem between Tradition and Innovation*, The Exemplary Hercules from the Renaissance to the Enlightenment and Beyond, Ed. by V. Mainz and E. Stafford, Brill, Leiden, Boston, Netherlands, pp. 119–148.
27. Winckelmann, J.J. (1766), *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*. Dresden: In der Waltherischen Hof-Buchhabdlung.

Информация об авторе

Ирина М. Марисина, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21; i.marisina@gmail.com

Author info

Irina M. Marisina, Cand. of Sci. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; i.marisina@gmail.com



УДК 7.071.1

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-373-385

EDN: KJHNWD

<https://elibrary.ru/kjhnwd>

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ПЕРИОД СТАНОВЛЕНИЯ ХУДОЖНИКА СТАНИСЛАВА БАБИКОВА

Валентина Ш. Хаирова

Ассоциация искусствоведов, Москва, Россия,

hairova@mail.ru

Аннотация

Станислав Геннадьевич Бабилов родился в г. Ржев Тверской области в семье художника, но вскоре после его рождения семья переехала в Ашхабад. Так С.Г. Бабилов оказался навсегда связан с туркменской землей. Тем не менее одиннадцать лет из сорока трех прожитых им были отданы обучению в Ленинграде. Эти годы, которые еще никогда не оказывались в центре внимания исследователей, были важными для становления творческого почерка художника. Поначалу он находился под влиянием реализма ленинградской художественной школы, но впоследствии нашел себя в совсем другой стилистике, основанной на интересе к сезаннизму в его ориентальной интерпретации, а также на связи с современными ему находками западных живописцев.

Ключевые слова: живопись, С.Г. Бабилов, Академия художеств, Ленинград, Туркменистан, 1960-е годы

Для цитирования: Хаирова В.Ш. Ленинградский период становления художника Станислава Бабилова // Academia. 2026. № 2. С. 373–385. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-373-385

THE LENINGRAD PERIOD OF STANISLAV BABIKOV'S ARTISTIC DEVELOPMENT

Valentina Sh. Khairova

Association of Art Historians, Moscow, Russia,

hairova@mail.ru

Abstract

Stanislav Babikov was born in the town of Rzhev, Tver region, into the family of an artist, but soon after his birth the family moved to Ashgabat. Thus, S.G. Babikov became permanently connected with the land of Turkmenistan. Nevertheless, eleven of the forty-three years of his life were spent studying Leningrad. These years, which have never before been the focus of scholarly attention, played an important role in the formation of the artist's creative style. Initially, he worked under the influence of the realism of the Leningrad school of painting, but later found his own artistic language in a markedly different stylistic approach, shaped by an interest in Cézannism in its oriental interpretation, as well as by an engagement with the innovations of contemporary Western painters.

Keywords: Painting, Stanislav Babikov, Academy of Arts, Leningrad, Turkmenistan, 1960s

For citation: Khairova, V.Sh. (2026), "The Leningrad period of Stanislav Babikov's artistic development", *Academia*, 2026, no 2, pp. 373–385. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-373-385

Наряду с известнейшим в Туркменистане именем народного художника СССР, Героя Социалистического Труда Иззата Назаровича Клычева (1923–2006), не менее часто звучит имя Станислава Геннадьевича Бабикова (1934–1977) (ил. 1). Родившийся в г. Ржев Тверской области в семье живописца и графика Геннадия Федоровича Бабикова (1911–1993), он навсегда оставил о себе память на туркменской земле не только как певец ее красоты, но и как неординарная личность. Его яркая жизнь и ранний уход стали своеобразным водоразделом в судьбе многих его друзей, заставив оглянуться и по-новому осмыслить значение встреч и бесед с ним.

Сам образно и выпукло писавший¹, Бабиков никогда не был обделен вниманием прессы и исследователей². И после смерти его творчество не раз



Ил. 1. С. Г. Бабиков. 1959 год. Фотография. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), Москва. Публикуется впервые.

¹ Бабиков С. Возвращение к Серову // Туркменская искра, 19 января 1965 г.

Бабиков С. В раздумьях о родине // Творчество, 1967, № 1.

Бабиков С. Встреча со сказкой // Книжное обозрение, 23 декабря 1967 г.

Бабиков С. Биеннале в осеннем Париже // Ашхабад, 1968, № 1.

Бабиков С. Счастье, даруемое Сарьяном // Туркменская искра, 1 августа 1970 г.

Бабиков С. Вступительная статья к альбому «Иззат Клычев» / Серия «Люди Туркмении». М., 1974 и др.

² Саурова Г. И. Бабиков С. Выставка произведений. М.: Советский художник, 1960.

Саурова Г. И. Искусство Туркменской ССР. Л.: Аврора, 1972. 24 с. с ил.

Саурова Г. И. Вступительная статья // каталог персональной выставки «Станислав Бабиков. Живопись». СХ ТССР, Министерство культуры ТССР, Музей изобразительных искусств ТССР. Ашхабад: СХ ТССР, 1974.

Халаминская М. Н. На земле Туркмении // Каталог групповой выставки. М.: ГМИИВ, 1971.

Халаминская М. Н. Живопись Туркмении. М.: Советский художник, 1974.

Халаминская М. Н. Мажорные краски // Дружба народов, № 3, 1975. С. 160–163.

Халаминский Ю. Я. Станислав Бабиков. Серия «Новые имена». М.: Советский художник, 1976.

Ходжамухамедов С. Вступительная статья к каталогу «На земле туркменской». Ашхабад: СХ ТССР, 1971 и др.



Ил. 2. С.Г. Бабиков. Утренний пейзаж. 30×41,5. Начало 1950-х годов. Холст, масло. Частное собрание. Публикуется впервые.

становилось объектом изучения в трудах по истории туркменского искусства³. Но работ, рассказывающих о его становлении как художника, до сих не появлялось — видимо, из-за бытующей легенды о невозможности обнаружить любые свидетельства того времени. Однако эти годы очень важны не только для его творчества, но и для российского искусствознания. Восполнить эту лакуну и призвана данная статья. Заслугой автора является обнаружение в архиве и у частных лиц неизвестных до этого картин С.Г. Бабикова из его раннего наследия, а также введение их в научный оборот для создания общего представления о формировании и последующем изменении творческого почерка мастера.

Краткие и сухие слова автобиографии — «В 1935 году семья переехала в Ашхабад. Окончив в 1948 году семилетку, поступил в художественное училище имени Шота Руставели. После землетрясения 6 октября 1948 года переехал в Ленинград, где поступил в Среднюю художественную школу при институте имени И.Е. Репина, которую окончил в 1953 году. С 1953 по 1959 годы учился в институте живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина АХ СССР, который окончил в 1959 году»⁴ — не могут передать всего значения Ленинграда в жизни начинающего художника и в становлении его пытливого ума (ил. 2).

Приехав в город на Неве еще подростком, он провел там одиннадцать основополагающих лет из отпущенных ему сорока трех. Ленинград с его грандиозными архитектурными ансамблями, прославленной Академией художеств, музеями и художественными мастерскими всегда притягивал и будет притягивать талантливых людей со всего мира своей славой художественного и культурного центра. Плоть от плоти солнечного Туркменистана, Бабиков выполнил совсем мало набросков северной столицы. Сохранилось несколько

³ Бабиков С.Г. Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Т. 7. Живопись второй половины XX века. / ГТГ. М., 2013. 688 с., ил. (Серия «Живопись XVIII–XX веков»). С. 75.

Каранова Д. Союз волшебный кисти и холста // Туркменистан, 2021, № 5–6 (194–195). URL: https://www.turkmenistaninfo.ru/?page_id=6&type=article&elem_id=page_6/magazine_274/2262&lang_id=ru (дата обращения 20.12.2025).

Кистович И. Вступительная статья к каталогу «Живопись Туркменистана. Мелодии туркменской души» / С. Лапина. Государственный музей Востока. М.: Огниво, 2014. 106 с. Кураева К. Портрет в туркменской живописи. Ашхабад: Ылым, 1985. С. 65–67.

Саурова Г.И. Природа реализма в туркменском изобразительном искусстве (1920–1960 гг.). Ашхабад: Ылым, 1980. 466 с. Саурова Г. Вступительная. статья к каталогу выставки «Станислав Геннадьевич Бабиков 1934–1977». М.: Советский художник, 1980 и др.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2082. Союз художников СССР. Оп. 4. Ед. хр. 738. Личное дело Бабикова С.Г. Л. 3.

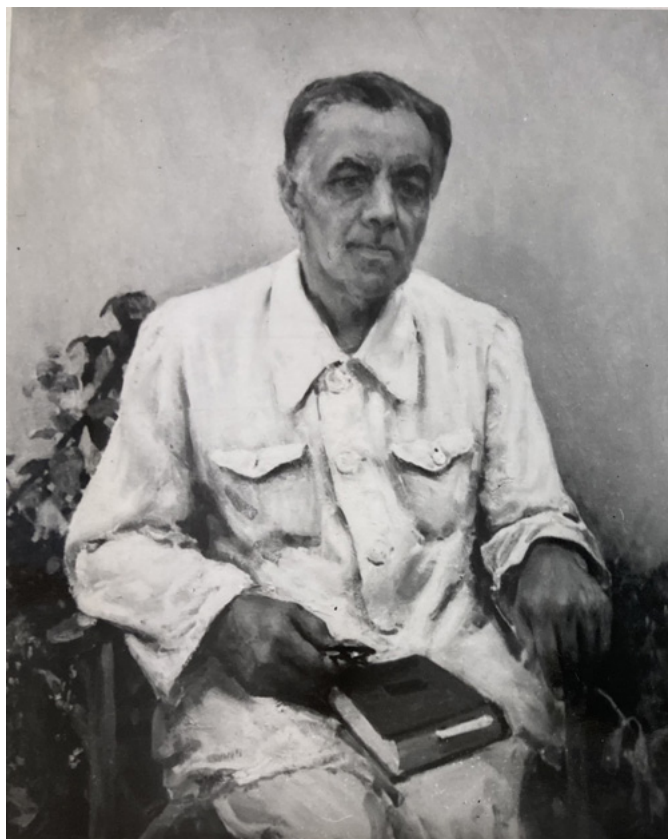


Ил. 3. С. Г. Бабилов. Дыня, персики и виноград. 61×80. 1956. Холст, масло. Частное собрание. Публикуется впервые.

произведений студенческого периода, но его ранние работы — это в основном добротные написанные натюрморты, несущие в себе черты прилежного учения. Но даже в процессе созревания в тесных программных рамках художественной школы и академии Бабилов понимал необходимость обновления искусства. Своеобразным протестом против академизма можно считать его поиски своего стиля в раннем возрасте: он по-разному варьирует мазок, цветовую гамму палитры. На первых порах отец, известный в Туркменистане мастер пейзажа и натюрморта, работавший рядом, в одной мастерской, мольберт к мольберту, оказывал влияние на формирование его творческих интересов. За плечами родителя было обучение в частной студии и неоконченные курсы при Ассоциации художников революционной России (АХРР; с 1928 года — АХР), активным членом которой он стал в 1928 году в Ржеве. В своем творчестве Геннадий Федорович развивал, хотя



Ил. 4. С. Г. Бабилов. Осенние персики. 1956. 36×52. Холст, масло. Туапсинский историко-краеведческий музей имени Н. Г. Полетаева, Туапсе, Краснодарский край. Публикуется впервые.



Ил. 5. С.Г. Бабилов. Портрет профессора Виноградова. 99×79. 1954. Холст, масло. Ранее — краеведческий музей города Небит-Даг, ныне — историкокраеведческий музей Балканского велаята, Балканабат, Туркменистан. Фотография. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), Москва. Публикуется впервые.

и не подражая стилистическим и формальным приемам, живописную манеру мастеров московской школы живописи, представителей первой волны АХРР Петра Кончаловского и Ильи Машкова, впоследствии пытаюсь приобщить к ней и Станислава, в связи с чем у сына появляются натюрморты «Натюрморт» (1955, 58×75, НИМ при РАХ им. И.Е. Репина), «Дыня, персики и виноград» (80×61, 1956, частное собрание) (ил. 3), «Осенние персики» (1956, 36×52, Туапсинский историкокраеведческий музей им. Н.Г. Полетаева) (ил. 4).

Хотя сам Геннадий Федорович только в ранние годы обращался к жанру портрета, Станислав в процессе поисков своего почерка написал неординарный по психологическому проникновению в характер персонажа «Портрет профессора Виноградова» (99×79, 1954, ранее — краеведческий музей г. Небит-Дага, ныне — Балканабата), выполненный с таким профессиональным мастерством, что сомнений в будущем взлете карьеры 20-летнего юноши не остается (ил. 5). Подтверждением служат и слова И.Н. Клычева: «Я помню Стасика еще совсем мальчиком — щупленьким, невзрачным, когда он учился в художественной школе Ленинграда, а я был студентом института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина, который он также закончил позже. Тогда было трудно вообразить, что из этого паренька вырастет такой талантливый художник. <...> Понимаешь, в мире поэзии, музыки, живописи есть просто поэты, композиторы, художники, и есть вершины. Как живописец Стасик исключительно талантлив, он — вершина»⁵.

В выполненных во время студенческих каникул и наполненных южным солнцем и зрелым вкусом натюрмортах — «Фрукты со стаканом» (29×45, 1956, Государственный музей изобразительных искусств Туркменистана), «Натюрморт» (81×100, 1955), «Сливы» (44×60, 1955), «Фрукты» (66×111, 1956), «Гранаты» (50×40, 1957), «Гранаты» (58×70, 1957), «Фрукты и дыня» (65,5×111, 1958, все — местонахождение

⁵ Пасевьев И. Мы живем много жизней // Вечерний Ашхабад, 4 декабря 1995 г. С. 3.

неизвестно, фотографии в РГА.ЛИ) — уже проявляется разнообразие в поиске творческой манеры и свобода изобразительного языка. Легкость в достижении успеха и доступность признания завораживала юношу. Станислав Бабиков позже вспоминал об одной из встреч с Клычевым в институте: «Я ходил в отличниках и не слишком задумывался над тем, что делаю, мне еще *не было больно за свои работы* (курсив авт.). А Иззат, худой и не очень знакомый, говорил непонятное мне в ту пору: „Да, диплом... Сейчас пишу другую картину, я же в творческой мастерской, ты знаешь; я сейчас работаю по-другому; я понял, работать нужно не так“. Ничего больше я о той встрече не помню — вытеснилось другим, но все-таки я запомнил его необыкновенное беспокойство о своем творчестве» [Бабиков 1974, с. 4].

Продуктивное время учебы в Ленинграде совпало с первыми разрешенными в СССР выставками импрессионистов и постимпрессионистов, показом полного творчества В.А. Серова, М.А. Врубеля, что повлияло на формирование художественного видения целого поколения советских художников. «Доклад Н.С. Хрущева 1956 года с критикой Сталина и наступившая „оттепель“ произвели сейсмический сдвиг в советской культуре, открыв новые возможности для экспериментов в изобразительном искусстве. Короткий период либерализации, сопровождавшийся растущими международными контактами и выставками европейского и американского искусства, поставил перед многими вопрос об отношении к базовым понятиям в советском искусстве. Игорь Грабарь, пользовавшийся большим уважением и авторитетом, писал в защиту импрессионизма как о стиле, имеющем свое бытование в русской живописи. Он считал, что необходимо шире подходить к академическому трактованию реализма и признать право художника на индивидуальное, субъективное восприятие видимой реальности. Многие полагали, что время запретов на самовыражение в искусстве осталось в прошлом. Зарубежные выставки, как, например, ретроспектива Пабло Пикассо в ГМИИ им. А.С. Пушкина и Эрмитаже в 1956 году, передвижные выставки из США и других стран в конце 1950-х, а также первые публикации по русскому авангарду, поощряли интерес к формальным задачам живописи» [Иванов 2018, с. 106–107].

Студенты Академии художеств не могли остаться в стороне от этого процесса. Как вспоминал позже сам Бабиков: «Экспозиция Русского музея в Ленинграде постепенно менялась, появлялось то, чего не было раньше. Становилось больше Серова, Врубеля, Коровина. <...> Очень трудно вырваться из серовского плена, но попасть в этот плен необходимо. Вооруженные им, Серовым, мы поняли и старых, и новейших художников, любили Кончаловского, возвращались к Сурикову, „открывали“ импрессионистов и Эль Греко, Пикассо, Ван Гога, Рублева»⁶. Подаренная временем и городом на Неве возможность прикоснуться к шедеврам живописи, понять законы движения кисти признанных во всем мире авторитетов оказала большое влияние на последующее творчество Бабикова (часто выезжавшего и в Москву для посещения музеев).

А пока учеба в мастерской маститого профессора Иосифа Александровича Серебряного (1907–1979) благоприспособила творческим поискам: к нему «... приходили те студенты, для кого было важно, получив от педагога необходимые знания, сохранить индивидуальность: все знали, как бережно относиться к этому Иосиф Александрович. <...> Он делился не только знаниями, но и принимал участие в их личных проблемах, разрешал использовать свою мастерскую для работы, при необходимости и жить там. О годах учебы в мастерской И. А. Серебряного его ученик, ленинградский художник Михаил Федорович Конов (выпуск 1958 года) так вспоминает: „Указывая ученику на ошибку в работе, он никогда не брал кисть, чтобы исправить ее, очень тактично, негромко, чтобы не создавать лишнего шума, он направлял ученика на то, чтобы тот сам сделал поправки“. Далее М. Конов подчеркивает: „Он с удивительной чуткостью относился к своим ученикам, никогда не навязывал им своих взглядов на работу,

⁶ Бабиков С. Возвращение к Серову // Туркменская искра, 19 января 1965 г. С. 3.



Ил. 6. С.Г. Бабилов. В перерыв. 160×128. 1959. Холст, масло. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург. Фотография. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), Москва. Публикуется впервые.

на искусство, давая возможность самим определиться в своих симпатиях. Именно поэтому окончившие его мастерскую выходили с «лица необщим выраженьем»...» [Богданова 2021, с. 15–16].

Журналист Анатолий Тарасов, написавший в 1968 году статью о Бабикове, говорит: «В ленинградском интернате, где проходят среднее обучение будущие художники, а затем на первых курсах Академии художеств имени Репина Станислав Бабилов считался двоечником и отсталым учеником. Увы — с казенной точки зрения. Считалось, видите ли, что он попросту не умеет рисовать, а потому „ломается“, что-то там мудрит. К сожалению, для многих тогда не рисовать „как все“ значило не уметь рисовать»⁷. Видимо, автора ввели в заблуждение. На самом деле, никаким двоечником Бабилов не был. В зачетке у него к концу учебы стояло три «отлично», семь оценок «хорошо» и четыре «посредственно» — то есть обычный крепкий «середнячок», но с тягой к различным экспериментам, чтобы быть «не как все».

Ему все давалось легко и без особого напряжения. Еще проходя обучение, Станислав Бабилов был желанным участником республиканских и всесоюзных выставок, а также знаменательной декадной выставки во время дней туркменской литературы и искусства в Москве (1955). Годом позже работы студента четвертого курса демонстрировались на Осенней выставке произведений ленинградских художников в Ленинградском отделении Союза художников РСФСР (ЛССХ), а также на Всесоюзной художественной выставке в Москве (1957). В год окончания института он «...десятью работами — этюдами и натюрмортами — участвовал в выставке семи студентов-выпускников института имени И.Е. Репина, организованной в Ленинградском Доме работников искусств им. К.С. Станиславского в период с 16 января по 20 марта 1959 года»⁸. Вместе с ним свои произведения представили такие известные впоследствии художники, как Миасник Аветисян, Валерий Ватенин, Герман Егошин, Владислав Левант, Валентина Рахина, Игорь Суворов. Не все они являлись выпускниками одного года, некоторые (Аветисян, Левант, Суворов) еще продолжали обучение. Надо отметить, что юноша из далекого Ашхабада всегда находился в самой гуще художественного процесса ленинградской школы живописи, был востребован и не оставался в стороне от творческих поисков своих современников.

⁷ Тарасов А. «...переполнен уважением» // Комсомолец Туркменистана, 19 октября 1968 г. С. 3.

⁸ РГАЛИ. Ф. 2082. Союз художников СССР. Оп. 4. Ед. хр. 738. Личное дело Бабилова С.Г.

Показателен и выбор Бабиковым темы итогового дипломного произведения: «В перерыв» (160×128, НИМ при РАХ им. И.Е. Репина) (ил. 6). Перед зрителями момент передышки во время работы в мастерской, когда выпускники отвлеклись, чтобы послушать музыку в исполнении своего однокурсника-китайца. В своей снискавшей аплодисменты речи перед квалификационной комиссией Станислав сказал: «Во время своей учебы я очень сдружился с ребятами по мастерской, которых я знал еще в Средней художественной школе. Было несколько новых: к нам приехал китаец. Это был хороший парень, который много рассказывал о Китае и играл на инструменте. Я хотел показать, что коллектив у нас был довольно хороший и дружный⁹. Интересно взят композиционный ракурс видения автором своего полотна. Кроме того, продолжая экспериментировать в поисках своей яркой творческой индивидуальности, Бабиков вовлек в круг традиционной жанровой картины и портретные изображения, тем самым одновременно усложняя поставленную задачу и придавая правдивый историзм своему визуальному повествованию.

Его работа имела некую тематическую аналогию с полотном «Концерт в Ленинградской филармонии. 1942 год» (1957) И.А. Серебряного, изображающего слушателей во время первого исполнения блокадной Седьмой («Ленинградской») симфонии Дмитрия Шостаковича. Студент курсом старше Бабикова, впоследствии народный художник России Д.В. Журавлев (1933–2019) вспоминал, что «почти весь наш пятый и шестой курсы после защиты дипломных Иосиф Александрович пригласил к себе в мастерскую и показал законченную картину. Это был знак полного доверия к нам — его ученикам. Он поставил пластинку с музыкой Шостаковича» [Богданова 2021, с. 19].

Сам руководитель мастерской так отзывался о своем подопечном: «Бабиков — одаренный живописец и художник. Мне кажется, что это видно и в дипломной работе. Мне нравится, как написан диплом. Здесь молодой художник показал очень хорошие качества нутряного, хорошего живописца-реалиста, который чувствует вес и материальность предмета, который очень хорошо чувствует саму плоть. Мне нравится эта вещь и по состоянию. Это — групповой портрет. Все изображенные здесь по характеру очень похожи. <...> В живописной хватке я вижу зрелого мастера, который может хорошо работать. Это — активный художник, и также художник, который переживает соответствующее формирование своей творческой индивидуальности. Это видно по холсту.

К сожалению, здесь есть недовершенные вещи: некоторая несобранность отдельных предметов, но сами по себе предметы написаны очень материально и живописным языком. Это говорит о сложившемся профессиональном мастерстве дипломанта¹⁰. Главный герой полотна Бабикова, студент из Китая Ли Тянь-Сян представил на защиту отлично выполненных «Юных читателей» и впоследствии стал классиком китайского реалистического искусства.

Сразу по возвращении в Ашхабад, уже 10 августа 1959 года, молодой выпускник получает рекомендацию для вступления кандидатом в члены Союза художников Туркменской ССР от старейших и уважаемых живописцев республики Евгении Михайловны Адамовой, Музаффера Мамедовича Данешвара и Андрея Петровича Жукова, а через два года становится полноправным членом Союза художников СССР. Но открывшаяся перед ним широкая дорога не означала немедленного движения по ней. «По словам Г.Ф. Бабикова, восемь долгих лет понадобилось сыну для того, чтобы он сказал: „Я нашел свое“. <...> Геннадий Федорович рассказывал, что сын достаточно долгий период после института активно не выставлялся, некоторое время и не работал. „Но я понимал, что Стаську нужно оставить в покое, что он должен понять, как и куда идти“, — вспоминал отец» [Кистович 2008, с. 86].

⁹ НИМ при РАХ. Стенограмма защиты дипломных работ. 1959. С. 31.

¹⁰ НИМ при РАХ. Стенограмма защиты дипломных работ. 1959. С. 31–32.



Ил. 7. С.Г. Бабилов. Портрет народной артистки ТССР Л.С. Любиной. 111×146. 1961. Холст, масло. Музей изобразительных искусств Туркменистана имени Сапармурата Туркменбаши Великого, Ашхабад, Туркменистан. Фотография. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), Москва.

Все так — и не так. Судя по каталогам выставок¹¹, Станислав просто не мог не писать: он много раз выезжал в творческие командировки по Туркменистану, и почти каждое выходящее из-под его кисти произведение в реалистическом духе тут же приобреталось музеями. Вместе с отцом, одним из основоположников жанра морского и индустриального пейзажа в туркменском искусстве, он много времени проводил на побережье Каспийского моря, чаще всего перерабатывая свои впечатления в сюжетные картины. Другое дело, давала ли эта работа над полотнами, возможно, проходного характера удовлетворенность сделанным, способствовала ли возрождению заложенного еще со студенческих времен импульса к поиску нового. «Но за всей этой правдивостью, за всем этим торжеством красок пропадало самое главное — что-то человеческое и нежное. Нельзя сказать, что художник сразу почувствовал недостатки своих ранних работ, на это потребовалось несколько лет, но он добился сдвига. Правда, сдвиг был нерезким, не крутым поворотом, как все у Станислава Бабикова» [Халаминский 1976, с. 12].

Видимо, вдохновение в этот период своей жизни Бабилов черпал в Ашхабаде в среде многочисленных молодых интеллектуалов — поклонников Мельпомены, куда был вхож еще со студенческой поры. Он дружил с главным режиссером русского драматического театра им. А.С. Пушкина Ренатом Хуснуловичем Исмаиловым (1937–2004), написал его решенный уже в новой найденной им эстетике погрудный портрет (1965, 59×71, частное собрание). «Ренат в упор смотрит на зрителя, ворот белой рубашки не застегнут, ракурс срезан, взят фрагментарно, фокусируя внимание на взгляде решительного, одновременно погруженного в себя персонажа, обращающегося к зрителям и спрашивая их: „Что есть истина?“ Он словно припечатан к книжному стеллажу, корешки книг пылают взрывами контрастных цветов, слева — литая металлическая фигурка Мефистофеля, „бегущая“ к режиссеру. Портрет как срез эпохи Оттепели, пропитанной идеалами свободы и поисками истины» [Гиршман (Кистович-Гиртбан) 2022, с. 87]. Сохранилось стихотворение, которое знаменитый российский актер

¹¹ Персональные выставки в Выставочном зале Союза художников Туркменской ССР в Ашхабаде: 1961; 1964; 1974; групповые выставки в Ашхабаде: 1967; 1970; 1973; 1977; в Москве: 1965; 1967; 1969; 1970; 1971; 1972; 1974; в Париже: 1967; в Берлине, Будапеште, Праге: 1972–1973.

театра на Таганке Леонид Алексеевич Филатов (1946–2003), детство и становление которого прошло в театральной студии в Ашхабаде, посвятил Станиславу Бабикову.

Но сначала у Бабикова появились полотна на театральную тему, только нащупывающие пути для выражения протеста против навязанного ему в первые годы после окончания Академии реализма повседневной художественной жизни. Это находящиеся в Государственном музее изобразительных искусств Туркменистана шедевры раннего портретного творчества художника: решенный с явными визуальными метафорами «Портрет артистки Мутиковой» перед трехстворчатым зеркалом (1960, 118×120) и «Портрет народной артистки Туркменской ССР Л.С. Любиной» (1961, 111×146) (ил. 7). Кроме явной переключки с Серовым в трактовке театральных деятелей, имеющий большое сходство с моделью лиричный образ Любови Сергеевны Любиной демонстрирует нарочитый отказ от ролевой трибунности, сценической костюмности, яркости колорита, сложного композиционного решения в пользу серовато-жемчужной гаммы и упрощенного погрудного изображения. Перед нами сидит, задумавшись, не актриса, а женщина, чьей зрелой красотой, немалым человеческим достоинством и мужеством восхищается художник. Принципиальная стилистическая позиция автора выражена достаточно четко: это уже не реализм, а поиски своего видения натуры. (Преклонение перед актрисой Любиной Бабиков выразил еще в 1956 году, подарив один из своих натюрмортов с надписью, который она хранила вплоть до своего ухода из жизни в 1997 году).

Только через восемь лет галерея театральных образов пополнилась еще одним продолжающим его живописные поиски полотном — «Рождение балета», на котором с натуры изображен репетиционный процесс с участием хореографа и двух ведущих солистов туркменского театра Ахмеда Пурсиянова и Абадан Гельдыевой (1969, 180×180, Государственный музей изобразительных искусств Туркменистана). Потребовались очередные восемь лет, чтобы в последний год жизни художник еще раз обратился к этому живительному источнику и создал совсем иные по стилистике портреты знаменитого кинорежиссера Ходжакули Нарлиева (1977, 170×140,5), а также оперной певицы, народной артистки СССР Медениет Шахбердыевой (1977, 150×130, все — Государственный музей изобразительных искусств Туркменистана), ставшие новым словом в туркменской живописи.

Но все это было потом, а пока первое путешествие к балтийским берегам в Клайпеду (1962) и первая в жизни зарубежная поездка в Индию (1963) предоставили Станиславу еще одну возможность насытить впечатлениями свой внутренний мир и обогатить палитру. За ними последовали значимые успехи и заслуженное признание: вторая премия за оригинальность художественного решения на Всесоюзной выставке в Москве (1962), выбор именно его кандидатуры среди множества других претендентов из числа членов Союза художников СССР для поездки на V биеннале молодых художников в Париж (1967), где он получил возможность сравнить свои интуитивные озарения с произведениями других ищущих новые пути живописцев и убедиться в их правомерности.

И результат не замедлил проявиться в изобилии картин, сочетавших в себе зоркий взгляд на привычный, но экзотический для европейца быт и особое колористическое решение, будь то полотно на производственную тему или портрет сельской девушки. После обучения в лучших вузах СССР талантливая республиканская молодежь возвращалась в плавильный котел культуры своей республики. Так различные ветви советской живописи соединялись, взаимно обогащая друг друга и наполняясь насыщенным национальным духом — кислородом для творчества. Яркие открытия следовали одно за другим, отражая феномен рождения в искусстве 1960-х годов в том числе и самобытной туркменской стиливой эстетики. Хотя художники, исповедующие ее, отличались принадлежностью к разным школам, это обстоятельство способствовало формированию и развитию более масштабного явления — советской художественной школы,

успешно синтезирующей местные стилистические и национальные культурные традиции всех республик СССР.

«Становление и развитие ленинградской школы шло в тесном контакте и взаимном обогащении с другими художественными центрами и, прежде всего, с творчеством московских художников и московской школой. <...> В особенности это заметно в работах конца 1950-х и 1960-х годов, времени общего поворота искусства к отражению повседневной правды жизни, с интересом к обобщенным решениям, сдержанному колориту и „огрубленной“ стилистике, за которыми у москвичей закрепилось понятие „сурового стиля“» [Логвинова 2023, с. 360]. В русле исканий искусства этих лет, но уже на южной окраине Советского Союза, происходили поиски Станислава Геннадьевича Бабикова и его товарищей в области композиционных и колористических возможностей для усиления художественной выразительности наряду с обращением к богатой традициям декоративности туркменской теме.

При этом Станислав Бабилов, с 1971 года находясь в составе неформального новаторского художественного объединения туркменских художников «Семерка», выделялся среди своих коллег особыми интересами в искусстве, близкими к сезаннизму в его ориентальной интерпретации. При внешней схожести «суровой» стилистики, глубокие и способные вызывать искреннее сопереживание произведения членов «Семерки» отличает психологически выверенная передача состояния героев и драматическое звучание, тогда как Бабилов с необыкновенной легкостью допускал варьирование средств художественной выразительности в качестве самоцели своих полотен.

Его недолгая, но яркая жизнь вместила неординарное живописное творчество, успешные искусствоведческие исследования, опыты в графике, иллюстрировании книг, журнальной публицистике. Полотна Станислава были интересными и неожиданными для любителей искусства. Короткий творческий путь художника отмечен наградами и премиями (в том числе посмертной премией Ленинского комсомола), а также благодарностью и признанием посетителей выставок. Своим талантом он обогатил не только Туркменистан и Советский Союз, но и весь мир.

Увлеченность Станислава Бабилова путешествиями нашла свое отражение в великолепных дорожных набросках и постоянном поиске новой тематики для будущих полотен. Поездки по туркменской земле подарили зрителям большое количество пейзажей и портретов, а многочисленные зарубежные вояжи по таким разным по внутренней колористике странам Африки и Европы показали возможность неординарного в своей зоркости видения этих мест и дали импульс к дальнейшему развитию уникального авторского почерка.

Последние работы — «Натюрморт с рыбой» (1977, ГТГ), а также портреты Нарлиева и Шахбердыевой — показывают полное овладение новой эстетикой с иным подходом к изображению, начатое экспериментами в полотнах «В Туркмении» (1969, 145×105, Государственный музей Востока), «Апрельские девушки (Игра в мяч)» (1970, 140,5×180, Государственный музей изобразительных искусств Туркменистана), «Ночной лов кильки» (1970, 170×230, Вологодская областная картинная галерея), «Туркменский пейзаж» (1971, 90×125, Государственный музей Востока), «У рыбаков Каспия» (1971, 170×230, ГТГ), «Амударьинские тугаи»¹² (1972, 115×135, ГТГ), «Сбор абрикосов» (1974, 200×200, Государственный музей изобразительных искусств Туркменистана) и других картинах. «Он освобождался постепенно от засилия фиолетовой гаммы, от некоторой жесткости цветовых отношений, даже от излишней меланхолической мягкости. Все было. Не было только живописи ради живописи. Выхолощенного любования мазком, игрой в искусство. <...> Семидесятые годы Станислав Бабилов начал решительным отказом от любого сочинительства. Композиции, которые он придумывал, у него просто не получались. Зато вперед с уверенной настойчивостью выступило

¹² Тугаи (или тугайные леса) — леса, образованные из приречной древесно-кустарниковой растительности прибрежных территорий, которые заливаются во время паводков реки Амударьи.

другое: ощущение поэтического слияния человека и природы, безыскусственной гармонии жизни» [Халаминский 1976, с. 13].

Заложенная еще с юности настоящая потребность в поиске своего места в искусстве, своего узнаваемого «лица» прошла красной линией через весь творческий путь Станислава. Поэтому так важно отметить необходимость рассмотрения начального опыта в становлении будущего мастерства и продемонстрировать, как сложна и извилиста дорога от ранних произведений к вершинам его живописи. Все вместе — и знакомство с детских лет с трудом живописца, и долгое обучение в лучших учебных заведениях Ленинграда, и интенсивная работа в Туркменистане на стыке различных культур и школ, способствующая оплодотворению колористической гаммы и созданию новых сюжетных решений, привели к появлению неповторимого почерка Бабикова. В обзорах достижений туркменской живописи советского периода всегда отдельной строкой (и эта традиция сохраняется до сих пор) упоминались о его неординарные стилистические находки. Например, в красочном альбоме «Painting of Soviet Turkmenia / Живопись Советской Туркмении» на двух языках, английском и русском, читаем: «Даром колорита отмечены произведения С. Бабикова с их особым настроением и сугубо индивидуальным художественным видением» [Yerlashova 1975, p. 16].

Другое дело, что любые искания сопровождаются закономерными сомнениями мастера в правильности выбора (вспомним сказанное в 1974 году, незадолго до смерти: «мне еще не было больно за свои работы»). Это чувство неудовлетворенности, недосказанности всегда отличало и будет отличать настоящего художника. Как известно, история не имеет сослагательного наклонения, но, продлись творческий путь Станислава Бабикова дольше, нас непременно ожидали бы новые неожиданные открытия в поисках цвета, композиции, техники владения кистью, заставляющие по-иному думать и замечать то, что прошло мимо пытливого глаза других художников.

Литература

1. Бабилов 1974 — Бабилов С. Вступительная статья к альбому «Иzzат Клычев» / Серия «Люди Туркмении». М.: Советский художник, 1974. 31 с.
2. Богданова 2021 — Богданова Г.Г. Неутраченные надежды. И.А. Серебряный и его ученики / Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 67. СПб., 2021. С. 15–28.
3. Гиршман (Кистович-Гиртбан) 2022 — Гиршман (Кистович-Гиртбан) И. Апрельские дожди в Ашхабаде: Ренат и Виолетта Исмаиловы / Сцена, № 5 (139), 2022. С. 87–92.
4. Иванов 2018 — Иванов С. Профессор Джорджтаунского университета Алисон Хилтон о природе и эволюции Ленинградской школы живописи // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 50. СПб., 2018. С. 109–117.
5. Кистович 2008 — Кистович И. Станислав Бабилов: симфония цвета // Межд. ежегодник «Культурные ценности». 2004–2006. Центральная Азия в прошлом и настоящем. Под ред. Г. Мурадова. СПб.: филологический факультет СПбГУ, 2008. С 84–94.
6. Логвинов 2023 — Логвинова Е.В. Обзор новейших источников по истории ленинградской школы живописи // Academia. 2023. № 3. С. 354–365.
7. Халаминский 1976 — Халаминский Ю.Я. Станислав Бабилов. М.: Советский художник, 1976. 55 с.
8. Yerlashova 1975 — Yerlashova S. Introductory article to the album «Painting of Soviet Turkmenia (Живопись Советской Туркмении)». Leningrad: Aurora Art Publishers, 1975. 16 p., 65 colour plates.

References

1. Babikov, S. (1974), Vstupitel'naya stat'ya k al'bomu "Izzat Klychev" [Introductory article to the album "Izzat Klychev"], *Seriya "Lyudi Turkmenii"* [Series "People of Turkmenistan"], Sovetskij khudozhnik, Moscow, USSR, 1974.
2. Bogdanova, G.G. (2021), "Neutrachennye nadezhdy. I.A. Serebryanyj i ego ucheniki" [Unlost hopes. I.A. Serebryany and his students], *Peterburgskie iskusstvovedcheskie tetradi*, vol. 67, pp. 15–28.

3. Girshman (Kistovich-Girtban), I. (2022), "Aprel'skie dozhdı v Ashkhabade: Renat i Violetta Ismailovy" [April rains in Ashgabat: Renat and Violetta Ismailovs], *Scena*, no. 5 (139), pp. 87–92.
4. Ivanov, S. (2018), "Professor Dzhordzhtaunskogo universiteta Alison Hilton o prirode i evolyutsii Leningradskoj shkoly zhivopisi" [Georgetown University professor Alison Hilton on the nature and evolution of the Leningrad School of Painting], *Peterburgskie iskusstvovedcheskie tetradı*, vol. 50, pp. 109–117.
5. Kistovich, I. (2008), "Stanislav Babikov: simfoniya tsveta" [Stanislav Babikov: A symphony of colour], *Mezhdunarodnyi ezhegodnik "Kul'turnye cennosti"*, *Central'naya Aziya v proshlom i nastoyaschem* [Cultural Values yearbook. Central Asia: past and present], 2004–2006.
6. Logvinova, E. (2023), "Obzor novejshih istochnikov po istorii leningradskoj shkoly zhivopisi" [A review of the latest sources on the history of the Leningrad school of painting], *Academia*, no. 3, pp. 354–365.
7. Halaminskij, Yu. (1976), *Stanislav Babikov*, Sovetskij khudozhnik, Moscow, USSR.
8. Yerlashova, S. (1975), Introductory article to the album *Painting of Soviet Turkmenia*, Aurora Art Publishers, Leningrad, USSR.

Информация об авторе

Валентина Ш. Хаирова, Ассоциация искусствоведов, Москва, Россия; 119002, Россия, Москва, пер. Сивцев Вражек, д. 43; hairova@mail.ru

Author Info

Valentina Sh. Khairova, Art Critics and Art Historians Association (AIS), Moscow, Russia; 43 Sivtsev Vrazhek Per., 119002, Moscow, Russia; hairova@mail.ru



УДК 7.03; 7.07

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-386-400

EDN: YBIHCK

<https://elibrary.ru/ybihck>

ДАВИД БУРЛЮК В БЕЛОЙ СТОЛИЦЕ. ОМСК. 1919

Ирина Г. Девятъярова*Омский областной музей изобразительных
искусств имени М.А. Врубеля, Омск, Россия,
sanfira9@mail.ru*

Аннотация

Статья посвящена выступлениям Д.Д. Бурлюка в Омске во время Большого Сибирского турне в 1919 году. В этот маршрут вошли Златоуст, Сатка, Миасс, Уфа, Екатеринбург, Троицк, Челябинск, Курган, Омск, Томск, Черемхово, Иркутск, Чита, Никольск-Уссурийский, Владивосток — города, в которых установилась антисоветская власть. Бурлюк выступал с лекциями о футуризме, устраивал выставки картин, издавал газету и выпустил футуристический сборник своих стихов. Среди городов турне Омск занимает ведущее место. В работе освещаются малоизвестные факты, определяется круг знакомых, рассматривается вопрос о значении просветительских гастролей Бурлюка для омской творческой молодежи.

Ключевые слова: Д.Д. Бурлюк, Большое Сибирское турне, футуризм, гражданская война, Омск, Белая столица

Для цитирования: Девятъярова И.Г. Давид Бурлюк в Белой столице. Омск. 1919 // Academia. 2026. №2. С. 386–400. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-386-400

DAVID BURLIUK IN THE WHITE CAPITAL. OMSK. 1919

Irina G. Devyatyarova*M.A. Vrubel Omsk Regional Museum of Fine Arts, Omsk, Russia,
sanfira9@mail.ru*

Abstract

The article is devoted to the performances of David Burliuk in Omsk during his Great Siberian Tour in 1919 which also included Zlatoust, Satka, Miass, Ufa, Ekaterinburg, Troitsk, Chelyabinsk, Kurgan, Tomsk, Cheremkhovo, Irkutsk, Chita, Nikolsk-Ussuriysky, and Vladivostok – cities where the anti-Soviet governments were established. Burliuk gave lectures on Futurism, organized exhibitions of paintings, published a newspaper and a Futurist collection of his poems. Omsk occupies a leading position among the mentioned cities. Little-known facts are highlighted, the circle of acquaintances is determined, and the significance of Burliuk's educational tours for the Omsk creative youth is examined.

Keywords: David Burliuk, Great Siberian Tour, Futurism, civil war, Omsk, White Capital

For citation: Devyatyarova, I.G. (2026), "David Burliuk in the White Capital. Omsk. 1919", *Academia*, 2026, no 2, pp. 386–400. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-386-400

Омск — занимает исключительное место в истории гражданской войны. В середине 1918 года город стал центром сопротивления советской власти на востоке страны и осенью — резиденцией Российского правительства во главе с Верховным правителем адмиралом А.В. Колчаком. Из европейской части России, где установилась новая власть, с конца 1918 года в Омск стали прибывать военные, эвакуированные и многочисленные беженцы. Небольшой степной город у слияния Иртыша и Оми приобрел тогда широкую известность. Над омскими крышами реяли флаги союзных и дружественных держав. Журналист Л.В. Арнольдov писал: «И никогда ни прежде, ни после, Омск не будет столь колоритно красочным, как в описываемый период <...> когда в Омске проживала вся интеллигенция, дворянство, профессора, торговый класс, духовенство из Казани, Самары, Симбирска, из Перми, Уфы, а потом Екатеринбурга, когда в Омске были представители воинских частей и дипломаты чуть ли не половины Европы» [Арнольдov 1935, с. 202, 203].

В самый разгар гражданской войны, в ноябре 1918 года, Давид Давидович Бурлюк (1882–1967) — художник, поэт, один из основоположников русского футуризма, теоретик и пропагандист идей русского авангарда начал свои просветительские гастроли, названные им «Большое Сибирское турне». В его маршрут вошли Златоуст, Сатка, Миасс, Уфа, Екатеринбург, Троицк, Челябинск, Курган, Омск, Томск, Черемхово, Иркутск, Чита, Никольск-Уссурийский, Владивосток. Бурлюк выступал с лекциями о футуризме, чтением произведений своих литературных соратников, устраивал выставки картин и пропагандировал новое искусство в провинциальной прессе, издавал газету и выпустил футуристический сборник. В числе публикаций о Большом Сибирском турне Давида Бурлюка, прежде всего, заслуживает внимания основанный на материалах периодики основательный труд А.В. Крусанова с комментированной хроникой событий [Крусанов 2003, с. 356–377]. При этом в истории футуристических гастролей отважного организатора просветительских акций во время войны и разрухи, остаются недостаточно освещенные факты.



Ил. 1. Д. Д. Бурлюк. Фотография.
Собрание И. И. Галеева, Москва.

В гостях у старого знакомого

Оказавшись весной 1919 года в чужом городе, Д.Д. Бурлюк остановился у Владимира Ивановича Ишерского (1873–1942), который жил с семьей в доме своей тещи А.М. Эзет (урожд. Садиловой) на Конюшенной улице, 3 (сейчас — Раб-коровская, дом не сохранился). Нет сомнений, что именно В.И. Ишерский ввел знаменитого маэстро в планы Общества художников, главной целью которого была организация художественно-промышленного училища и музея имени М.А. Врубеля, убедил его предоставить часть дохода от вечеров-«грандиозаров» в фонд будущего Худпрома. В газете «Заря» сообщалось, что 20% чистого сбора от выступления 4 марта в Политехническом институте поступит в фонд художественно-промышленного училища (школы) имени М.А. Врубеля. «Почтите память Врубеля. Ознакомьтесь с душой века — футуризмом» — призывала омичей газета «Наша заря»¹.

Елизавета Владимировна Ишерская (1906–1982), дочь В.И. Ишерского, вспоминала: «Мои воспоминания о Д. Бурлюке относятся к 1919 году. Бурлюк жил в Омске в доме моей бабушки Александры Максимовны Эзет, где жили и мы — мой отец, мать и мы, дети. Мне было 12 лет, так что запомнилось немного. <...> Бурлюк сидит перед зеркалом, за туалетным столиком моей взрослой двоюродной сестры, пудрит лицо (мужчина — и пудрится!). Затем он нарисовал на правой щеке цветок. Потом попросил у моей бабушки деревянную ложку, вдел ее в петлицу фрака (или пиджака) вместо хризантемы, как тогда было принято у денди. И ушел из дома в таком виде. Тогда в Омске футуристы проводили вечер (поэзии?), на него и уходил Бурлюк. На другой день мама спрашивала (при мне) Бурлюка, зачем он все это проделал, будучи вообще-то простым в обыденном поведении. Он отвечал что-то вроде того, что надо было встряхнуть мещан, обывателей»².

Вечера «Грандиозары»

28 февраля Бурлюк получил разрешение для выступлений — удостоверение за подписью коменданта Омска полковника Е.М. Катаева, являвшегося уполномоченным начальника Западно-Сибирского военного округа по поддержанию порядка и общественного спокойствия в Акмолинской области³.

Литературные вечера-диспуты Давида Бурлюка с командой проходили в аудитории Политехнического института на Костельной улице: лекция-вечер «Грандиозар» (1 марта), «поэзо-лекция» в кружке студентов инженеров-строителей (2 марта), «Экстраординарная лекция-вечер Грандиозар» (4 марта); затем состоялись еще и «Последняя блестящая лекция-футур» (6 марта) и диспут на выставке (9 марта).

Из первых полос омских газет: «Сегодня в 8½ час. вечера состоится 1 грандиозно-экстраординарная лекция — Вечер Грандиозар. Выступят поэты и поэтессы. Состоится диспут о новой жизни и новом искусстве. Эстрада: всем известный художник и поэт — отец российского футуризма знаменитый Давид Бурлюк, Борис Четвериков, Евгений Спасский и др.»⁴.

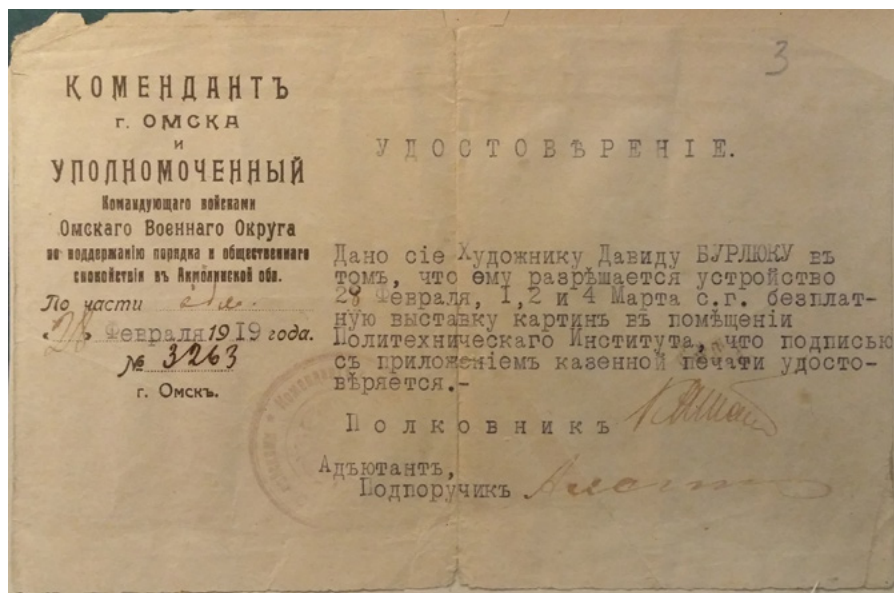
Особенно привлекательным — широкой горизонтальной полосой, с использованием шрифтов различных гарнитур и размеров — в числе прочих был анонс, опубликованный в субботу 1 марта на первой полосе газеты «Сибирская речь»: «Здание Политехнического института. Сегодня 8½ час. вечера лекция-вечер. Грандиозар. Часть сбора на сооружение школы имени М. ВРУБЕЛЯ. Выступит известный художник и поэт Отец Российского футуризма Знаменитый ДАВИД

¹ Наша заря. Омск, 1919. №47. 4 марта.

² Ишерская Е.В. О Бурлюке. Воспоминания. Рукопись от 26.06.1979. Архив Башкирского государственного художественного музея имени М.В. Нестерова.

³ Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки (НИОР РГБ).

⁴ Сибирская речь. Омск, 1919. №46. 1 марта.



Ил. 2. Удостоверение о разрешении проведения выставки в Политехническом институте за подписью Е.М. Катаева от 28 февраля 1919 года. Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки (НИОР РГБ).

БУРЛЮК. Поэтесса. Поэт футурист Борис Четвериков. Е. Спасский, Маслов и др. Лекция-вечер «ГРАНДИОЗАР». Футуризм единственное искусство современности. Отделение 1: События. Обыватель и искусство. Упадок или расцвет. Слова Ренана (*в анонсе ошибочно Ромена — А. К.*). Бетховен. Неудачи символистов. Бальмонт. Брюсов. Футуристы Каменский — Маяковский. Северянин. Пророчества Гения (см. программы). Отделение 2: ПОЭЗО-КОНЦЕРТ. Игорь Северянин — поэзы. Маяковский — сказки. Хлебников — футуризы. Давид Бурлюк — стихеты. Каменский — разбойничьи песни. Начало ровно в 8½ час. вечер. Число мест ограничено. Желающие попасть на праздник поэзии благоволят обилечиваться заблаговременно. Сегодня с 12–3 и с 6 ч. При входе в зал»⁵.

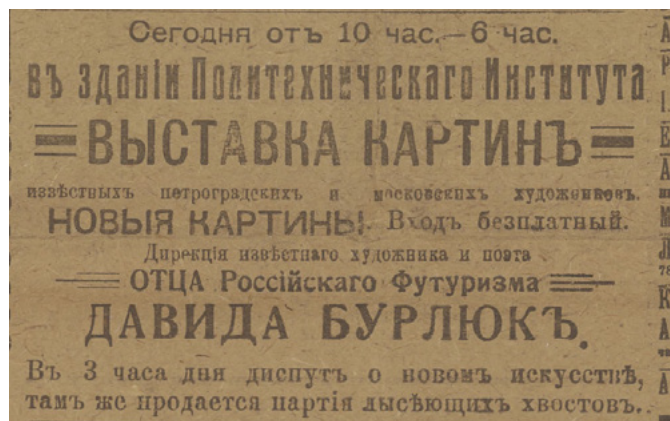
Имя поэта Георгия Маслова в анонсе говорит, безусловно, о его популярности в культурных кругах Белой столицы. Но он, по-видимому, находился в зале, в числе зрителей, и в конце вечера сообщил публике, что «остался очень доволен лекцией Бурлюка и находит ее блестящей...»⁶.



Ил. 3. Омск. Политехнический институт. 1919. Фотография из французского еженедельного журнала «Le Miroir». № от 24.08.1919. Костельная улица. Здание не сохранилось.

⁵ Там же.

⁶ Аргус. Грандиозарь // Сибирская речь. Омск, 1919. №49. 6 марта.



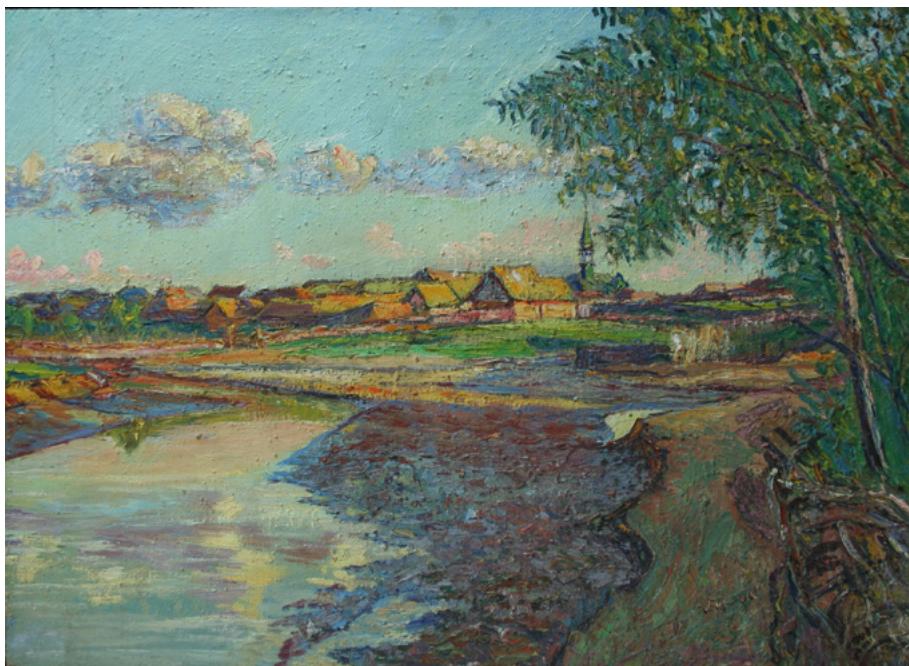
Ил. 4. Сибирская речь. Омск. 1919. № 52. 9 марта — 21 февраля.



Ил. 5. Сибирская речь. Омск. 1919. № 46. 1 марта (16 февраля).

Как и везде, в Омске литературные вечера проходили по определенному сценарию. Пишет Евгений Спасский: «После короткого и сочного доклада Доди, — а говорить он умел образно и остроумно, — мы читали нараспев стихи: он — свои, В. Каменского, Маяковского, а я начал с Северянина, потом Маяковского «Наш марш», из поэмы «Человек» и «Облако в штанах», Хлебникова «Крылышкуя золотописью»... Слушали все очень внимательно, но реагировали всегда так шумно, что казалось зрительный зал начинал колебаться и вот-вот развалится от крика, аплодисментов и свиста» [Спасский 1988, с. 8].

Нить воспоминаний подхватывает Борис Четвериков: «Публика на наших концертах приходила обычно в бешенство. Свистела, улюлюкала, кричала что-то... Бурлюк называл это «дразнить гусей». И тогда начинался диспут. Какой-нибудь заикающийся телеграфист или бывший чиновник консистории проклинал футуристов и говорил, спотыкаясь, экая и мекая, краснея и потея, что это все-таки шарлатанство, что так нельзя, что это даже с одной стороны обидно. Бурлюку только этого было и надо. Посрамленный оппонент замешивался в толпе. Публика грохотала» [Четвериков 2013, с. 4]. Журналист Аргус (псевдоним А.М. Громова) после выступлений Бурлюка писал в обширной статье: «Трижды выступал перед омской публикой „отец футуризма“ Давид Бурлюк. И трижды говорил одно и то же, доказывая, что футуризм — единственное, самое настоящее и самое новое искусство современности. И каждый раз публика валом валила на его лекции, посмотреть на залетную „знаменитость“. Зал переполнен — заняты все проходы. <...> И вот, наконец, начинается „выход“. Впереди — Бурлюк, напудренный с подведенными глазами, накрашенными бровями, с фальшивым румянцем на щеках, как старая кокотка. На нем скромный черный мешковатый сюртук, в руках — лорнет с одним стеклом, и на щеке едва заметный контур рыбы! Из-за расстегнутого сюртука виднеется красный, вышитый жилет. За Бурлюком — шествует футурист Спасский с черными бачками и тоже в красном жилете. На лбу его нарисованы синей краской собаки. Он почему-то удивительно напоминает цыгана. За Спасским — третий футурист Четвериков,



Ил. 6. Д. Д. Бурлюк. Деревня вечером. 1917–1918. Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля

рахитичный молодой человек, в скромной черной курточке. И, наконец, — ставший прихвостнем Бурлюка в Омске — «гордость Сибири», «национальный Гений» Антон Сорокин. На его лице — расплывчатая торжествующая улыбка. <...> Медленно усаживаются. Затем Бурлюк встает, скидывает лорнет, медленно обводит глазами собравшихся, как опытный актер, и выпаливает рычащим голосом: — Я попробую вбить в вашу мягкую душу из глины и мусора — гвоздь! И на этот гвоздь я повешу прекрасную картину нового искусства.

И начинает говорить о единственном искусстве современности — футуризме. Надо отдать ему справедливость — он прекрасный оратор и умеет владеть аудиторией. Он, без сомнения, образован и талантлив. Его речь остроумна. Он постоянно пересыпает ее цитатами из футуристической поэзии.

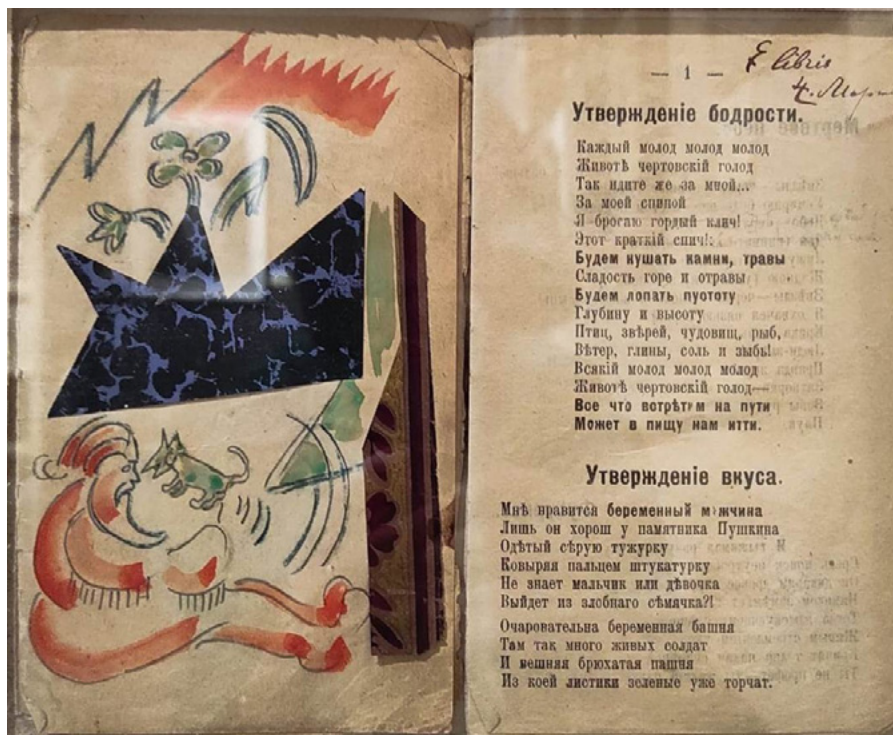
— Теперь не времена Рафаэля, когда кисточка любовно выводила какой-нибудь хвостик. Эти времена прошли безвозвратно, — кричал Бурлюк, потрясая лорнетом. — Мы пришли, мы творцы новой жизни и прямо из ведра плещем краски бодрости и жизни в вашу больную расплывчатую душу.

Маяковского он называет пророком, который предсказал в своих стихах революцию еще два года тому назад — «Сегодня надо кастетом кроиться миру в черепе!» — цитирует Бурлюк Маяковского и добавляет: — Это написано за два года до революции, а кажется, будто вчера или сегодня!

Затем он любезно доводит до сведения аудитории, что Маяковский был такой прилежный, способный, что уже шестнадцати лет знал наизусть «Капитал» Маркса.

— „Все искусство — всему народу“, вот лозунг, — выкрикивает „отец футуризма“, — за который мы боролись и боремся! Число последователей футуризма растет ежедневно! <...> Да, наш новый источник, быть может, пока и непонятен, но несомненно, что он животворящ! „Грандиозарь“ футуристов затянулся до 12 часов ночи. Публика стала расходиться, не дожидаясь окончания»⁷. Уместно привести строки из книги мемуаров Виктора Уфимцева, в то время ученика студии петроградского художника А. Н. Клементьева: «Алексей Николаевич Клементьев называл футуристов шарлатанами и рассказывал об их шумных скандалах в Питере и в Москве. Он советовал ухо держать остро, и мы подготовились основательно. — Не дадим издеваться над чистым искусством! Набив карманы всякой дрянью, отправились на лекцию Бурлюка. В зале, завешанном

⁷ Аргус. Грандиозарь // Сибирская речь. Омск, 1919. №49. 6 марта.



Ил. 7. Страницы из книги Д. Д. Бурлюка «Лысеющий хвост». 2-е изд. М. [Курган], 1919. С рисунком и автографом автора. Архив Л. Н. Мартынова, Москва.

чудовищными картинами, заняты были все места. Наружность у футуристов была вызывающе необычна. Малиновые с разводами жилеты под черными сюртуками, деревянные ложки в петлицах, на лицах — у кого рыба, у кого собака, у кого треугольник. <...> Он рекомендует участников вечера. Не верю глазам! Это же мои знакомые! Вот тихий и скромный Всеволод Иванов. Вот молодой поэт Спасский. Но больше всего поразило, когда в шикарно одетой поэтессе я узнал нашу соседку по квартире девушку Веру. С каким невозмутимым достоинством держались они сейчас перед ярко освещенным залом! <...> Бурлюк не читал стихи, он бросал их, бросал, как кирпичи, и смотрел единственным глазом на обалдевшую аудиторию. Сладким и жидким голосом он читал Пушкина:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв.
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

И вдруг громовым басом взревел: — Нет! Мы рождены не для звуков сладких, не для вдохновенья и молитв, а именно для битв! При этом он так грохнул кулаком по столу, что вода из стакана ракетой взлетела в потолок» [Уфимцев 1973, с. 29, 30].

Гимназист Леонид Мартынов, будущий поэт, не был на выступлениях, так как воспитанникам гимназий запрещалось посещать развлекательные заведения и мероприятия. Но на вечер Бурлюка пришел его старший брат Николай, поэт (псевдоним Семенов) и даже купил книжечку с эпатирующим названием «Лысеющий хвост». Справа вверху он подписал: «Ex libris. Н. Мартынов». Позже это издание оказалось в архиве Л. Н. Мартынова, который дорожил раритетом. Спустя несколько лет он вспоминал: «Мы, сибиряки, знаем Давыда Давыдовича Бурлюка, главным образом, по его достопамятному турне по Сибири весной 1919 года. Бурлюк, пробиваясь из голодной Москвы на экзотический Дальний Восток, попутно останавливался в наиболее оживленных городах, лежащих у сибирской железнодорожной магистрали, и давал шумные поэзо-концерты. Бурлюка сопровождали соратники, молодые люди с разрисованными физиономиями. На поэзо-концертах эти ребята голосили Северянина. Сам же Бурлюк

рычал Маяковского и распространял собственную книжечку под названием „Лысеющий Хвост“. Несколько слов об этой книжечке. Маленькая, отпечатанная на серой оберточной бумаге, снабженная иллюстрациями, сделанными от руки (очевидно, тираж был незначительный), та книжечка все же производила довольно приятное впечатление»⁸. Об одном из вечеров Бурлюка рассказал Евгений Белов (псевдоним Е.И. Шамурина): «В первый раз мне пришлось видеть футуристов несколько лет тому назад. Тогда их выступление произвело тягостное, неприятное впечатление. Было больно за родное искусство, за восторги толпы, в лицо которой бросались кощунственные слова.

С тех пор многое переменилось. С одной стороны, футуризм сам по себе выкристаллизовался, внутренне изменился и, отбросив от себя все наносное и случайное, приобрел известное право гражданства в искусстве. С другой — теперь, после всего пережитого в последние годы, как-то вообще отвык трагически воспринимать явления жизни. Вечер Бурлюка 4 февраля⁹ оставил совершенно другое впечатление. Бурлюк — человек, бесспорно, способный и умный, но он очень слабый поэт. По тому, какие иногда искры подлинного поэтического огня вспыхивают в его лекции, с каким удовольствием и чувством цитирует он корифеев русской и западноевропейской литературы, видно, что сам он «для себя» любит и ценит не только «футуристические», но и прежние, старое искусство, стоявшее выше современности, выше всех времен и народов, что он отлично понимает его.

Но Бурлюк вместе с гастрوليрующим с ним же абсолютно бездарным Борисом Четвериковым и К° по своим, не имеющим ничего общего с чистым искусством, соображениям, „для публики“ рисует на щеках шутовские фигурки, надевает шутовской колпак в виде красного жилета и розовой кошки в петлице и забавляет публику так, как в свое время ее забавлял Анатолий Дуров. Бурлюк чрезвычайно находчив и остроумен, он прекрасный комик, он великолепный имитатор Северянина и Маяковского. И если не относиться к его трюкам серьезно, как отнеслась небольшая часть публики, можно было весь вечер весело и простодушно хохотать»¹⁰.

Выставка: «надо было встряхнуть мещан, обывателей»

Не менее дискуссионной и громкой была выставка московских и петроградских художников, открытая в Политехническом институте сразу же, одновременно с первым вечером. Вспоминает Евгений Спасский: «Бурлюк отличался невероятной энергией. Через час после приезда в город он находил помещение для выставки и концертов. В тот же день давал в местную газету статью о футуризме. Вечером мы развешивали картины, и в 10 часов утра был вернисаж. При чем мы с утра и до 12 часов дня, надев свои пестрые жилеты, гуляли по городу, привлекая тем самым большую толпу народа. Около часа дня мы возвращались на выставку с шумной толпой» [Спасский 1988, с. 8].

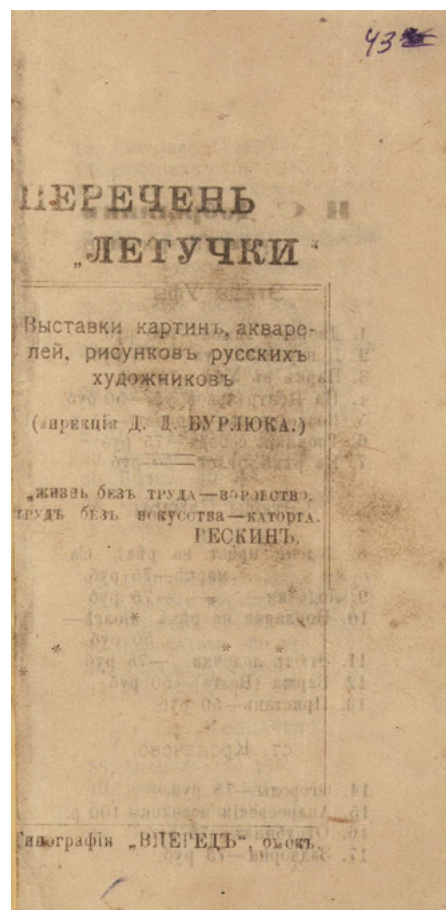
Список участников выставки Бурлюка и перечень их работ представляет крошечный по формату каталог — «Перечень „летучки“ выставки картин, акварелей, рисунков русских художников»¹¹. На сложенных вдвое двух квадратных листках размером 13×13 сантиметров опубликован список художников с указанием города их проживания, названия произведений с их стоимостью. Здесь кроме пейзажей и этюдов художников реалистического направления экспонировались авангардистские произведения самого Бурлюка, а также Н.К. Калмакова, Н.И. Кульбина, Д.П. Мошечитина, Е.Д. Спасского. Это миниатюрное издание

⁸ Леонид Мартынов. Бурлюцкий голос // Рабочий путь. Омск, 1927. №278. 4 декабря.

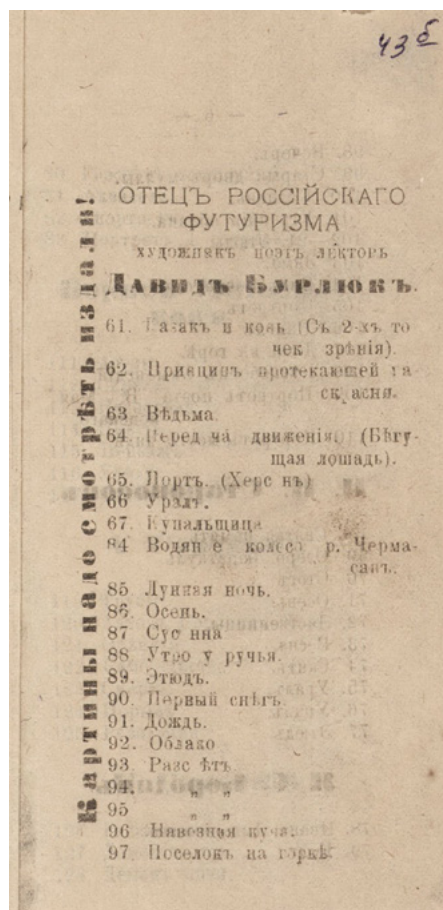
⁹ Ошибка: вечер прошел 4 марта.

¹⁰ Белов Е. Футуристы в Омске // Русская армия. Омск, 1919. 6 марта. Е. Белов — псевдоним Е.И. Шамурина.

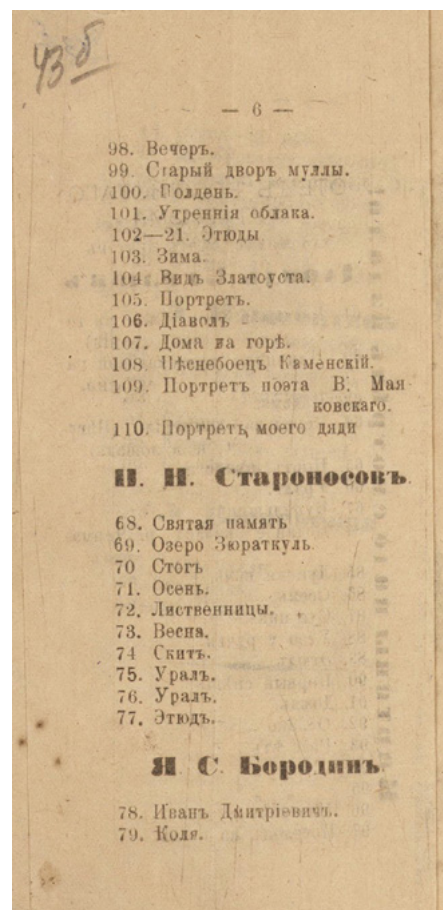
¹¹ Исторический архив Омской области (ГИАОО). Ф. 1073. Оп. 1. Д. 367. Л. 43–43 в об. Перечень «летучки» выставки картин, акварелей, рисунков русских художников / дирекция Д.Д. Бурлюка / Омск: Тип. «Вперед», 1919.



Ил. 8. Перечень летучки выставки картин, акварелей, рисунков русских художников. Дирекция Д. Д. Бурлюка. Типография «Вперед». 1919. Омск. Исторический архив Омской области (ГИАОО).



Ил. 9. Перечень летучки выставки картин, акварелей, рисунков русских художников. Дирекция Д. Д. Бурлюка. Типография «Вперед». Омск. 1919. Исторический архив Омской области (ГИАОО).



Ил. 10. Перечень летучки выставки картин, акварелей, рисунков русских художников. Дирекция Д. Д. Бурлюка. Типография «Вперед». Омск. 1919. Исторический архив Омской области (ГИАОО).

появилось уже после открытия выставки и, вероятно, по инициативе писателя, в будущем автора исторических романов В.Г. Янчевецкого (Яна). Он был редактором фронтовой газеты «Вперед», типография которой размещалась в вагонах на городской ветке.

Большое место в экспозиции заняли великолепные железные вывески, собранные Бурлюком в соседнем городке Петропавловске и с большими трудностями привезенные в Омск. Четвериков с восхищением вспоминал: «Какие крендели красовались на них, какие стеариновые свечи! И какое красноречие, какая орфография заполняла эти памятники былого! Эти вывески нравились всем даже, пожалуй, больше, чем картины, около них всегда стояла кучка любопытствующих» [Четвериков 2013, с. 4].

Из воспоминаний Евгения Спасского известно, что в каждом городе Бурлюк исполнял для продажи «Портрет моего дяди». «Он делал его быстро в гостинице, вклеивая куски газеты в разорванное углами лицо, имеющее три глаза, два носа, и так далее. Сам я, — пишет Спасский, — относился к исканиям новых форм очень серьезно, и подобное легкомысленное отношение Доди меня немного шокировало» [Спасский 1988, с. 8].

Экспонировался один из таких скандальных портретов и в Омске. Возможно, именно он затем показывался на выставке в Иркутске, был приобретен местным обществом художников и позднее передан в Иркутский областной художественный музей имени В.П. Сукачева. Эпатажный портрет выражал основной принцип футуристической живописи, заключающийся в одновременном изображении различных фаз движения, и входил в число показательных экспонатов, которые убедительно иллюстрировали выдвигаемые на футур-лекциях положения.

Обстоятельный обзор выставки дал под псевдонимом Аргус журналист А.М. Громов: «...На днях эти господа от „ослиного хвоста“ появились и в Омске во главе со „знаменитым“ Давидом Бурлюком. В здании Политехнического института они устроили выставку картин. Выставка крошечная — всего около ста произведений. С утра до вечера — выставка была битком набита публикой. Еще бы — футуристы не каждый день бывают в Омске!.. Но публика ошиблась — выставка оказалась не совсем футуристической. На ней было преобладающее количество рисунков (акварелей) чисто реалистических и импрессионистских, футуристических же в полном смысле этого слова — было всего-навсего штук десять-пятнадцать <...> Останавливают внимание несколько красочных, сочных пейзажей самого г. Бурлюка. В них нет ничего футуристического. В этих картинах г. Бурлюк — талантливый импрессионист и ничего больше. Рядом с импрессионистскими работами его красуются и футуристические. Описывать их и судить о них — дело безнадежное. Что можно сказать о разноцветных квадратах, ломаных линиях, кругах, полукругах и пр.? Рядом висящие импрессионистские картины словно говорят: — «Это дурачество г. Бурлюка...». Да, но дурачество это длится уже много лет...

Творения футуриста г. Спасского представлены в виде картонов, старательно, по-детски, разрисованных квадратами... Его попытки стать импрессионистом оказались неудачными («Женщины в бане»). <...> Почему-то на выставке над дверями висит тряпица, именуемая «панно», а дальше — кусок парусины и несколько обрывков кружев (цена 2000 руб.). Не соблазнили ли гг. футуристы лаврами омских различных комиссионных бюро и не взяли ли эти вещи на комиссию?»¹².

Публика охотно посещала организуемые Бурлюком вечера, объяснение чему находим у Бориса Четверикова: «...приезд футуристов напоминал собравшимся в Омске беженцам из центральной России недавнее спокойное время, их благополучие, напоминал о былой жизни, о былых литературных спорах, былых скандалах, о покинутых городах... а после каждого нашего концерта за кулисы ломилось множество самых разнообразных людей, желающих с нами познакомиться, поговорить и пригласить нас к себе на ужин [Четвериков 2013, с. 4–5].

Круг почитателей

В очерке «Литература и художество в Сибири и на Дальнем Востоке (1919–1922 гг.)», изданном в Берлине, Д.Д. Бурлюк вспомнит тех, с кем встречался во время Большого Сибирского турне, кто входил в его круг и был им отмечен.

Один из них — писатель Антон Семенович Сорокин (1884–1928) — главный персонаж мартовских выступлений Давида Бурлюка [Девятьярова 1999, с. 20–21]. Давид Бурлюк подружился с Антоном Сорокиным и часто бывал в его доме на Лермонтовской улице. В один из таких памятных дней исполнены карандашные портреты гостеприимного хозяина дома и его жены Валентины Михайловны (ООМИИ имени М.А. Врубеля). Добродушный очкарик с заросшими редкой щетиной острыми скулами на карандашном портрете Бурлюка мало похож на возмутителя спокойствия и *enfant terrible*, о котором писала омская пресса. Из мемуарных новелл писателя Сорокина известно, что во время пребывания в Омске в марте 1919 года Бурлюк рисовал Верховного правителя адмирала А.В. Колчака¹³. «Отец российского футуризма» выдал Сорокину декларативную грамоту: От Всероссийской федерации футуристов. Национальному великому писателю и художнику Сибири Антону Сорокину. Извещение. Я, Давид Бурлюк, отец российского футуризма, властью, данной мне великими вождями нового искусства, присоединяю Вас, Антон Сорокин, к В.Ф. Ф. Приказываем отныне именоваться в титулах своим великим художником, а не только писателем, и извещаем, что отныне ваше имя вписано будет и будет упоминаться

¹² Аргус. От ослиного хвоста // Сибирская речь (Омск). 1919. № 47. 4 марта (19 февраля).

¹³ Сорокин А.С. Скандал двадцать восьмой. ГИАОО. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 464. Л. 49, 50.



Ил. 11. Д. Д. Бурлюк. Портрет А. С. Сорокина. 1919. Картон, графитный карандаш, акварель. Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля.

в обращениях наших к народу: Давид Бурлюк, Василий Каменский, Владимир Маяковский, Велимир Хлебников, Игорь Северянин и Антон Сорокин. Подписал действительный член, учредитель общества «Бубновый валет», член Президиума московских художественных организаций Давид Давидович Бурлюк, скрепил Евгений Спасский [Сорокин 2011, с. 44–45].

Существуют и более серьезные доказательства признания Бурлюком талантов сибирского литератора. Подводя итог своему пребыванию в Омске, Бурлюк напишет: «В Омске я встретил „короля писательского“ Антона Сорокина. В нем не только юрочность, но и несомненное крупное литературное дарование. В Антоне Сорокине — природный футурист, в нем все особое, оригинальное. Он служил, и очень пунктуально, в управлении железной дороги, имел собственный дом, сдавал квартиры, но при „правильной жизни“ все свободное время занимался или писательством, или же рисованием композиций фантастического характера. В Сорокине Сибирь имеет оригинального художника-графика, фантаста» [Бурлюк 1922, с. 45]. Работы Антона Сорокина Бурлюк включил в экспозицию своей передвижной выставки, о чем свидетельствует ее крошечный каталог (119. Трубы. 120. Антон Сорокин и толпа. 121. Орхидея. 122. Самоубийство. 123. Смерть. 124. Порыв. 125. Революция)¹⁴.

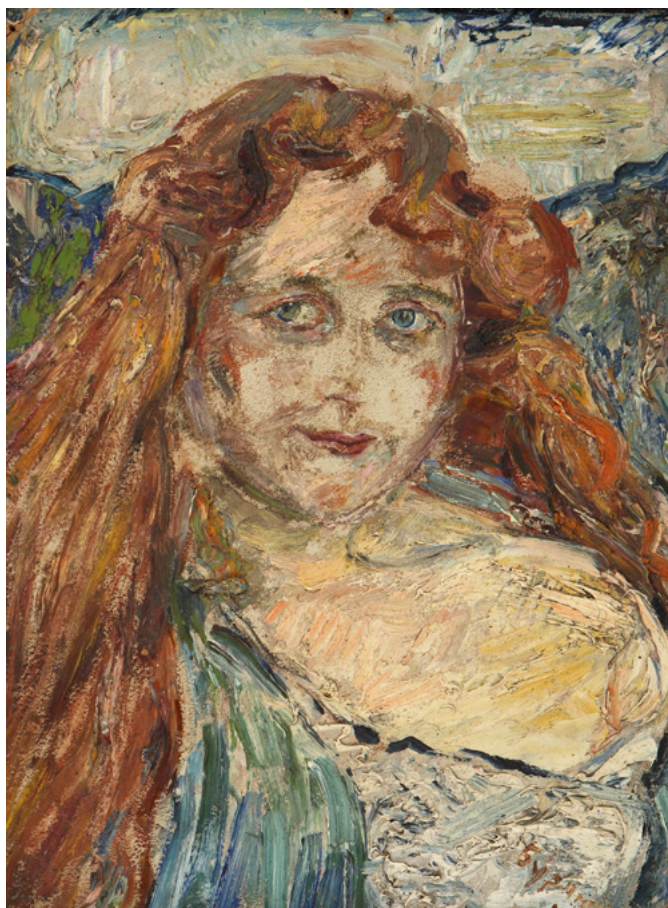
В круге почитателей Бурлюка оказался и Ф. А. Васильев — литератор, собиратель произведений искусства и художник-любитель. Он заказал портреты дочерей Аллы и Эли, которые были представлены на Третьей весенней выставке

¹⁴ ГИАОО.Ф. 1073. Оп. 1. Д. 367. С. 7. Перечень «летучки» выставки картин, акварелей, рисунков русских художников / дирекция Д. Д. Бурлюка / Омск: Тип. «Вперед», 1919.



Ил. 12. Дом писателя А.С. Сорокина. Фотография. Омск, Лермонтова 28а. Архив Г.Д. Фролова, Омск.

Общества художников и любителей изящных искусств степного края. В каталоге этой выставки они указаны так: «Порт[рет] Аллы, раб[оты] Бурлюка. Эля Бурлюка»¹⁵. Местонахождение портрета Эли неизвестно. А портрет Аллы чудом сохранился. В декабре 2020 года музей имени Врубеля купил у московского



Ил. 13. Д. Д. Бурлюк. Портрет Аллы Васильевой. 1919. Картон, масло. Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля.

¹⁵ Общество художников и любителей изящных искусств Степного края. Третья весенняя выставка: каталог. Омск, 1919. С. 6.



Ил. 14. Графиня Нина Подгоричани в костюме Пьеро.
Фотография. Архив Б.С. Каплана, Москва.

коллекционера Юрия Смирнова один из этих экспонировавшихся портретов. На нем изображена молодая женщина с длинными каштановыми волосами и обнаженным левым плечом. Динамичное движение кисти, широкий пастозный мазок создают тяжелую фактуру и брутальность красочного слоя. По контрасту с ним написано девичье лицо: тонкими розовыми слоями краски с просвечивающими участками основы. Крупноватый нос модели не прописан (возможно, по просьбе заказчицы), внимание на нем не акцентируется. Справа внизу подпись: «Бурлюк 1919». В 1993–1994 годах владелец приобрел это произведение на московском аукционе Альфа-Арт, на выставки не давал. В документах по передаче картины в Омский музей она была указана как «Портрет неизвестной». В результате успешной исследовательской работы модель была идентифицирована автором статьи и обрела свою забытую биографию [Девятьярова 2015, с. 123–126].

Алла Федоровна Васильева (1902, д. Екимово Островского района Псковского округа, по другим источникам — Верхнеудинск, — 1982, Москва) в 1918 году приехала с семьей в Омск. Училась во второй женской гимназии, в 1921 году поступила в Художественно-промышленный техникум на живописное отделение. В Москве окончила Вхутеин (1929) и занималась портретом и оформительским искусством.

В числе поклонников Давида Бурлюка оказалась и поэтесса графиня Нина Подгоричани, приславшая «изящное, по всем правилам светского этикета приглашение» на вечер 4 марта 1919 года. Нина Михайловна жила в доме своего отца действительного статского советника сенатора Правительствующего Сената графа М.А. Подгоричани-Петровича. Он был связан с Омском по службе, потому и для Нины Михайловны этот сибирский город, где прошли ее отроческие годы и где она окончила гимназию, не был чужим. С августа 1914 года из-за болезни она лечилась на курортах Европы, в 1915 году поселилась в Москве. В 1916 году в связи с обострением туберкулеза, жила в Крыму, откуда, вероятно, к осени

1917 года переехала к родителям в Омск. «Наивозможнейшая роскошь» обстановки, вышколенная прислуга, барский образ жизни, о чем с восторгом пишет Четвериков [Четвериков 2013, с. 5–6] объясняются, пожалуй, статусом отца. В 1938 году была арестована по обвинению в подготовке покушения на наркома иностранных дел М.М. Литвинова, пережила 17 лет лагерей и ссылок [Подгоричани 2015]. Вечер был устроен Ниной Подгоричани, безусловно, в честь Давида Бурлюка. Антон Сорокин вспоминает в «Скандале девятом»: «У поэтессы графини Подгоричани званый вечер. Министры, профессор Денике, Давид Бурлюк, придворный писатель Сергей Ауслендер и другие, всего человек сорок» [Сорокин 2011, с. 58].

На пути в Америку

Таким образом, Большое Сибирское турне – яркая страница в биографии Бурлюка. Свой рискованный вояж «отец российского футуризма» объяснял стремлением спасти семью от непредсказуемых бедствий братоубийственной трагедии. Преследуя при этом и меркантильные цели, он не догадывался, какой значительный след оставит в сердцах сибиряков. «С вечера я ушел футуристом», — напишет в воспоминаниях Виктор Уфимцев, создавший вскоре союз вольнодумцев «Червонная тройка». Его друг Борис Шабль-Табулевич отныне будет называть себя учеником Бурлюка. Испытал его влияние и склонный к символизму Николай Мамонтов. Организованные Бурлюком в экстремальных социально-политических условиях выступления и выставки имели большой общественный резонанс и явились важной вехой истории российской культуры.

Литература

1. Арнольдов 1935 — Арнольдов Л.В. Жизнь и революция: гроза пятого года. Белый Омск. Шанхай, 1935. С. 202, 203.
2. Бурлюк 1922 — Бурлюк Д.Д. Литература и искусство в Сибири и на Дальнем Востоке (1919–1922). (Заметки и характеристики очевидца) // Новая русская книга (Берлин). 1922. №2. С. 45.
3. Девятьярова 1999 — Девятьярова И.Г. Дом писателя Антона Сорокина. Омск: ООМИИ им. М.А. Врубеля, 1999. С. 20–21.
4. Девятьярова 2015 — Девятьярова И.Г. Омская модель Давида Бурлюка. Атрибуция женского портрета из частного собрания // XIX научная конференция «Экспертиза и атрибуция» произведений изобразительного и прикладного искусства. 26–28 ноября 2014 г. Материалы. М.: Магnum-Арс, Государственная Третьяковская галерея, 2015. С. 123–126.
5. Крусанов 2003 — Крусанов А.В. Русский авангард 1907–1932 (Исторический обзор). М., 2003. Т. 2. Кн. 2. С. 356–377.
6. Подгоричани 2015 — Подгоричани Н. Четки из ладана; Шахматные стихи / Сост., подгот. текста, прим. А.Р. Кентлера и В.В. Нехотина. М.: Мосты культуры, 2015.
7. Сорокин 2011 — Сорокин А. Тридцать три скандала Колчаку / Подгот. текста, прим. и предисл. И.Е. Лощилова, А.Г. Раппопорта. СПб., 2011. С. 44, 45, 58.
8. Спасский 1988 — Спасский Е.Д. Мы были полны надежд // Огонек. 1988. №50. С. 8.
9. Уфимцев 1933 — Уфимцев В.И. Говоря о себе. Воспоминания. М., 1973. С. 29–30.
10. Четвериков 2013 — Четвериков Б.Д. Стежки-дорожки. Повесть о человеке XX века // Клио. М., 2013. №6 (78). С. 4–6.

References

1. Arnoldov, L.V. (1935), *Zhizn i revolyutsiya: groza pyatogo goda. Bely Omsk* [Life and Revolution: The Thunderstorm of 1905. White Omsk], Shanghai, pp. 202–203.
2. Burlyuk, D.D. (1922), "Literatura i khudozhestvo v Sibiri i na Dalnem Vostoke (1919–1922). (Zametki i kharakteristiki ochevidtsa)" [Literature and Art in Siberia and the Far East (1919–1922) (Notes and Characteristics of an Eyewitness)], *Novaya russkaya kniga* (Berlin), no 2, p. 45.
3. Chetverikov, B.D. (2013), *Stezhki-dorozhki. Povest o cheloveke XX veka* [Stitches and paths. A Tale of a Man of the Twentieth Century], *Klio*, Moscow, no 6 (78), pp. 4, 4–5, 5–6.

4. Devyatiarova, I.G. (2015), "Omskaya model Davida Burlyuka. Atributsiya zhenskogo portreta iz chastnogo sobraniya" [Omsk Model of David Burliuk. Attribution of a Female Portrait from a Private Collection], *Proceedings of the scientific conference "Ekspertiza i atributsiya" proizvedeniy izobrazitelnogo i prikladnogo iskusstva*. Moscow: Magnum-Ars, Gosudarstvennaya Tretiakovskaya galereya, pp. 123–126.
5. Devyatiarova, I.G. (1999), *Dom pisatelya Antona Sorokina* [The House of the Writer Anton Sorokin], Omsk: OOMII im. M.A. Vrubelya, pp. 20–21.
6. Krusanov, A.V. (2003), *Russky avangard 1907–1932 (Istorichesky obzor)* [Russian Avant-garde 1907–1932 (Historical Review)], Moscow, V. 2, Book 2, pp. 356–377.
7. Podgorichani, N. (2015), *Chetki iz ladana; Shakhmatnye stikhi* [Incense Beads; Chess Poems] Compiled by A.R. Kentlea, V.V. Nekhotin (Eds. Moscow: Mosty kultury.
8. Sorokin, A. (2011), *Tridtsat tri skandala Kolchaku* [Thirty-three scandals for Kolchak] Preparation of the text, notes and foreword by I.E. Loshchilov, A.G. Rappoport, St Petersburg, pp. 44, 45, 58.
9. Spassky, E.D. (1988), *My byli polny nadezhd* [We were full of hope], *Ogonek*, no 50. p. 8.
10. Ufimtsev, V.I. (1973), *Govorya o sebe. Vospominaniya* [Speaking about myself. Memories], Moscow, pp. 29–30.

Информация об авторе

Ирина Г. Девятъярова, кандидат исторических наук, Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Омск, Россия; 644043, Россия, Омск, ул. Ленина, д. 3; sanfira9@mail.ru

Author Info

Irina G. Devyatyarova, Cand. of Sc. (History), Omsk Museum of Fine Arts named after M. Vrubel, Omsk, Russia; 3 Lenin St, 644043 Omsk, Russia; sanfira9@mail.ru



УДК 7.03

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-401-416

EDN: EVSKPA

<https://elibrary.ru/evskpa>

ДРУГОЙ М.А. ВРУБЕЛЬ. К ВОПРОСУ ОБ АТРИБУЦИИ ПОРТРЕТА ДЕДА ХУДОЖНИКА

Елена Б. Чурилова

Ассоциация искусствоведов, Санкт-Петербург, Россия,

ebchurilova@mail.ru

Аннотация

Статья написана по материалам атрибуции, проведенной автором в отделе рукописей Государственного Русского музея и утвержденной на атрибуционном заседании в 2021 году. В ней определялись личность человека, изображенного на одном из листов фонда художника М.А. Врубеля, и даты всего архивного документа, содержащего два портрета. Продолжение исследования позволило получить дополнительные результаты и значительно расширить представление о предках выдающегося мастера по мужской линии: деде, генерал-лейтенанте российской императорской армии Михаиле Антоновиче Врубеле, и бабушке Екатерине Васильевне (урожденной Мелковской).

Ключевые слова: М.А. Врубель, дед художника, атрибуция портрета, русские генералы, астраханское казачество

Для цитирования: Чурилова Е.Б. Другой М.А. Врубель. К вопросу об атрибуции портрета деда художника // Academia. 2026. № 2. С. 401–416. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-401-416

THE OTHER MIKHAIL VRUBEL: ON THE ATTRIBUTION OF A PORTRAIT OF THE ARTIST'S GRANDFATHER

Elena B. Churilova

Association of Art Historians, St Petersburg, Russia,

ebchurilova@mail.ru

Abstract

The article is based on an attribution study carried out by the author in the Department of Manuscripts of the State Russian Museum and approved at the attribution committee meeting in 2021. The study identified a person depicted on one of the sheets from the archive of M.A. Vrubel and established the date of the archival document containing two portraits. Further research has yielded additional findings and significantly expanded our knowledge of the outstanding artist's paternal ancestors: his grandfather, Mikhail Antonovich Vrubel, a lieutenant general in the Imperial Russian Army, and his grandmother, Ekaterina Vasilyevna Vrubel (née Melkovskaya).

Keywords: Mikhail Vrubel, the artist's grandfather, portrait attribution, Russian generals, Astrakhan Cossacks

For citation: Churilova, E.B. (2026), "The other Mikhail Vrubel: On the attribution of a portrait of the artist's grandfather", *Academia*, 2026, no 2, pp. 401–416. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-401-416

Имя Михаила Александровича Врубеля (1856–1910) словно проснулось при жизни художника и отозвалось в его посмертной славе. Однако эта фамилия достойно звучала еще до рождения российского гения, но не в художественном мире, а в кругах правоведов и российского офицерства. Тем досаднее, что какие-то важные сведения подолгу не оказываются в поле зрения исследователей, а находки, даже если они и случаются, годами остаются под спудом, поддерживая непроницаемую пелену безвестности.

В 2021 году должностные обязанности хранителя отдела рукописей Государственного Русского музея послужили для меня поводом пристальнее изучить материалы фонда семьи художника М.А. Врубеля. Архив в 1921 году был приобретен Комитетом Общества поощрения художеств у А.А. Врубель (1855–1928), сестры художника, а затем принесены им в дар Художественному отделу музея.

Фонд, насчитывающий 374 единицы хранения, включает документы, датированные 1845–1925 годами: здесь и обширная семейная переписка, и корреспонденция разных художников, композиторов, художественных и музыкальных деятелей. Отдельный интерес представляют материалы, относящиеся к периоду семейной жизни живописца и его жены, яркой певицы Надежды Ивановны Забелы-Врубель (1868–1913). Также ценны письменные свидетельства, проливающие свет на историю многолетней педагогической деятельности А.А. Врубель, а равно и ее труды по увековечиванию памяти гениального брата. На протяжении долгих десятилетий продолжалось изучение архива многочисленными исследователями, в том числе по случаю подготовки к проведению нескольких юбилейных выставок мастера.

Спустя тридцать один год после поступления проводилась инвентаризация фонда, но, как было сказано, лишь по прошествии столетия его пребывания в музее настало время приоткрыть тайну некоторых документов. Те или иные определения, сделанные научными сотрудниками, фиксируются в протоколах атрибуционных заседаний музея. 5 октября 2021 года было заслушано и принято



Ил. 1. Е. Б. Чурилова. Портрет Михаила Антоновича Врубеля. 2025. Бумага, цветные карандаши. С оригинала Государственного Русского музея.

мое сообщение, касающееся установления личности изображенного и даты документа. Обратившись вновь к данной теме в 2024 году, я нашла прежний заголовок дела на сайте Президентской библиотеки им. Б.Н. Ельцина, в свое время проводившей сканирование архивных материалов Русского музея. Он соответствовал старому описанию: «Портрет Врубель (Мелковская), бабушка художника (акварель). Портрет неизвестного (л. 2)»¹. Пришлось вернуться к исследованию.

В разделе фотографий инвентарной книги музея записано: «Врубель (Мелковская), бабушка художника. Б. д. (т.е. без даты — *прим. авт.*). Приобретено у А.А. Врубель в 1921 г.». В описании предмета в музейном инвентаре небольшая подробность: «Портрет акварельный. Овальной формы, размер 16×12,5»². Помимо женской полуфигуры, в деле находится еще один лист с изображением военного, о котором поведано совсем кратко: «Лист 2-й — раскрашенная фотография портрет неизвестного». О нем-то, главным образом, и пойдет речь (ил. 1).

На листе, выполненном сепией с прорисовкой деталей костюма кистью и белилами, — портрет пожилого мужчины в военной форме с орденами, круглыми генеральскими эполетами с кистями на плечах и португеей через правое плечо. Изображение скорее производит впечатление графики, нежели фотоснимка. Полуфигура помещена в овал, правая рука опущена вдоль туловища, левая, с обручальным кольцом, полусогнута и опирается на некий постамент, покрытый узорчатой тканью; похожий орнамент виден на условном фоне, прорисованном за спиной офицера. Надписи на музейном документе выполнены пером одной и той же рукой и, очевидно, одномоментно. Вверху: 1797–1858 г., внизу: 1851 или 1857. Эта дата подчеркнута, последняя цифра будто наведена поверх белил и замаранного пятна, так что в равной степени можно принять единицу и за семерку. Логично предположить, что верхняя строка — даты жизни человека, а нижняя — время создания портрета; также допустима вероятность родственной связи между лицами на этих двух изображениях, помещенных в общую архивную папку.

На обороте листа с женским изображением надпись графитным карандашом полудетской рукой: «Портрет нашей // Пра Бабушки // Матери Дедушки». Ниже написано другим почерком в современной орфографии: «Мать отца художника, урожденная Мелковская (Варшавянка) // художник любил этот портрет, считая его характерным». Надписи противоречат друг другу — не вполне понятно, кто же эта молодая дама: бабушка или прабабушка Михаила Александровича Врубеля? Предположим, что первая надпись могла быть сделана кем-то из внуков отца художника, Александра Михайловича Врубеля (1828–1899). Тогда более позднее пояснение, оставленное, видимо, Анной Александровной Врубель³, ей не противоречит. Рассмотрим вариант более близкого родства, предполагающий, что барышня на портрете — бабушка Михаила Александровича Врубеля. Она изображена в юном возрасте, быть может, еще до замужества или в первые годы брака. Даты жизни Мелковской неизвестны, но в те времена жены зачастую были моложе своих мужей. Судя по гладко зачесанным на пробор волосам со взбитыми над ушами локонами (на макушке лента и маленькая рогатая малиновая шапочка типа конфедератки), по легкому светлому платью (с рукавами-буфами на плечах, с завышенной талией и розовым поясом, затянутым бантом под грудью для подчеркивания ее нижней линии) в стиле ампира, соответствующему моде 1790-х — 1810-х годов, задержавшейся до самого начала 1820-х годов, портрет мог быть выполнен в конце 1810-х-начале 1820-х годов, еще

¹ URL: <https://www.prilib.ru/item/709408> (дата обращения: 15.12.2024).

² ОР ГРМ. Ф. 34. Оп. 1. Ед. хр. 68. Л. 1–2. В ходе подготовки статьи автору стало известно о независимом исследовании по данной теме специалиста в области искусства конца XIX — начала XX веков О.С. Давыдовой, подготовленном для публикации в НИИ РАХ.

³ Известно, что А.А. Врубель, передавая семейный архив в Художественный отдел Русского музея, систематизировала документы, сделав комментарии к документам и примечания к эпистолярному наследию. См: Врубель 1929, с. 5.



Ил. 2. Е. Б. Чурилова. Портрет Екатерины Васильевны Врубель (урожденной Мелковской). 2025. Бумага, цветные карандаши. С оригинала Государственного Русского музея.

до рождения первого из ее сыновей. Полное имя находим в родовете: Екатерина Васильевна Мелковская (Врубель)⁴ (ил. 2).

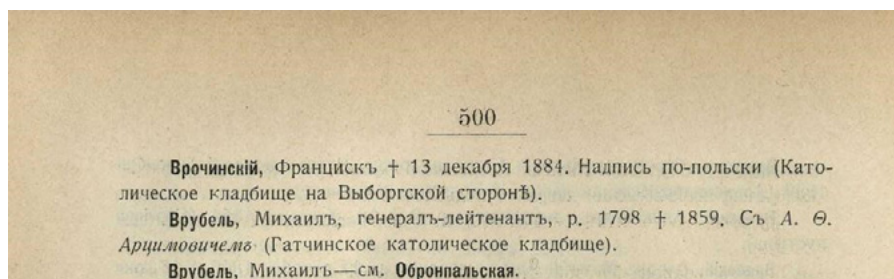
Таким образом, есть повод поискать информацию о предыдущем поколении М.А. Врубеля по мужской линии. «Предки художника со стороны отца, — вспоминала сестра Михаила Александровича, — по мужской линии были выходцы из прусской Польши (документальным свидетельством чего была дедовская немецкая библиотека); по женской линии — варшавяне (Мелковские), причем бабушка принадлежала к польской конфедерации» [Врубель 1929, с. 17].

Упомянутая библиотека с книгами на немецком языке принадлежала прадеду мастера — Антону Федоровичу (Францевичу) Врубелю (Врублевскому), уроженцу Белостока. Там он служил судьей. Принимая во внимание, что в 1785 году родилась его дочь Евфросинья Антоновна (в браке Арцимович, умерла в 1815 году), а в самом конце столетия — сын Михаил Антонович (дед художника и наш герой), А.Ф. Врубель⁵ появился на свет в середине XVIII века. Его родителем, вероятно, был Франц [Адамович] Врублевский (род. 1732 — ?), ставший первым в роду российским подданным, когда принадлежавшее Восточной Пруссии после третьего раздела Польши Белостокское воеводство в связи с подписанием Тильзитского мира в 1807 году перешло к России. Собрание книг в семейной библиотеке стало следствием получения прадедом художника образования в Германии и, судя по семейной библиотеке, этот человек хорошо знал и любил мировую литературу.

В материалах из РУВИКИ — свободной энциклопедии — найдена информация о дед М.А. Врубеля: «Михаил Антонович Врубель (1799 или

⁴ Екатерина Васильевна Мелковская (Врубель) — Родовод. URL: <https://ru.rodovid.org/wk/Запись:1169073> (дата обращения: 14.08.2021).

⁵ Если принять версию, что на женском портрете изображена все-таки прабабушка художника, мать деда, тогда она могла быть женой А.Ф. Врубеля и появиться на свет, судя по дате рождения их старшей дочери, хотя бы до 1770 года. Следовательно, автор акварели должен был запечатлеть ее в возрасте старше 30–40 лет. Кроме девичьей фамилии, о ней пока ничего не известно. Об А.Ф. Врубеле см. ниже.



Ил. 3. Запись о захоронении М. А. Врубеля. Петербургский некрополь. Изд. вел. кн. Николай Михайлович. С-Пб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1912. Т. 1: (А-Г). С. 500.

1799–1859) — генерал-лейтенант русской императорской армии; дед художника М. А. Врубеля. Родился в 1798 или 1799 году. В службу вступил в 1817 году; с 31 декабря 1818 года — офицером. Принимал участие в турецком походе 1829 года и усмирении польских мятежников в 1831 году, за что получил орден св. Владимира 4-й степени с бантом. В декабре 1848 года за выслугу лет получил орден Святого Георгия 4-й степени; в это время он был в звании полковника. В генерал-майоры он был произведен 11 апреля 1843 года. В 1846 году награжден орденом св. Анны 2-й степени, в 1848 — орденом св. Владимира 3-й степени. В 1849 году был назначен наказным атаманом Астраханского казачьего войска⁶. В 1852 году получил орден св. Станислава 1-й степени.

Был дважды женат и имел троих сыновей и четверых дочерей; в первом браке 6 октября 1828 года родился будущий отец известного художника М. А. Врубеля Александр Михайлович. Умер в 1859 году. Похоронен на Гатчинском католическом кладбище⁷. Последнюю информацию подтверждает и многотомное издание, предпринятое великим князем Николаем Михайловичем [Петербургский некрополь 1912, с. 500]⁸ (ил. 3), а на его основе — и более позднее издание по истории Гатчинских кладбищ [Бурлаков 2009, с. 87].

Таким образом, в основном повторяются сведения из Википедии на 2021 год; однако М. А. Врубель был награжден георгиевским крестом не в 1848-м, а в 1842 году за 25 лет службы.

Перечисленные регалии действительно соответствуют тем, что изображены на груди офицера. На шее орден св. Владимира 3-й степени, ниже и левее — орден св. Анны 2-й степени с мечами вверх⁹, справа — св. Георгий 4-й степени, ниже — восьмилучевая звезда ордена св. Станислава 1-й степени, а под ним так называемый Знак отличия за беспорочную службу (ЗОБС) за 35 лет (написано римскими цифрами). На эполетах же, скорее всего, обозначены две, а не три звезды, соответствующие званию генерал-майора. Специалист в области наградных знаков М. Б. Асварищ подтвердил соответствие всех воинских знаков, добавив, что между орденом св. Георгия и польским орденом 3-й степени определяется медаль за турецкую войну 1828–1829 годов. Эти достоверные сведения подтверждают Списки генералам по старшинству за 1856 и 1857 годы. Из первого мы узнаем и о двух единовременных выплатах: в 1841 году в сумме 575 рублей серебром и в 1849 году полторы тысячи рублей серебром, вероятно, в связи с назначением в Астраханское казачье войско [Список генералам 1856, с. 311] (ил. 4). Из другого Списка следует, что в 1837 году Михаил Антонович получил

⁶ Астраханское казачье войско было создано для охраны Северного Каспия и низовья Волги от постоянных приграничных набегов. Наказные атаманы, в отличие от избранных на казачьем Круге, назначались из высшего офицерства Кавказского корпуса и присылались из других регионов страны. В какой-то степени это связано с тяжелыми условиями несения службы среди специфического гарнизона, вольнолюбивого, порой неуправляемого — волжских казаков-станичников, отрядов калмыков и ногайцев.

⁷ URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 10.01.2025). Газеты «Русский инвалид» и «Сенатские ведомости», начиная с 1819 года, публиковали конкретные сведения о продвижении по службе М. А. Врубеля — от юнкера до генерал-лейтенанта.

⁸ В предисловии издания составитель В. И. Саитов особо поблагодарил Н. Д. Игнатъева, предоставившего описание гатчинских надгробий.

⁹ Орден св. Анны давался лишь старшим офицерам, мечи через середину креста появились после 1855 года.

241

ГЕНЕРАЛЬ-МАЮРЫ.				
ПО ПОЛК. КОННАРТ.	ВРУБЕЛЬ 1.			Св. Вл. 4 ст. съб. 831
	Михаилъ Анто- новичъ.			Зн. от. за воен. дост. 3 ст. . . —
	Офицеромъ . . .	818	Дек. 51	2000 дес. земан. 837
	Ген.-Маюр. . . .	843	Апр. 11	Св. Георг. 4 ст. за 25 лѣтъ . . 842
				Св. Анны 2 ст. 846
				Св. Влад. 3 ст. 848
				Св. Стан. 1 ст. 852
				З. о. за XXX л. —

Ил. 4. Запись о службе М. А. Врубеля. Список генералам по старшинству. 1856. Санкт-Петербург. В военной типографии. [2], XXIV. С. 311.

две тысячи десяти сотен земли (2185 гектаров), став помещиком Новоузенского уезда Саратовской (с 1851 года — Самарской) губернии, на юге граничившего с Астраханским краем [Список генералам 1857, с. 241] (ил. 5). Список составлялся, скорее всего, по состоянию на предыдущий или начало отчетного года, поскольку знак ЗОБС за 35-летие службы Врубель должен был получить во второй половине 1857 года, а равно в нем он означен генерал-майором по полковой конной артиллерии, но по случаю выхода в отставку в данном году получил звание генерал-лейтенанта. Двухтомный энциклопедический словарь со сведениями о Генералитете Российской империи, составленный С. В. Волковым, конкретизирует дату увольнения М. А. Врубеля согласно «Высочайшим приказам о чинах военных» на соответствующую дату — 9 декабря 1857 года [Волков 2010, с. 301]. Таким образом, он вышел в отставку генерал-лейтенантом. В том же издании сказано и об отце художника Александре Михайловиче: генерал-майор с 30 августа 1879 года, генерал-лейтенант с 26 сентября 1889 года.

Есть и другие ценные сведения как о службе наказного атамана, так и о жизни военного гарнизона на южных рубежах России той поры. Они опубликованы в самом полном на сей день трехтомном труде последнего астраханского губернатора Ивана Алексеевича Бирюкова (1856–1919) «История Астраханского казачьего войска», написанном им на основе материалов войсковых архивов Санкт-Петербурга, Москвы, Саратова и других городов. Помимо данных о службе нашего героя, приведенных на двух страницах, на второй из них опубликован

311

ГЕНЕРАЛЬ-МАЮРЫ.				
ПО КАВАЛЕРИИ.	1 ВРУБЕЛЬ 1.			Св. Вл. 4 ст. съб. 831
	Михаилъ Анто- новичъ.			Зн. от. за воен. дост. 3 ст. . . —
	Офицеромъ . . .	818	Дек. 51	2000 дес. зем. 837
	Ген.-Маюр. . . .	843	Апр. 11	Един. 575 р. с. 841
	Наказный Атаманъ Астраханскаго Ка- зачьяго Войска.			Св. Георг. 4 ст. за 25 лѣтъ . . 842
				Св. Анны 2 ст. 846
				Св. Вл. 3 ст. . 848
				Един. 1500 р. с. 849
				Св. Стан. 1 ст. 852
				З. о. за XXX л. —

Ил. 5. Запись о службе М. А. Врубеля. Список генералам по старшинству. 1857. Санкт-Петербург. В военной типографии. [2], XXX. С. 241.



Ил. 6. М. А. Врубель, генерал-майор. Бирюков И. А. История Астраханского казачьего войска. Саратов, 1911. Часть 1. С. 588.

рисованный портрет М. А. Врубеля [Бирюков 1911а, с. 587–588] (ил. 6). Его персона, хотя и показана в чуть более молодом возрасте, имеет безусловное сходство с обликом военного на фотографии из музейного собрания, включая прическу, лихо подкрученные вверх усики и круглые очки — чем не «воробей», как истолковывают происхождение фамилии Вробель (более верная транскрипция, основанная на польском „wrobel“). Указательный и безымянный пальцы правой руки военного украшены перстнями. Важно, что на обоих изображениях генерал предстает со звездой на груди (орден св. Станислава 1-й степени), а на портрете из книги также и с лентой этой награды через правое плечо. Лента определяется по кайме из двух белых полос. Это же изображение, но более ретушированное, приведено в книге астраханского краеведа А. С. Маркова без указания источника [Марков 2011, с. 87].

Из книги И. А. Бирюкова мы узнаем подробности о ходе служебной карьеры Михаила Антоновича. Происходил он из дворян упомянутой выше Белостокской области, исповедовал римско-католическую веру. Начал службу юнкером лейб-гвардии артиллерийской бригады 2 апреля 1817 года. Возведен в офицерский чин как прапорщик артиллерии 31 декабря 1818 года. С 1 августа 1829 года он уже полковник, а с 27 апреля следующего года — командующий конно-артиллерийской ротой № 8. С 30 декабря 1840 года М. А. Врубель отвечал за приемку орудий и снарядов, поставляемых горно-уральскими заводами; 11 апреля 1843 года получил чин генерал-майора. «Назначен 23 января 1849 г., — написано у И. А. Бирюкова о появлении Врубеля в Астрахани в связи с началом службы в казачьих войсках

в качестве наказного атамана. — Прибыл в войско и в должность вступил 11 июня того же года, и оставался в ней по 20 января 1857 года, когда был уволен с зачислением по полевой конной артиллерии» [Бирюков 1911а, с. 587]¹⁰. Об увольнении Михаила Антоновича в связи с болезнью сообщила газета «Русский инвалид» 13 декабря 1857 года.

Полковник Врубель — участник войны против турок в 1828–1829, затем в 1831, 1832 и 1833 годах. Также в 1831–1833 годах ему довелось постоять за интересы России, усмиряя мятежных националистов и подавляя польское восстание. Следствием этих боевых действий стали упомянутые М.Б. Асварищем награды: медаль за турецкую кампанию и польский знак отличия за военное достоинство 3-й степени. Это золотой крест с черной эмалью, который носили в петлице. Он сходен с польским орденом *Virtuti Militari*, но имеет на реверсе надпись «1831». Всего такой награды были удостоены 1105 человек. Данный факт представляется любопытным, поскольку Михаилу Антоновичу, мужу польской конфедератки, пришлось проливать кровь единоверцев, воспротивившихся российской политике и православным традициям.

О личности и характере генерала мы не располагаем достаточными объективными свидетельствами, лишь косвенно известно о его якобы железной воле, необходимой при таком тяжелом боевом опыте, неводержанности и крутом нраве, усугубленным пристрастием к хмельным напиткам, что и могло привести к преждевременной кончине. В то же время Бирюков, характеризуя ситуацию, связанную со сменой наказных атаманов после выхода в отставку Врубеля по прошествии его восьмилетней службы, определяет Михаила Антоновича как «весьма мягкого и покладистого человека» [Бирюков 1911а, с. 591]. Конечно, тяга человека к спиртному возможна как при жесткой, так и при деликатной натуре. Наследственность же, как водится, сыграла злую шутку в трагической судьбе внука-художника, страдавшего и погибшего от психического расстройства. История болезней пациентов московской психиатрической клиники сохранила такие сведения о Михаиле Александровиче: «Дед по линии отца — алкоголик. <...> Дяди по линии отца — алкоголики» [Шумский 2001 с. 12]. Отчасти такое поведение деда-генерала можно понять.

Астрахань была пограничным аванпостом Российской империи с тяжелыми условиями степной жизни, как климатическими, так и бытовыми, в окружении местного мусульманства. Мобильные казачьи кордоны несли службу по охране поселений от нападения кочевников, следили за порядком, предотвращали набеги лихих разбойников. Для управления этими подразделениями требовались опытные высшие командиры. О тяготах службы в казачьих войсках на протяжении более чем столетия известно из разных источников; их проанализировал и обобщил И.А. Бирюков в заключении к пятой главе третьего тома своего исследования. Люди жили и служили в тесных и смрадных постройках из хвороста или камыша, обмазанных глиной; им приходилось пользоваться ужасной водой, непригодной для питья даже лошадям, отчего происходили повальные болезни. В теплое время года мириады насекомых одолевали и отравляли жизнь всех и вся. Зимой выручал снег, используемый для питья, но изнуряли стужа и снежные бураны, из-за которых нередко случались обморожения. С питанием тоже были постоянные проблемы, как и с выплатой жалования и задержкой обеспечения довольствием, так что служивые, страдавшие от голода, подчас вынужденно продавали последнюю одежду ради хлеба, а лошади то и дело гибли от бескормицы.

«Вся эта, вкратце нарисованная, мрачная обстановка, вместе с сравнительным бездельем, делала жизнь на кордонных постах подчас невыносимой, как для казаков, так и для офицеров в особенности. Томящую тоску и скуку обитатели кордона часто старались заглушать „зеленым вином“, которое, в свою очередь, подвигало их на различного рода преступления и очень часто влекло к серьезной

¹⁰ Вероятно, И.А. Бирюков мог опираться на данные «Приказов по астраханскому казачьему войску на 22 января 1857 г.», содержащиеся в ГААО. Ф. 5. Оп. 1. Д. 68.

ответственности. Одним из наиболее часто повторявшихся преступлений среди казаков было самовольное оставление поста и воровство. Офицеры-начальники, получавшие донельзя скудное жалованье, на которое приходилось содержать оставленные в станицах семьи, соблазнялись возможностью увеличить свое материальное благосостояние путем обращения в свою пользу полагавшегося казакам казенного довольствия. <...> Ежегодно инспектировавшие кордонные линии войсковые атаманы постоянно отмечали это грустное и нежелательное явление» [Бирюков 1911b, с. 601–602]. При том, что рядовые и высшие чины слабо знали строй и воинскую дисциплину, замеченные начальством нарушения в несении казаками службы немедленно влекли за собой телесные наказания с использованием плети-нагайки¹¹.

В своей книге И.А. Бирюков описал и некоторые положительные моменты, связанные с деятельностью генерала. Например, М.А. Врубель проявил себя как ответственный офицер, обративший внимание на состояние строевого образования и материальную исправность казаков. Также он заметил, что здесь продолжало действовать право т. н. наемки (обмен очередью между казаками, призванными на действительную службу) и потребовал недопущения, поскольку такая ситуация вносила путаницу в расчеты и влекла за собой дисциплинарные беспорядки. Это и было сделано особым законом спустя три года, в апреле 1858 года. Подобно своему предшественнику Э.Д. фон дер Брюггену¹², Врубель занимался вопросом наделения казаков землей, что очень важно для этого региона.

Бирюков также оставил информацию о семейном положении Врубеля. По его сведениям, Михаил Антонович был дважды женат и имел детей: от первого брака — двух сыновей и двух дочерей. Другое супружество дало семье еще одного мальчика и двух девочек. В этих сведениях также есть подводный камень, поскольку речь идет о женах генерала, одна из которых стала бабушкой живописца.

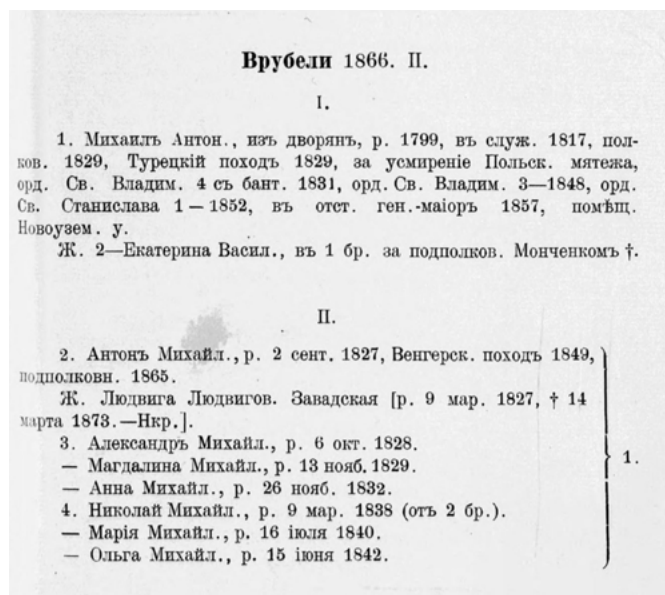
В связи с вопросом о дворянстве польско-прусских Врубелей стоит иметь в виду, что в России они не сразу стали дворянами. Есть сведения, что Михаил Антонович заслужил данный статус в 1831 году за свою армейскую службу вместе с орденом св. Владимира 4-й степени с бантом, приобретя его «по воинскому чину», то есть как офицер за подвиги на фронте, а значит, за личную храбрость и умение. Однако достоверно известно, что этой чести удостоился прадед художника — Антон Федорович Врубель, будучи пожалован дипломом на потомственное дворянство 8 февраля 1829 года¹³. В формуляре диплома на дворянское достоинство проявляются некоторые штрихи к деловому портрету этого человека. Надворный советник А. Врубель, пройдя обучение наукам «в иностранных университетах <...>», с 1796 года продолжил Статскую Королевско-Прусскую службу Рефендарием, Юстиц Комисаром, Публичным Нотариусом при Белостокской регенции и судьей по делам духовным Греко-униатской супраельской консистории¹⁴. В 1808 году по присоединении Белостокской области к Российской Империи он присягнул новому potentату на вечное подданство, став стряпчим своей области с чином коллежского асессора. С 10 мая 1810 года назначен советником, а также служил в комитете, производившем расчеты между российским и прусским правительствами, одновременно наблюдая за продовольственным

¹¹ После М.А. Врубеля наказным атаманом с 1 февраля 1857 года стал А.Е. Терпелевский, по болезни вскоре покинувший должность, и вплоть до назначения Н.П. Беклемишева практически год ее исполнял полковник С.М. Донцов, злоупотреблявший властью и творивший всяческие бесчинства: взяточничество, телесную расправу и пристрастность.

¹² Брюгген Эраст Дмитриевич (Эрнст Хайнрих фон-дер-Брюгген, 1794–1863) — русский военачальник, с 3 апреля 1849 года генерал-лейтенант, наказной атаман Астраханского казачьего войска (15.05.1838 — 21.04.1848). Под его руководством работала учрежденная в 1841 году комиссия по наделению Астраханского войска землями, а также начали свою деятельность станичные училища, где мальчиков обучали военному строю.

¹³ РГИА. Ф. 1411. Оп. 1. Д. 68. Л. 291–293 об.

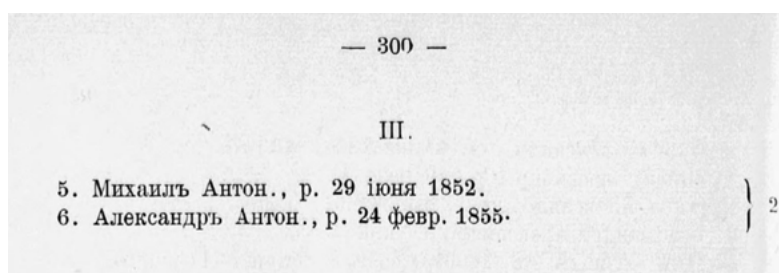
¹⁴ РГИА. Ф. 1411. Оп. 1. Д. 68. Л. 292. Приводится в орфографии оригинала.



Ил. 7. Поколенная роспись дворян Врубелей. Родословная книга дворянства Московской губернии / Под ред. Л. М. Савелова. Т. 1. [Дворянство жалованное и выслуженное: А — И] / 26. Москва: Изд. Моск. дворянства, [1914]. С. 156.

снабжением госпиталей. 31 декабря 1813 года возведен в чин надворного советника за усердную верноподданную службу. С конца 1820 года уже в чине коллежского советника, а через пять лет удостоен ордена св. Анны 2-й степени.

Наследники А. Ф. Врубеля, согласно введенной в 1785 году при Екатерине II родословной книге, вошли во вторую из шести ее частей, соответствующую военному дворянству. В издании данной книги по московским дворянам сохранились имена. В первое колено, помимо генерала, записана его жена: «Екатерина Васил[ьевна], в 1 бр[аке] за подполков[ником] Монченком †» [Родословная книга 1914, с. 299]. Во втором колене — дети Михаила Антоновича от обоих браков. От первого: Антон Михайлович (род. 02.09.1827), участник Венгерского похода 1849 года, подполковник с 1865 года, и его жена — Людвига Людвиговна Завадская (09.03.1827–14.03.1873); Александр Михайлович (род. 06.10.1828); Магдалина Михайловна (род. 13.11.1829); Анна Михайловна (род. 26.11.1832); от второго брака — сын Николай Михайлович (род. 09.03.1838) и две дочери: Мария (род. 16.07.1840) и Ольга (род. 15.06.1842) (ил. 7). В третьем поколении — внуки генерала: Михаил Антонович (тезка, род. 29.06.1852) и Александр Антонович (род. 24.02.1855) [Родословная книга 1914, с. 299–300]¹⁵ (ил. 8).



Ил. 8. Поколенная роспись дворян Врубелей. Родословная книга дворянства Московской губернии / Под ред. Л. М. Савелова. Т. 1. [Дворянство жалованное и выслуженное: А — И] / 26. Москва: Изд. Моск. дворянства, [1914]. С. 157.

¹⁵ Даты смерти в этом издании не приводятся. Но по другим источникам можно дополнить: Антон Михайлович (ум. 1902), в 1851 г. он — хорунжий, в 1852 г. — подпоручик, в 1853 г. — поручик, в 1856 г. — штабс-капитан полевой Конной артиллерии, в 1865 г. — майор, частный пристав по Яузской части Москвы; Магдалина (она же — Михалина Обронпальская, рожд. Врубель — ум. 28.05.1868). Александр Антонович — умер в чине подпоручика Московского пехотного полка в 1881 г. О Марии см. прим. 21. Из «Петербургского некрополя» узнаем о других родственниках М. А. Врубеля: Арцимовичах, Красовских, Скребицких.



Ил. 9. Герб дворянского рода Врубелей. ДС, книга III, № 73. Российский государственный исторический архив. Ф. 1411. Оп. 1. Д. 68. Л. 291.

В соответствии с принятыми нормами, Врубелям как потомственным дворянам надлежало иметь собственный родовой герб с уникальной символикой, говорящей о происхождении, статусе фамилии и ее заслугах. В фондах Русского музея сохранился эскизный рисунок с проработкой акварелью, находившийся в бумагах отца художника¹⁶. Воспроизведение герба, внесенного в Часть 3 Сборника дипломных гербов Российского Дворянства, не внесенных в Общий Гербовник (Дипломный сборник — прим. авт.), находится в Российском государственном историческом архиве (РГИА). Описание дано так: «В щите, имеющем голубое поле, изображен голубой крест и под ним серебряная подкова, шипами обращенная вверх. Щит увенчан дворянскими шлемом и короною, на поверхности которой находится птица сокол с тремя колокольчиками, держащая в правой лапе подкову и крест. Намет на щите голубой, подложенный золотом»¹⁷ (ил. 9).

Управляя местным казачеством, Михаил Антонович Врубель слыл в Астрахани значительной фигурой. По нашей просьбе настоятель римско-католического Прихода церкви Успения Пресвятой Богородицы г. Астрахани Вальдемар Мацкевич, в свое время изучивший материалы Государственного архива

¹⁶ Рисунок родового герба Врубелей. ОР ГРМ. Ф. 34. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 1.

¹⁷ ДС, книга III, № 73. РГИА. Ф. 1411. Оп. 1. Д. 68. Л. 293.

Астраханской области (ГААО)¹⁸ и подготовивший издание книги по истории храма, великодушно поделился найденными им сведениями.

Согласно сохранившимся записям в метрических книгах католического прихода, Михаил Антонович Врубель и его жена Екатерина приехали в Астрахань с двумя сыновьями-офицерами (Антоном и Александром, которые были католиками, тогда как мать художника была православного вероисповедания — *прим. авт.*). Впервые семейство Врубелей упоминается в церковных анналах в 1849 году: Михаил Антонович записан в качестве свидетеля венчания сослуживца-соотечественника, штабс-капитана Бронислава Паца Помарницкого, с Екатериной Захаревич. Со следующего года он вошел в состав приходского совета [Мацкевич 2012, с. 129]. В 1852 году генерал выступил свидетелем обряда венчания Франца Коллб-Селецкого с Жозефиной Щетковской, а спустя два года стал крестным отцом их дочери. Его жена Екатерина Васильевна Врубель была председательницей женского отделения Комитета «Общества попечительного о тюрьмах» [Указатель мест 1857, с. 12].

Михаилу Антоновичу довелось стать крестным отцом и собственных внуков: в 1852 году — Михаила (первенца Антона Михайловича и его жены Людвиги (урожд. Завадской), а в 1853 — их дочери Елены-Марии (умершей девяти месяцев от роду в 1854 году). Восприемниками их же сына Александра (род. 1855) были жена Михаила Антоновича Екатерина Васильевна и их сын — штабс-капитан Александр Михайлович. После смерти адмирала Г.Г. Басаргина, тестя А.М. Врубеля, офицер получил новое назначение — в штаб Отдельного Сибирского корпуса Тенгинского пехотного полка, и переехал с семьей в Омск, где 5 марта 1856 года у них родился сын — будущий художник Михаил Александрович Врубель. По этому случаю Екатерина Васильевна ездила из Астрахани в Омск вместе с крестным отцом новорожденного — А.А. Давыдовым¹⁹. Внук Миша стал ее крестником и был наречен в честь деда-генерала. Крещение младенца Михаила состоялось 18 марта (ст.ст.) 1856 года в Соборо-Воскресенской церкви, до 1958 года стоявшей на территории Омской крепости. Подтверждением служит запись в метрической книге этого храма о рождении, крещении и восприемниках М.А. Врубеля в Историческом архиве Омской области [Девятьярова 2022, с. 487]²⁰.

После смерти М.А. Врубеля в 1860-е годы «все члены многочисленного семейства разъезжаются из Астрахани. Мария Васильевна Врубель (бабушка) едет в Москву» [Скисов 2013, с. 223]. В этой цитате автор исследования «Астраханский след в судьбе художника М.А. Врубеля» С.Ю. Скисов невольно оговорился, назвав бабушку Марией, хотя в других местах именовал ее правильно — Екатериной. В 1860 году она вполне могла оставаться в Астрахани, куда вернулась семья ее сына Александра. С октября же 1862 года генерал-лейтенантша жила в Москве: «Твер[ская] ч[асть], 5 кв[артал], в пр[иходе] ц[еркви] Космы и Дамиана, в д[оме] Кислинской» [Книга адресов 1862, с. X]. В 1863 году она проживала вместе с младшей дочерью мужа Ольгой Михайловной в Мещанской части, в 4 квартале, в Большом Огородном переулке в доме № 4, принадлежавшем Эгерсу [Книга адресов 1863, с. XII]. В 1864-м и 1865 годах О.М. Врубель переезжала в Яузскую и Пречистенскую части Москвы, где в тех же районах служил частным приставом и майор Антон Михайлович Врубель, но его матери в Адресной книге нет²¹.

¹⁸ Архив римско-католической церкви. ГААО. Ф. 797. Оп. 1. Д. 100.

¹⁹ Давыдов Александр Александрович (1810–1885) — капитан II ранга, старший адъютант штаба Астраханского порта, переведен в Астрахань в 1843 году, муж Екатерины Григорьевны Басаргиной, дочери адмирала, сестры снохи генерала М.А. Врубеля и тетки художника. Завершил службу в звании адмирала Российского императорского флота.

²⁰ В статье И.Г. Девятьяровой на ил. 1а воспроизведен фрагмент записи из Исторического архива Омской области. Ф. 16. Оп. 2. Д. 183. Л. 24.

²¹ Е. В. Врубель в сентябре 1858 г. находилась в Астрахани, ее нет и в списках жителей Москвы за 1858–1861 гг. Семья А.М. Врубеля в 1864 г. переехала в Петербург, а в 1865-м — в Саратов, за нею могла последовать и бабушка.

В поисках ответов на возникшие вопросы по мере накопления материалов исследования неизбежна перепроверка многих фактов, тем более что новые сведения подчас либо противоречивы, либо обнаруживают очередные лакуны.

Внук Михаил, считая портрет Екатерины Васильевны характерным, о чем свидетельствует надпись на акварели, мог знать бабушку в ранние годы своей жизни и, думается, имел возможность оценить натуру этой женщины. Ее фигура тем более загадочна, что пока невозможно объяснить несоответствие фактов, приведенных выше, а именно: будучи матерью четырех старших детей М.А. Врубеля, она должна была быть его первой женой, при том, что являлась вдовой подполковника. Про другую супругу и мать троих младших генеральских отпрысков сведений не обнаружено. Однако именно Екатерина Васильевна была вместе с Михаилом Антоновичем в Астрахань, жила с ним до последних дней мужа и ездила в Омск на крестины собственного внука.

Теперь о датах. Указанные в верхней части портрета годы жизни (1797–1858) зачастую разнятся с другими источниками, но это не отменяет того факта, что здесь изображен именно дед художника. А вот дата в нижней части изображения, неоднозначно написанная сначала графитным карандашом, а затем тушью, подлежит уточнению. На портрете по крайней мере две из перечисленных регалий, орден св. Станислава и знак ЗОБС за 35-летнюю службу, полученные офицером в 1852 году и после августа 1857 года соответственно, позволяют это сделать. По сообщению М.Б. Асварица, Врубель изображен в двубортном вицмундире — кавалерийском или конной артиллерии, но никак не в казачьем мундире, который он должен был носить до 1857 года, когда его перевели в полевую конную артиллерию. Посему портрет вполне можно датировать 1857 годом. Поскольку вверху овала на музейном листе стоит дата смерти — 1858 год, то и обозначена она могла быть чьей-то рукой не ранее этого времени. Следовательно, в итоге данный документ можно датировать следующим образом: не ранее 1858 года.

Именно этот год кончины генерала подтверждает вполне дотошный с точки зрения фиксации событий источник, многие годы находившийся под цензурным запретом. Это не публиковавшиеся путевые очерки Александра Дюма-старшего о посещении России в 1858–1859 годах — «Из Парижа в Астрахань. Свежие впечатления от путешествия в Россию». Они считались исторически недостоверными, а полиция даже подозревала французского литератора в подстрекательстве крестьян к восстанию.

Описывая свое восьмидневное пребывание в Астрахани, а именно прогулку на пароходе в ставку калмыцкого князя Тюменя, писатель четко обозначил ее даты: 26 октября — 2 ноября 1858 года²². Дюма писал: «На следующий день в восемь часов утра нас ждал пароход „Верблюд“. Только мы взошли на его борт, как от берега отчалила еще одна лодка, доставившая нам четырех дам, которым покровительствовал господин Струве²³. Одна из них была сестра жены князя Тюменя, княжна Грушка <...>. Три других дамы были: госпожа Мария Петриченкова, жена одного из гарнизонных офицеров в Баку, госпожа Екатерина Давыдова, жена морского лейтенанта²⁴ <...>, и мадемуазель Врубель²⁵, дочь храброго русского генерала, весьма известного на Кавказе и недавно умершего. Она еще носила траур. Все три дамы, с которыми мы уже встречались на вечере,

²² Прибыв в Петербург 23 июня 1858 года, А. Дюма совершил длительную поездку, о которой написал книгу очерков «Из Парижа в Астрахань. Свежие впечатления от путешествия в Россию». Она сохранила события первой части путешествия, относящиеся к периоду с июня по ноябрь 1858 г.

²³ Струве Бернгард Васильевич (1827–1889) — гражданский губернатор Астрахани в 1857–1862 гг., сын астронома В.Я. Струве и отец политического деятеля П.Б. Струве.

²⁴ См. прим. 15.

²⁵ Врубель Мария Михайловна (16.07.1840–18.04.1862) — дочь генерала от второго брака, впоследствии стала женой владимирского помещика Владимира Ивановича Куруты (1838–1902), умерла от чахотки. То, что это была именно Мария, а не другая из четырех его дочерей, подтверждает прощальная запись в альбоме Дюма, оставленная всеми спутницами писателя в этом путешествии: «Никогда не забывайте также ваших спутниц/ Марию Петриченкову, Марию Врубель, Екатерину Давыдову! Волга, на борту парохода „Верблюд“» [Дюма 1993, с. 312].

данном в нашу честь господином Струве, говорили и писали по-французски как француженки.

Жены и дочери офицеров, эти дамы были по-военному пунктуальны. Что касается нашей калмыцкой княжны, то ее разбудил в семь часов колокол ее пансионата. Эти дамы, как я уже сказал ранее, были не только прекрасно образованы и воспитаны, но еще и весьма осведомлены в нашей литературе; правда, хорошо разбираясь в самих произведениях, они очень мало знали об их авторах. В результате мне пришлось рассказывать им о Бальзаке, Ламартине, Викторе Гюго, Альфреде де Мюссе, обо всех наших поэтах и прозаиках. Просто невероятно, насколько были точны и справедливы оценки и суждения о наших выдающихся людях, причем оценки инстинктивные, этих молодых женщин, из которых старшей было не более двадцати двух лет!» [Дюма 1993, с. 268–269].

Дочь генерала упомянута Дюма несколько раз в связи с устроенным всеобщим весельем в ставке князя, когда она одна оставалась невозмутимой среди возбужденного общества и самоотверженно аккомпанировала танцующим. «Тогда решили организовать французскую кадрили. Мадемуазель Врубель, которая была в трауре и не танцевала, осталась за фортепиано, звуки которого явно доставляли княгине большое удовольствие» [Дюма 1993, с. 297].

Принимая во внимание все вышеизложенное и возвращаясь к вопросу атрибуции обоих листов из музейного собрания, мужской портрет относим к 1857 году, а весь документ (с учетом надписи на лицевой стороне листа № 2) можно датировать так: конец 1810-х — начало 1820-х — не ранее 1858 года, дополнив сведения о Екатерине Васильевне Мелковской и Михаиле Антоновиче Врубеле (1797 или 1799–1858), генерал-лейтенанте, деде художника.

Михаил Антонович Врубель всю сознательную жизнь отдал достойному служению стране, бесстрашно защищая ее интересы на военных фронтах. Опытный офицер, он профессионально исполнял свой долг, будучи определен наказным атаманом астраханского казачьего гарнизона для управления сторожевыми подразделениями одной из ответственных структур войск России на ее южных рубежах. Равно и его внук, пусть никогда и не встречавшийся со своим предком, но генетически связанный с ним, посвятил отведенный ему недолгий век творчеству во славу Отечества. М.А. и Е.В. Врубель, дед и бабушка непревзойденного мастера, достойны уважения и памяти как прародители гения, чье имя занимает почетное место в истории русского и мирового искусства.

Автор выражает благодарность старшему научному сотруднику Государственного Русского музея М.Б. Асварищу, доктору исторических наук, профессору Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (ПСТГУ) С.В. Волкову, настоятелю Прихода Успения Пресвятой Богородицы г. Астрахани о. Вальдемару Мацкевичу и сотрудникам книжного фонда отдела редкой книги Астраханской областной научной библиотеки имени Н.К. Крупской за помощь в работе.

Литература

1. Бирюков 1911a — Бирюков И.А. История Астраханского казачьего войска. Саратов, 1911. Часть 1. [727] с.
2. Бирюков 1911b — Бирюков А.И. История Астраханского казачьего войска. Саратов, 1911. Часть 3. [1158] с.
3. Бурлаков 2009 — Бурлаков А.В. Гатчинский Некрополь: исторические кладбища города Гатчины и его окрестностей. Гатчина, 2009. 184 с.
4. Волков 2010 — Волков С.В. Генералитет Российской империи: энциклопедический словарь генералов и адмиралов от Петра I до Николая II / С.В. Волков. Т. 1: А — К [Текст]. М.: Центрполиграф, 2010. 758 с.
5. Врубель 1929 — М.А. Врубель. Письма к сестре: Воспоминания о художнике Анны Александровны Врубель. Отрывки из писем отца художника. Вступительная статья А.П. Иванова. Комитет популяризации художественных изданий при государственной

- академии истории материальной культуры. Л., 1929, 204 с.
6. Девятьярова 2022 — Девятьярова И.Г. Омские страницы биографии М.А. Врубеля. // Academia. 2022. № 4. С. 486–496. URL: <https://academiarah.ru/magazines/2022/4/omskie-stranitsy-biografii-ma-vrubelya> (дата обращения: 15.06.2026).
 7. Дюма 1993 — Дюма А. Путевые впечатления. В России. В 3-х т. Т. 3: Пер. с фр. / Ист. справки С. Искюля. М.: Ладомир, 1993. 640 с.
 8. Книга адресов 1862 — Книга адресов жителей Москвы, составленная по официальным сведениям и документам. Часть 2. Книга лиц неслужащих. 1862. М.: В типографии Т. Волкова и комп., 1862. 352 с.
 9. Книга адресов 1863 — Книга адресов жителей Москвы, составленная по официальным сведениям и документам. Часть 2. Книга лиц неслужащих. 1863. М.: В типографии Т. Волкова и комп., 1863. 331 с.
 10. Марков 2011 — Марков А.С. Записки астраханского краеведа. Астрахань: Агентство по печати и информационным коммуникациям Астраханской области, 2011. 464 с.
 11. Мацкевич 2012 — Мацкевич В. История Католической Церкви на Астраханской земле / отец Вальдемар Мацкевич (OFM Conv). Астрахань: ООО Типография «Новая Линия», 2012. 248 с.
 12. Петербургский некрополь 1912 — Петербургский некрополь / Изд. вел. кн. Николай Михайлович. СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1912. Т. 1: (А — Г). 715 с.
 13. Родословная книга 1914 — Родословная книга дворянства Московской губернии / Под ред. Л.М. Савелова. Т. 1. [Дворянство жалованное и выслуженное: А — И] / 26. Москва: Изд. Моск. дворянства, [1914]. 686 с.
 14. Скисов 2013 — Скисов С.Ю. Басаргины — Врубели — Давыдовы: Астраханский след в судьбе художника М.А. Врубеля // Астраханские краеведческие чтения: сборник статей / под ред. А.А. Курапова. Астрахань: Издательство Сорокин Роман Васильевич, 2013. Вып. V. С. 217–223.
 15. Список генералам 1856 — Список генералам по старшинству. 1856. Санкт-Петербург. В военной типографии. [2], XXIV, 676 с.
 16. Список генералам 1857 — Список генералам по старшинству. 1857. Санкт-Петербург. В военной типографии. [2], XXX, 522 с.
 17. Указатель мест 1857 — Указатель мест и лиц разных частей управления Астраханской губернии на 1857 год. Астрахань: Губ. тип., 1857. 114 с.
 18. Шумский 2001 — Шумский Н.Г. Врубель: Жизнь и болезнь. СПб.: Академический проект, 2001. 160 с.

References

1. Biryukov, I.A. (1911a), *Istorija Astrahanskogo kazach'ego vojska* [The history of the Astrakhan Cossack army], Part 1, Saratov, Russia.
2. Biryukov, A.I. (1911b), *Istorija Astrahanskogo kazach'ego vojska* [The history of the Astrakhan Cossack army], Part 3, Saratov, Russia.
3. Burlakov, A.V. (2009), *Gatchinskij Nekropol': istoricheskie kladbischa goroda Gatchiny i ego okrestnostej* [The Gatchina Necropolis: historical cemeteries of the town of Gatchina and its environs], Gatchina, Russia.
4. Devyatjarova, I.G. (2022), "Omskie stranitsy biografii M.A. Vrubelya" ["The Omsk pages of Mikhail Vrubel's biography"], *Academia*, 2022, no. 4, pp. 486–496, URL: <https://academiarah.ru/magazines/2022/4/omskie-stranitsy-biografii-ma-vrubelya> (accessed on 15.06.2026).
5. Dumas, A. (1993), *Putevyje vpechatlenija. V Rossii* [Travel impressions. In Russia], Vol. 3, transl. from French, historical references by S. Iskiul', Ladomir, Moscow, Russia.
6. Ukazatel' mest (1857), *Ukazatel' mest i lits raznyh chastej upravlenija Astrahanskoj gubernii na 1857 god* [Index of offices and officials of the various branches of the administration of Astrakhan province for 1857], Astrakhan, Russia.
7. Spisok generalam (1856), *Spisok generalam po starshinstvu* [List of generals by seniority], Military Printing House, St Petersburg, Russia.
8. Spisok generalam (1857), *Spisok generalam po starshinstvu* [List of generals by seniority], Military Printing House, St Petersburg, Russia.
9. Markov, A.S. (2011), *Zapiski astrakhanskogo kraevedy* [Notes of an Astrakhan local historian], Agentstvo po pečhati i informacionnym komunikacijam Astrakhanskoj oblasti, Astrakhan, Russia.
10. Matskevich, V. (2012), *Istorija Katolicheskoj Tserkvi na Astrakhanskoj zemle* [The History of the Catholic Church in Astrakhan region], Novaja Linija, Astrakhan, Russia.
11. Skisov, S.Yu. (2013), "Basarginy — Vrubeli — Davydovy: Astrahanskij sled v sud'be hudozhnika M.A. Vrubelja" ["Basargins — Vrubels — Davydovs: the Astrakhan trace in the fate of the artist Mikhail Vrubel"], *Astrahanskije kraevedcheskie chtenija*:

sbornik statej [Astrakhan local history readings: collected articles], Issue 5, pp. 217–223.

12. *Peterburgskij nekropol'* (1912), *Peterburgskij nekropol'* [St Petersburg Necropolis], publ. by Grand Duke Nicholas Mikhailovich, Vol. 1, Stasyulevich Printing House, St Petersburg, Russia.

13. Shumsky, N.G. (2001), *Vrubel': Zhizn' i bolezni'* [Vrubel: life and illness], Akademicheskij proekt, St Petersburg, Russia.

14. *Kniga adresov* (1862), *Kniga adresov zhitelej Moskvy, sostavlenaja po oficial'nym svedenijam i dokumentam. Chast' 2. Kniga lits nesluzhaschih* [Address book of Moscow residents, compiled from official information and documents, 1862. Part 2: The book of private citizens], T. Volkov and Co. Printing House, Moscow, Russia.

15. *Kniga adresov* (1863), *Kniga adresov zhitelej Moskvy, sostavlenaja po oficial'nym svedenijam i dokumentam. Chast' 2. Kniga lits nesluzhaschih* [Address book of Moscow residents, compiled from official information and documents, 1863. Part 2: The book of private citizens], T. Volkov and Co. Printing House, Moscow, Russia.

16. *Rodoslovnaja kniga* (1914), *Rodoslovnaja kniga dvorjanstva Moskovskoj gubernii* [Genealogical book of the nobility of Moscow province], ed. by L.M. Savelov, Vol. 1: *Dvorjanstvo zhalovannoe i vysluzhennoe* [Granted and Service Nobility], Izd. Mosk. dvorjanstva, Moscow, Russia.

17. Volkov, S.V. (2010), *Generalitet Rossijskoj imperii: entsiklopedičeskij slovar' generalov i admiralov ot Petra I do Nikolaja II* [The generality of the Russian Empire: an encyclopedic dictionary of generals and admirals from Peter I to Nicholas II], Vol. 1, Tsentrpoligraf, Moscow, Russia.

18. Vrubel, M.A. (1929), *M.A. Vrubel'. Pis'ma k sestre: Vospominanija o khudozhnike Anny Aleksandrovny Vrubel'. Otryvki iz pisem otsa khudozhnika* [M.A. Vrubel. Letters to his sister: memoirs of the artist by Anna Alexandrovna Vrubel. Extracts from the letters of the artist's father], intr. by A.P. Ivanov, Komitet populjarizatsii khudozhestvennyh izdanij pri gosudarstvennoj akademii istorii material'noj kul'tury, Leningrad, USSR.

Информация об авторе

Елена Б. Чурилова, независимый исследователь, член Ассоциации искусствоведов, художник, Санкт-Петербург, Россия; ebchurilova@mail.ru

Author Info

Elena B. Churilova, independent researcher, member of the Association of Art Historians, artist, St Petersburg, Russia; ebchurilova@mail.ru



УДК 7.011, 7.049.1, 76.01, 77, 778.85
 DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-417-425
 EDN: FJHKSQ
<https://elibrary.ru/fjhksq>

«ВЕЛИКИЙ НЕВРОЗ» В ИСКУССТВЕ ФРАНЦИИ. ОБЗОР КНИГИ Д.О. МАРТЫНОВОЙ

Мария А. Лопаткина

*Российский государственный педагогический университет имени
 А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия, lopatkina-m@inbox.ru*

Аннотация

Рецензия знакомит с монографией Д.О. Мартыновой «„Великий невроз“ в искусстве Франции второй половины XIX века». Автор исследует патологический дискурс и феномен истерии, анализируя влияние этой медицинской проблемы на французское изобразительное искусство XIX столетия. В своей работе Д.О. Мартынова прослеживает историю психиатрии и показывает ее отражение в творчестве Тони Робера-Флери, Огюста Родена, Фелисьена Ропса, Анри де Тулуз-Лотрека и других мастеров.

Ключевые слова: невроз, истерия, патология в искусстве, фотография, Жан-Мартен Шарко, «Фотографическая иконография Сальпетриера»

Для цитирования: Лопаткина М.А. «Великий невроз» в искусстве Франции. Обзор книги Д.О. Мартыновой // Academia. 2026. № 2. С. 417–425. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-417-425

THE GREAT NEUROSIS IN FRANCE ART: A REVIEW OF DARYA MARTYNOVA

Maria A. Lopatkina

*Herzen State Pedagogical University of Russia,
 St Petersburg, Russia, lopatkina-m@inbox.ru*

Abstract

The review introduces the monograph by Darya Martynova, titled “*The Great Neurosis in France Art of the second half of the 19th century*”. The author explores pathological discourse and the phenomenon of hysteria, analyzing the impact of this medical issue on 19th-century French visual arts. In her study, Darya Martynova traces the history of psychiatry and demonstrates how it was reflected in the work of Tony Robert-Fleury, Auguste Rodin, Félicien Rops, Henri de Toulouse-Lautrec, and other masters.

Keywords: neurosis, hysteria, pathology in art, photography, Jean-Martin Charcot, Salpêtrière

For citation: Lopatkina, M.A. (2025), “*The Great neurosis in France Art: A Review of Darya Martynova*”, *Academia*, 2026, no 2, pp. 417–425. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-417-425

Монография Дарьи Олеговны Мартыновой «Великий невроз» в искусстве Франции второй половины XIX века» стала масштабным исследованием на стыке патологического дискурса и визуальной культуры (ил. 1). Автор анализирует малоизученные биографии и художественные методы ряда мастеров, стремясь раскрыть это актуальное явление. Книга посвящена иконографическому анализу визуальных маркеров истерии в искусстве того времени. Сама «истерия» рассматривается как заболевание со строго определенным набором телесных проявлений, который воспроизводился на протяжении Нового и Новейшего времени и до сих пор актуализируется в периоды социальных кризисов. В иконографии эти симптомы выражаются через экспрессивные изогнутые позы, телесные арки и меланхолию — эти и другие маркеры подробно исследует Д. О. Мартынова.

Тема патологии в искусстве и прежде становилась объектом исследования. Однако Мартынова впервые проводит целостный, всесторонний анализ конкретного девиационного образа — истерии, прослеживая эволюцию представлений об этом феномене и его иконографию в искусстве. Эта монография первое в отечественном искусствознании комплексное исследование невротических поз и жестов в визуальной культуре Франции XIX века. Исследование опирается на архивные материалы и визуальные источники, собранные в России и Франции. В их числе — фонды Национальной библиотеки Франции и музея Шарко в Париже, Новой глиптотеки Карлсберга в Копенгагене и музея Фелисьена Ропса в Намюре. Важной частью источниковедческой базы стали эпистолярные материалы (в том числе ранее неопубликованные) художников, писателей и поэтов XIX–XX веков. Особое значение при сборе материала имело обращение автора к новой методологии. Этот подход опирается на метод ретроспективный



Ил. 1. Обложка книги Д. О. Мартыновой «Великий невроз» в искусстве Франции второй половины XIX века. 2024.

психиатрии и концепцию нейромимезиса — копирования и воспроизведения образов «бесноватых» из произведений старых мастеров. Автор анализирует формирование «истерического архива», прослеживая эволюцию визуальных репрезентаций: от трактовки истерических поз как признака бесноватости до их интеграции в медицинский дискурс XVIII столетия и последующего накопления иконографического материала вплоть до XX века. Автор рассматривает этот процесс сквозь призму цикличности патологического образа. Такой подход позволяет по-новому интерпретировать искусство и актуализировать подобные девиантные образы.

Важным в исследовании оказалось определение предпосылок для появления невротической иконографии. Отмечается, что на ранних этапах медицина не обладала инструментами для выявления конкретной симптоматики невроза, поскольку заболевание зарождалось и развивалось латентно, долгое время оно воспринималось как феномен, лежащий за гранью человеческого сознания. Это порождало многочисленные мифы о происхождении болезни; в частности, долгое время истерия воспринималась как знак дьявольского вмешательства (или «метка дьявола»). Именно невозможность визуализировать изменения психики и стало поводом для детального изучения сознания в XIX веке.

Работа направлена не только на историческое рассмотрение истерической визуальности, но и появление новых феминных иконографических положений, а также то, как медицинская иконография и патологическая эстетика оказывает влияние на социально-культурное положение женщины и современное искусство. Исследование начинается с анализа исторической справки заболевания и первых авторов, обращавшихся к анализу симптоматики невроза. Автор выдвигает гипотезу, согласно которой именно женщина в большей степени подвержена эмоциональной лабильности и психической нестабильности, склонна к меланхолии и проявлениям истерии. В ходе анализа монография убедительно подтверждает тезис о глубокой стигматизации женской роли в культуре рассматриваемой эпохи. Автор обращается к идее Гиппократов о дисбалансе гуморов (сочетания четырех жизненных жидкостей: флегмы, крови, желтой и черной желчи) и к его идее о том, что истерические проявления обусловлены сексуальной пассивностью. Дается представление о всевозможных интерпретациях женского безумия и методах его лечения с древности до рассматриваемого периода.

Д. О. Мартынова пишет, что из-за поддержания интереса к «болезни» истерия стала повсеместной и проявилась в разных странах под разными названиями, но с коррелирующим набором визуальных маркеров: коллективизм, хаотичные движения, судороги, бессвязная речь и другие. В Средние века отсутствие четкого понимания природы и методов лечения этого недуга привело к «охоте на ведьм» и поиску религиозно-мистических (дьявольских) первопричин заболевания.

Растущий интерес к мистическому спровоцировал в XIX веке период активного развития литературного процесса, появления новых направлений и значимых произведений, а также и фотографии на эту тему, развивалась и научная психиатрия. Благодаря быстрому развитию культуры и технологий, художественная парадигма тоже подверглась изменениям. Деятнадцатое столетие стало эпохой, когда пристальный интерес к человеческой личности и ментальной норме прослеживался в творчестве многих французских писателей: Эмиля Золя, Гюстава Флобера, Оноре де Бальзака, братьев Гонкуров и других.

Первая глава посвящена этимологии названия книги. Понятие «великий невроз» отсылает к теории психиатра Жана-Мартена Шарко (1825–1893), исследовавшего феномен истерии — одного из самых неоднозначных явлений в истории медицины. Автор пишет о том, что, изменив средневековую концепцию демонизации женщин, «Франция времен Шарко» позволила взглянуть на проблему с медицинской точки зрения, обозначая «великую болезнь века». «Новые» врачи сняли оковы с пациентов и «вступили» с ними в диалог. Обращение Ж.-М. Шарко к иконографии истерического тела способствовало исследованию этого явления



Ил. 2. Неизвестный автор. В месмеризме все черти. 1780-е гг. Эстамп. Фонд эстампов Национальной библиотеки Франции, Париж.

с медицинской точки зрения и популяризации этой темы в изобразительном искусстве Франции.

Автор отмечает, что первым, кто обратился к исследованию мономаний, стал врач Жан-Этьен-Доменик Эскироль. Совместно с французским графиком Жоржем-Франсуа-Мари Габриэлем он создал первый физиогномический альбом пациентов больницы Сальпетриер, стремясь классифицировать и упорядочить визуальные проявления психических расстройств. Доктор Шарко стал продолжателем «большого» исследования, в котором вместе с художником Полем Рише, создал ряд искусствоведческих работ. В них врач стремился продемонстрировать влияние истерии на живопись старых мастеров. В связи с невозможностью маркировать душевнобольных по анатомической индивидуальности, автор исследует работы Шарко, чтобы обозначить важность создания «иконографии безумия» для дальнейшего определения душевного расстройства по мимическим и телесным изменениям. Именно иная телесность формирует своеобразный алфавит «одержимости», который начиная с 1850-х годов стал активно документироваться с помощью фотографии. Благодаря ряду изобретений Шарко и Рише истерия стала набором «телесной поэтики» и «языка жестов», что в дальнейшем будет культивироваться среди паттернов последующих эпох.

В связи с постоянным дисбалансом положения женщины в «мужском мире» Нового времени истерия стала имитацией любых органических заболеваний. В отдельном параграфе автор анализирует месмеризм (ил. 2) — теорию немецкого врача и астролога Франца Антона Месмера, выдвинутую во второй половине XVIII века. Эта концепция предполагала групповое лечение пациентов путем активации «магнитных флюидов» при их погружении в специальную «ванну Месмера». Благодаря театрализованным практикам месмерические сеансы были проиллюстрированы рядом художников и показаны как приемы лечения ментальных расстройств (ил. 3). Мартынова детально исследует историю становления месмеризма, связанные с ним дискуссии и изобразительные источники, фиксирующие эту практику. Вскоре месмеризм начали приравнивать к оккультизму и гипнозу, поскольку к XIX столетию психиатрия окончательно утвердилась в качестве самостоятельной области медицинской науки. Тем самым, автор интерпретирует работы художников как свидетельство их причастности к «истерическому» архиву, а самого врача изображает карикатурно — как шарлатана.



Ил. 3. Клод-Луи Дерет. Месмерическая терапия. 1778–1784. Холст, масло. Музей Велком, Лондон.

Исследователь анализирует феномен публичных медицинских сеансов, в ходе которых пациенты через театрализованные демонстрировали симптомы неврологических расстройств. В «амфитеатре Шарко» эти проявления принимали форму искусственно созданных «телесных конструкторов» умалишенных (ил. 4). Эти проявления представляют оммаж драматическим позам античности, Леонардо да Винчи и другим мастерам. Несколько параграфов книги посвящены фотоархиву Сальпетриер и изобретениям Шарко. Благодаря этому читатель может проследить переход от донаучного восприятия невротических расстройств к их всестороннему анализу, поиску методов лечения и популяризации медицинских знаний через художественную иконографию. Таким образом, во Франции эпохи Шарко девиантное поведение постепенно перестало восприниматься как следствие дьявольского вмешательства. Это, в свою очередь, спровоцировало конфликт между церковными институтами и зарождающейся психиатрией. И привело к социокультурному феномену увлечения истерией, что впервые было рассмотрено в отечественном искусствознании.

Вторая глава продолжает тему медицинских портретов из больницы Сальпетриер в искусстве и психиатрии, но через новый медиум XIX века — фотографию. Автор обращается к графическому методу Этьена-Жюля Маре, который заключался в использовании хронофотографии как объективного свидетельства телесных изменений в процессе припадка. Благодаря этому искусство фотографии получило междисциплинарный аспект, образовав отдельное направление — «медицинский портрет». Д. О. Мартынова опирается на труды ученых, чтобы определить развитие «медицинского портрета». Так в монографии появляется информация о развитии стереотипизации внешности человека, синоптических таблиц и иных исследований, связанных с поиском активных мимических особенностей и поведенческих паттернов, присущих душевнобольным. Они способствуют верификации безумцев в изобразительном искусстве, собранной в «Фотографическую иконографию Сальпетриер» из нескольких томов. Автор детально рассматривает «ломанные» и арочные позы, экстаз, «клоунство», искаженную мимику-гримасу, скрученные вытянутые руки и пальцы, гипертрофированные конечности, образы спящих пациентов и другую иконографию. Поскольку многие деятели считали фотографию отражением чистой



Ил. 4. Пьер-Андре Бруйе. Лекция доктора Шарко в Сальпетриер. 1887. Холст, масло. Музей медицинского факультета Университета Париж Декарт, Париж.

объективности, визуализация «болезни» тоже стала свидетельством истины заболевания. Однако создана эта «истина» была синтетическими методами, в том числе с помощью электрических импульсов тел, тонирования фотографий и других, которые подробно рассмотрены в первых двух параграфах второй главы.

Важным стало рассмотрение в финале второй главы роли Альбера Лонда для фотографии и психиатрии, занимавшего должность директора фотографической службы больницы Сальпетриер. Он разработал специальную камеру с 12 объективами, способную запечатлеть движение человека и животного в последовательности через увеличенную длительность выдержки, например, эпилептический припадок мог быть зафиксирован поэтапно. Использование фототехники для фиксации синтетически выстроенных поз пациентов способствовало широкому тиражированию данного феномена посредством историко-искусствоведческих и медицинских исследований в журнале «Новая иконография Сальпетриер». Д.О. Мартынова подробно рассматривает этот исторически важный для медицины этап, который отражает заинтересованность Сальпетриер как в классификации психопатологических проявлений, так и в развитии изобразительного искусства и пластики (Рише создавал имитации патологических поз в воске и других материалах).

Ценность третьей главы заключается в подборе произведений искусства, интерпретирующих невроз из «театра Сальпетриер». Это, прежде всего, произведения, в которых проявляются типичные для истерии ракурсы и позы (истерическая арка, припадок, меланхоличная отрешенность и т. д.). Рассматриваются иллюстрации Шарля Поля Ренуара, Даниэля Вьержа, Армана Готье, Тони Робера-Флери, Пьера-Андре Бруйе и других авторов. Изображая как деятелей медицины (Ж.М. Шарко и П. Рише), так и их пациентов, они зачастую придавали своим работам сатирический оттенок. Ярким примером служит работа Тони Робера-Флери «Доктор Филипп Пинель освобождает от оков психически больных в больнице Сальпетриер в 1795 году» (1878) (ил. 5). В этой картине отчетливо прослеживаются истерическая морфология, публичная демонстрация обнаженного женского тела и подчеркнутая инаковость пациентки. С одной стороны, подобная репрезентация стигматизировала сам феномен безумия, но с другой — демонстрировала медицинский «контроль» над болезнью. Автор подробно анализирует французскую графику своего времени и выявляет художественные образы, коррелирующие с медицинскими практиками той эпохи, в частности «Балу сумасшедших».



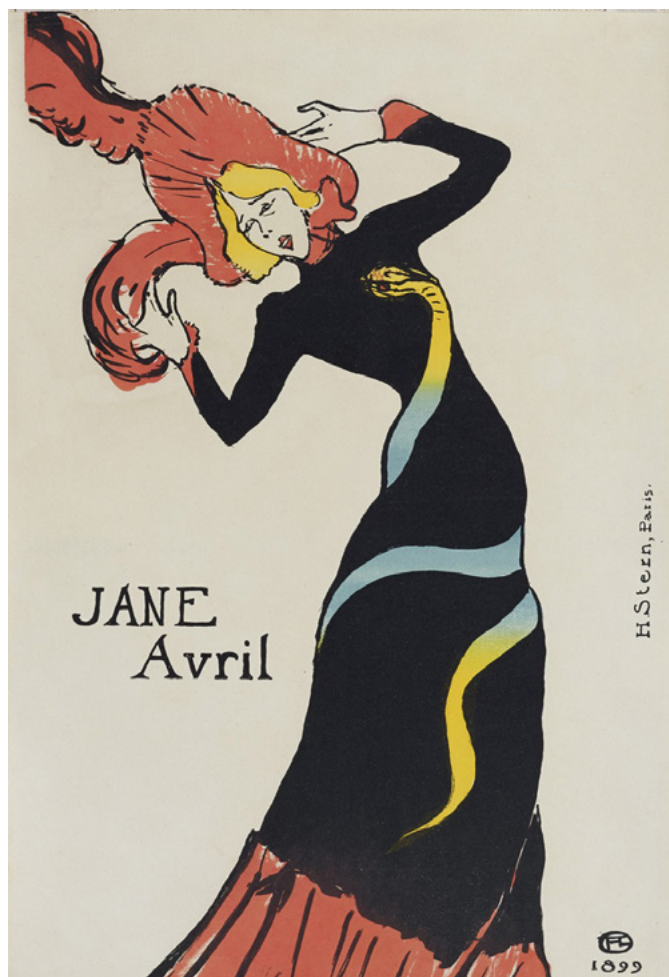
Ил. 5. Тони Робер-Флери. Доктор Филипп Пинель освобождает от оков психически больных в больнице Сальпетриер в 1795 году. 1876. Холст, масло. Больница Сальпетриер, Париж.

Творчество Огюста Родена, Фелисьена Ропса и Анри Тулуз-Лотрека также вошло в фокус внимания автора. В частности, Д.О. Мартынова опирается на труды таких исследователей, как Барбара Ларсон, Джудит Кладель, Наташа Руиз-Гомез, посвятивших феномену Родена фундаментальные научные работы. В них автор настоящей монографии находит подтверждение связи Родена с Шарко, выделяя в произведениях скульптора — в монументальном рельефе «Врата ада» (1880–1917), выраженную истерическую симптоматику. Эта работа — подлинный «алфавит невроза». Ключевыми выразительными средствами и методами здесь становятся неровная, фактурная поверхность скульптуры, прерывистость и контурность линий.

Творчество Фелисьена Ропса и Анри де Тулуз-Лотрека также развивало и переосмысляло медицинский дискурс эпохи. Обращаясь к репрезентации феминности, они черпали вдохновение в знаменитом издании «Фотографическая иконография Сальпетриер». Д.О. Мартынова обратилась к нескольким циклам рисунков Ропса, в которых он сочетал тему сексуальности, колдовства и истерии — в том числе в рамках созданного им образа «дочерей Евы». Художник стремился отождествить женственность с грехопадением, трактуя поступок Евы как патологический союз со змеем. Через эротизированные образы Ропс демонизировал «сатанинскую» природу женщины, представляя ее в различных ипостасях — в частности, как проститутку или объект вуайеризма.

В отличие от Ропса, Анри де Тулуз-Лотрек адаптирует медицинскую иконографию к контексту парижских увеселительных заведений — кабаре и кафешантанов, что оказало глубокое влияние на изобразительное искусство той эпохи. Исследуется как театральные постановки в подобных заведениях способствовали широкой популяризации физиогномики безумия, и прослеживается проявление витальной энергии в развлекательной среде. Кроме того, автор анализирует патологическую семантику этих образов как отражение социокультурного феномена Парижа конца позапрошлого века, обращаясь к визуальным источникам, где запечатлены танцы с элементами бессознательного импульса, напоминающего эпилептический припадок (ил. 6). Все это способствовало формированию особого «закрытого» языка жестов, который воспринимался современниками как манифест свободы самовыражения.

Пристальное внимание уделяется произведениям Жюль Бастьен-Лепаж, Жака Луазеля, Жана Вебера, Сары Бернар и других художников. В их наследии автор выявляет образы литературных и исторических персонажей, наделенных



Ил. 6. Анри де Тулуз-Лотрек. Джейн Авриль. 1899. Литография. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

иконографией ментальных расстройств. Подобная визуализация лишь усиливает существовавшую в культуре стигматизацию таких личностей как Офелия, Саломея и Жанна д'Арк.

«Великий невроз» Д.О. Мартыновой это значимый вклад, поскольку автор опирается на труды тех, кто изучал истоки глубокого интереса художников к патологической иконографии вплоть до 2000-х годов. В отечественном искусствоведении этот феномен «истерических вспышек» ранее не рассматривался как предпосылка для формирования новых художественных паттернов. Синтез философских, искусствоведческих и медицинских подходов, осуществленный Д.О. Мартыновой, позволяет раскрыть истерию как конструкт – социально навязанный ярлык, сводивший природу заболеваний к гендерной идентичности.

Важным итогом становится вывод о том, что в контексте рубежа XIX–XX веков патологическая симптоматика не являлась прямым цитированием «театра Сальпетриер», а выступала метафорой состояния современного общества.

Литература

1. Мартынова 2024 — Мартынова Д.О. «Великий невроз» в искусстве Франции второй половины XIX века. СПб.: Алетейя, 2024. 286 с.

References

1. Martynova, D.O. (2024), *Veliky nevroz v iskusstve Frantsii vtoroi poloviny XIX veka* [Great Neurosis in the heart of France in the second half of the 19th century], Aleteya, St Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Мария А. Лопаткина, Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия; 191186, Россия, Санкт-Петербург, Наб. реки Мойки, д. 48; lopatkina-m@inbox.ru

Author Info

Maria A. Lopatkina, Herzen State Pedagogical University, St Petersburg, Russia; 48 Moika River Embankment, 191186 St Petersburg, Russia; lopatkina-m@inbox.ru



УДК 76; 76.03/09

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-426-435

EDN: AVKUFM

<https://elibrary.ru/avkufm>

ГРАВИЮРЫ АЛЬБРЕХТА ДЮРЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ МСТИСЛАВА ДОБУЖИНСКОГО

Анна Е. Завьялова

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных
искусств Российской академии художеств, Москва, Россия,
annazav@bk.ru

Аннотация

Актуальность темы статьи обусловлена тем, что гравюры Альбрехта Дюрера еще не становились объектом специального изучения как художественные источники творчества Мстислава Добужинского. Научная новизна работы заключается в первой попытке комплексного анализа влияния графики Дюрера на визуальный язык Добужинского. Проводится сопоставление изобразительных мотивов в рисунках Добужинского для журналов «Шут» и «Мир искусства», восходящих к гравюрам на дереве Дюрера, в иллюстрациях к пьесе Александра Пушкина «Скупой рыцарь» и повести Михаила Кузмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро». В статье обсуждается вывод автора о том, что обращение Добужинского к гравюрам Дюрера было эпизодическим, но происходило в периоды интенсивных творческих исканий.

Ключевые слова: М.В. Добужинский, русское искусство конца XIX — начала XX века, Альбрехт Дюрер, югендстиль, «Шут», «Мир искусства», А.С. Пушкин, М.А. Кузмин, иллюстрация, алхимия

Для цитирования: Завьялова А.Е. Гравюры Альбрехта Дюрера в творчестве Мстислава Добужинского // Academia. 2026. №2. С. 426–435. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-426-435

WOODCUTS BY ALBRECHT DÜRER IN THE WORK OF MSTISLAV DOBUZHINSKY

Anna E. Zavialova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts,
Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,
annazav@bk.ru

Abstract

The relevance of the article is determined by the fact that engravings by Albrecht Dürer have never been the object of special research as artistic sources of Mstislav Dobuzhinsky's work. The scientific novelty of this article lies in the fact that it is the first attempt to analyze the influence of Dürer's prints on Dobuzhinsky's work. The author applies a complex method that combines a source analysis of the artist's memoirs and formal analysis of his works with Dürer's works. The article compares visual motifs in Dobuzhinsky's drawings for the magazines "Shut" (Jester) and "Mir Iskusstva" (World of Art), going back to Dürer's woodcuts, in illustrations for Alexander Pushkin's play "The Miserly Knight" and M. Kuzmin's story "The Wonderful Life of Joseph Balsamo, Count Cagliostro". The author comes to the conclusion that Dobuzhinsky's appeal to Dürer's engravings was episodic, but occurred during periods of intense creative quest.

Keywords: Mstislav Dobuzhinsky, Russian art of the late 19th – early 20th century, Albrecht Dürer, Jugendstil, "Shut", "World of Art", Alexander Pushkin, Michael Kuzmin, illustration, alchemy

*For citations: Zavialova, A.E. (2026), "Prints by Albrecht Dürer in the work of Mstislav Dobuzhinsky", *Academia*, 2026, no 2, pp. 426–435. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-426-435*

Гравюры резцом и на дереве Альбрехта Дюрера (1471–1528), величайшего немецкого художника, с именем которого связан стремительный подъем искусства Германии первой трети XVI века, были высоко оценены уже современниками. Тогда же появились многочисленные копии и реплики его листов. Ярким примером здесь могут послужить копийные гравюры резцом дюреровских ксилографий из серий «Страсти» и «Жизнь Марии», которые выполнил итальянский мастер Маркантонио Раймонди (1480–1534), не только современник, но и сверстник немецкого мастера [Вазари 1994, с. 12, 13]. С тех пор гравюры Дюрера как наиболее доступные произведения мастера служили своего рода эталоном для европейских художников, и оказали большое влияние на формирование не только стиля, но и иконографии многочисленных сюжетов и целых циклов, таких как, например, «Страсти Христовы» и «Апокалипсис».

Гравюры Дюрера сохраняли значение важных художественных источников на протяжении не одного века, вплоть до конца XIX столетия. Об этом наглядно свидетельствует, например, картина «Война» (1896, Кунстхаус, Цюрих) популярного в последней трети XIX века художника швейцарского происхождения Арнольда Бёклина, в основу которой положен знаменитый лист Дюрера «Четыре всадника Апокалипсиса» (1498) из серии «Апокалипсис» [Andree 1977, pp. 522, 523].

Мастера петербургского творческого объединения «Мир искусства» тоже уделяли внимание наследию немецкого мастера. Однако художники-мир-искусники, увлеченные искусством Бёклина в начале своей деятельности, не повторяли в отличие от него и мастеров предшествующих эпох листы Дюрера в своих произведениях. Они обращались к листам немецкого мастера в поисках художественных решений для собственных творческих задач. Так, Анна Остроумова-Лебедева и Иван Билибин изучали гравюры Дюрера для оттачивания графической линии в своих работах, придаче ей точности и наделения выразительностью [Остроумова-Лебедева 2003, с. 168, 169; Билибин 1970, с. 145, 149]. Константин Сомов обращался к дюреровским гравюрам с изображением ведьм как к иконографическим источникам для изображения этих персонажей в своих работах, но не повторял их дословно [Голубев 2019, с. 96–98]. Мстислав Добужинский уделил внимание как линии, так и художественным мотивам из гравюр Дюрера. Однако если обращение его товарищей к гравюрам немецкого мастера было отмечено в искусствоведческой литературе, то опыт Добужинского в этой области еще не привлекал внимания исследователей.

Непосредственное знакомство Добужинского с искусством Дюрера состоялось в залах мюнхенской Старой Пинакотекы летом 1897 года, когда будущий художник еще студентом юридического факультета Санкт-Петербургского университета путешествовал по Германии. Тогда он отметил для себя картину «Четыре апостола» (1526, дерево, масло, Старая Пинакотекa, Мюнхен) [Добужинский 1987, с. 137]. Первичное знакомство будущего художника с наследием немецкого мастера могло состояться в более ранние годы по репродукциям.

Два года спустя, осенью 1899 года, Добужинский, окончив университет, отправился в Мюнхен получать художественное образование. Он снова посетил Старую Пинакотеку, и вновь отметил картину «Четыре апостола», однако теперь его впечатления носили конкретный характер, будущий художник поразились «железному рисунку» Дюрера [Добужинский 1987, с. 156]. Данное свидетельство, очень небольшое, на страницах воспоминаний художника представляется тем не менее очень важным для выявления роли произведений немецкого мастера в творчестве Добужинского.

Показательна и значима для решения данного вопроса одна из ранних виньеток Добужинского, опубликованных на страницах журнала «Мир искусства» в 1903 году (№ 10–11) (ил. 1). Изображенная в ней раковина или коралл очень



Ил. 1. М. В. Добужинский. Виньетка. Журнал «Мир искусства», 1903, №10.

напоминает декоративные рисунки Константина Сомова с теми же мотивами, например, выполненные им для журнала «Художественные сокровища России» в 1901–1902 годах. Эта ассоциация возникает неслучайно, так как искусство Сомова оказало большое влияние на Добужинского, по его признанию, в начале творческого пути [Добужинский 1987, с. 210].

В то же время, линия в этом рисунке виньетки Добужинского при всей схожести мотива отличается от сомовской — она четкая, ясная и, что особенно важно, с многочисленными угловатыми изгибами. Похожую линию, только еще более геометризованную, то есть с большим количеством угловатых изгибов, художник использовал для изображения банта картуша в еще одной, важной для освещения рассматриваемого вопроса виньетке, опубликованной на страницах журнала «Мир искусства» в 1902 году (№12) (ил. 2). Изображенный в виньетке фрагмент фантазийного здания с как будто зарешеченными окнами, в обрамлении из цепей, напоминает тюрьму, а бант картуша — проволоку.



Ил. 2. М. В. Добужинский. Виньетка. Журнал «Мир искусства», 1902, №12.

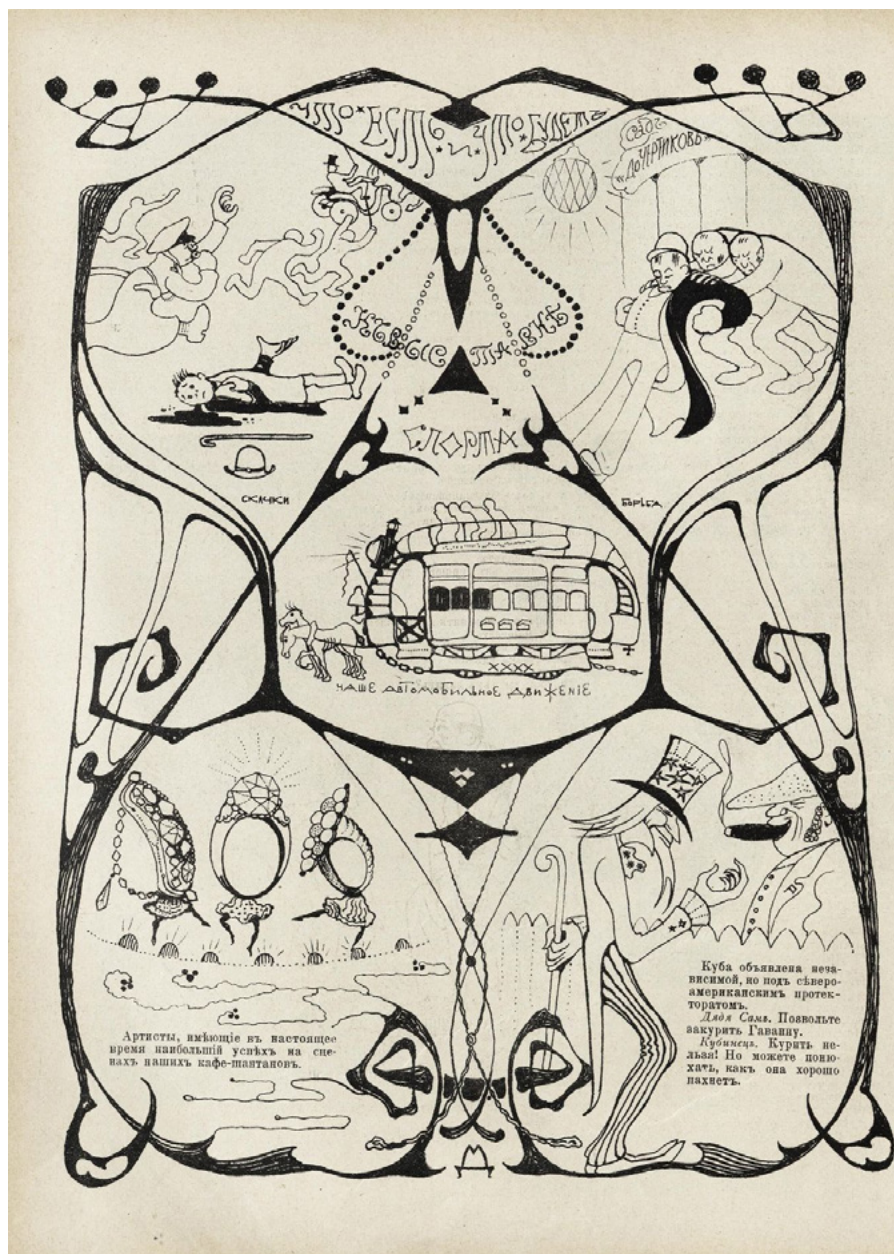
Принимая во внимание интерес Добужинского к четкой и ясной, «железной» линии в произведениях Дюрера, источник геометризованной линии в его собственных работах можно видеть в гравюрах на дереве немецкого мастера, например, в таких листах, как «Четыре всадника Апокалипсиса» (1498) и «Битва архангела Михаила» (1498) из серии «Апокалипсис» (1496–1498), «Рождество Марии» (около 1503) и «Встреча Иоакима и Анны» (1504) из серии «Жизнь Марии» (1502–1510). Перечисление возможных источников из гравюрного наследия Дюрера можно продолжить. Важно, что приведенные в качестве примеров гравюры были созданы на рубеже XV–XVI веков, когда открытия в области ренессансного пластического языка еще соседствовали в произведениях Дюрера с готической постановкой фигур и прихотливой ломкостью линий [Либман 1972, с. 110]. Подобные линии можно видеть в изображении мелких складок одежд, в очертаниях гор и крон деревьев. Важно отметить, что речь идет не о дословном повторении Добужинским фрагментов гравюр на дереве Дюрера. Молодой художник воспринял угловатую линию, продемонстрировав острую наблюдательность, собственное видение и понимание искусства немецкого мастера, заметил и оценил потенциальные возможности небольшой детали из его листов для своего искусства.

Здесь нужно напомнить, что творческие искания Добужинского охватывали самые разные художественные источники, причем одновременно. Так, в начале самостоятельного пути в искусстве его внимание привлекали японские гравюры на дереве XVIII – середины XIX века и мюнхенская журнальная графика югендстиля не только наряду с ксилографиями Дюрера, но в значительно большей степени. Тем не менее, в начале своих поисков начинающий художник привнес угловатые линии именно из ксилографий Дюрера в художественный язык немецкого модерна, который в таком виде использовал в ряде своих работ. Об этом уникальном опыте наглядно свидетельствуют ранние рисунки Добужинского для петербургского сатирического еженедельника «Шут», в котором он сотрудничал на протяжении 1902 года.

Добужинский не был единственным из русских художников рубежной эпохи, кто начинал свой творческий путь на страницах журнала «Шут», но это издание не считалось тогда достойным серьезного художника [Добужинский 1987, с. 177]. Однако он сумел найти для себя творческие задачи в этом занятии: «...Злободневные темы были самые плоские, меня занимало выдумывать общую страничную композицию и упражняться в чистоте штриха. Приходилось рисовать литографской тушью, острым пером на тонкой кальке, и это требовало большой аккуратности» [Добужинский 1987, с. 176].

Журнал «Шут» выходил с 1879 по 1914 год, но с 1897 года, с приходом Романа Голике на пост главного редактора, художественный облик издания стал ориентироваться на мюнхенский сатирический еженедельник „Jugend“ [Журавлева 2021, с. 153], начавший выходить годом раньше, в 1896 году. Многочисленные и разнообразные рисунки в стиле мюнхенского модерна – югендстиля, заполнявшие страницы „Jugend“. Они увлекли Добужинского еще во время его пребывания в Германии на протяжении 1899–1901 годов. Будущего художника особенно интересовали рисунки Томаса Теодора Хайне и Юлиуса Дица, оказавшие существенное влияние на его собственное творчество [Добужинский 1987, с. 157].

Обрамление сатирического рисунка Добужинского «Что есть — Что будет», выполненного для журнала «Шут» (№20), восходит к декоративным рисункам югендстиля в виде побегов, оплетающих страницу (ил. 3). Подобный мотив был широко использован на страницах почти каждого номера журнала „Jugend“ в работах самых разных художников. Однако Добужинский под впечатлением от прихотливо изломанных линий в ранних листах Дюрера привнес в свое обрамление из побегов угловатые изгибы. Их происхождение крайне сложно было бы определить без свидетельства воспоминаний художника, руководствуясь только визуальными наблюдениями. В результате, он наделил побеги изломами, местами переходящими в треугольные выступы-шипы с острыми



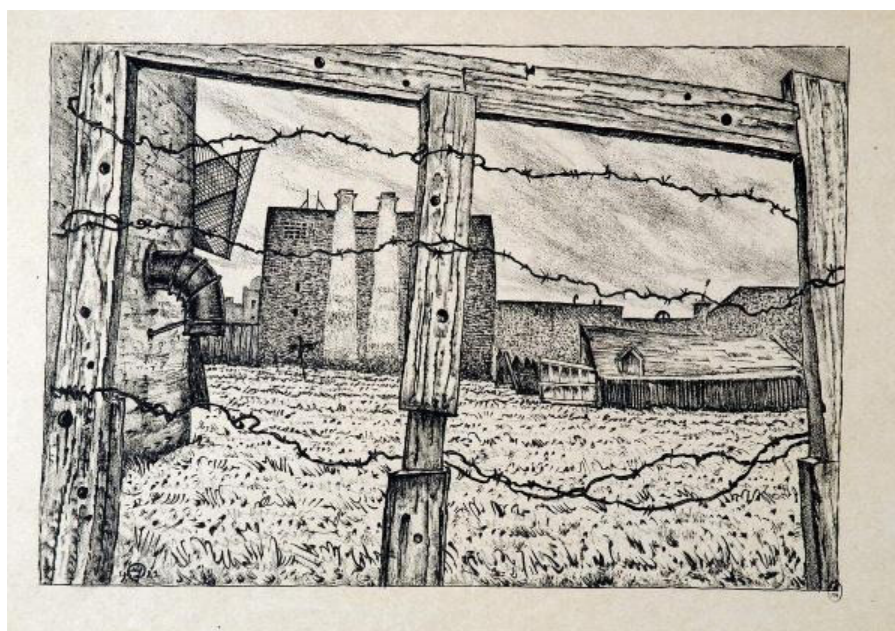
Ил. 3. М. В. Добужинский. «Что есть — Что будет». Журнал «Шут», 1902, №20.

завершениями. Они вызывают ассоциации с какими-то насекомыми, чем создают отталкивающее впечатление. Оно возникает вряд ли случайно, так как это впечатление созвучно сатирическому рисунку «Наше автомобильное движение» в центральном «клейме» с изображением дилижанса под номером «666», который также напоминает насекомое. Появление инсекторальных образов в сатире молодого Добужинского вполне закономерно, так как его отец был увлеченным натуралистом-любителем, содержал большой домашний террариум. Детство будущего художника прошло в окружении животных, в том числе лишенных традиционной привлекательности для людей — земноводных, рептилий, насекомых, и он внимательно наблюдал за ними [Добужинский 1987, с. 33–34].

Немного позже, в рисунке «Местные заметки» для журнала «Шут» (№23) (ил. 4) Добужинский изобразил миниатюрные кроны деревьев геометризованной линией с многочисленными изломами, которая более близка линии такого типа в ксилографиях Дюрера, чем линия в более раннем рисунке, рассмотренная выше. Здесь важно помнить, что рисунки были опубликованы с разницей в три недели, то есть практически в одно время. Этот факт свидетельствует



Ил. 4. М. В. Добужинский. «Местные заметки». Журнал «Шут», 1902, №23.



Ил. 5. М. В. Добужинский. Огород на Обводном канале. 1922. Литография. Альбом «Петербург в двадцать первом году». 1923. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, С. Гр.-14017.



Ил. 6. М. В. Добужинский. Вид петербургского дома. 1903. Картон, тушь, белила. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

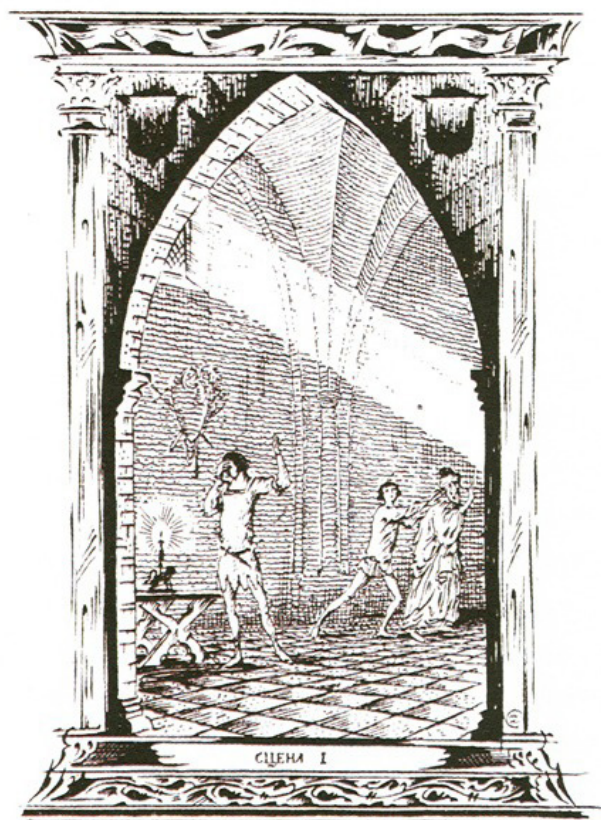
о систематическом — не случайном — обращении начинающего художника к наследию немецкого мастера.

Рисунки для журнала «Шут» Добужинский выполнил немногим ранее, чем рисунки для журнала «Мир искусства», однако времени между их созданием прошло немного. Можно видеть, что изломанная линия Дюрера, использованная во втором случае как самостоятельный элемент, оказалась ближе к своему оригиналу, чем в более ранних рисунках. В то же время, соединившись с мотивом рококо, дюреровская линия обусловила уникальность его прочтения. Однако обнаружить свидетельства ее дальнейшего развития в искусстве Добужинского пока не удалось. Обращение молодого художника к изломанной линии в гравюрах на дереве Дюрера было, по всей видимости, одной из небольших ступеней — она заняла всего год, в становлении его собственной манеры.

В некотором роде продолжение увлечения Добужинского «проволочной» линией Дюрера можно видеть в его литографии «Огород на Обводном канале» (1922) из альбома «Петербург в двадцать первом году» (1923)¹ (ил. 5). Передний план этого пейзажа пересекают три ряда колючей проволоки ограждения огорода. Проволока передана очень подробно, и производит впечатление своеобразного узора.

Возвращаясь к непосредственно гравюрам Дюрера как к источникам творческих поисков Добужинского, можно видеть, что в 1903 году он вновь обратился к ним, но теперь для решения пространства. Речь идет о рисунке «Вид петербургского дома» (1903, ГРМ) (ил. 6), в котором изображен фрагмент дома Галашевских — В.Я. Лебедева (1808–1809, арх. Фельтен Ю.М. (?) на Фонтанке [Завьялова 2018, с. 586]. Это здание не единожды становилось «героем» произведений Добужинского. Дом представлен с очень близкого расстояния так, как его может увидеть пешеход, и его глазу открывается сразу несколько пространственных уровней

¹ Петербург в двадцать первом году / Рисовал на камне М. Добужинский; Вступительная статья С. Яремича. [Петроград]: Комитет популяризации художественных изданий при Российской академии истории материальной культуры, 1923. [8] с., 12 л. ил.



Ил. 7. М.В. Добужинский. «Сцена I». 1921. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Скупой рыцарь». Петербург, издательство «Аквилон», 1922.

здания: нависающий балкон, проезжая арка и внутренний двор за ней. Эти детали «наложены» друг поверх друга, и, передавая пространство, они в то же время не нарушают плоскости листа. Подобная трактовка восходит к гравюрам на дереве Дюрера из серии «Жизнь Марии» (1502–1510), таким как «Обручение Марии» (1504) и «Благовещение» (1503).

Ко времени создания рисунка «Вид петербургского дома» Добужинский познакомился с Александром Бенуа, стал участником объединения «Мир искусства». С конца 1902 года он начал делать декоративные графические произведения для одноименного журнала и перестал работать для еженедельника «Шут». В рисунке «Вид петербургского дома» получили отражение поиски молодого художника способов графического выражения своего видения красоты «старого» Петербурга, а также гармоничного соединения рисунка и листа, сохраняя его плоскость. Решение данной задачи было необходимо для выполнения рисунков декоративного назначения для печатных изданий.

С этой же целью Добужинский вновь обратился почти двадцать лет спустя, в 1921 году, к гравюрам Дюрера из серии «Жизнь Марии» в качестве художественных источников композиционного решения рисунка страничной иллюстрации «Сцена 1» к пьесе А. Пушкина «Скупой рыцарь»². Вслед за гравюрами Дюрера «Встреча Иоакима и Анны» (1504) и «Благовещение» (около 1503) он изобразил сцену из пьесы так, словно зритель видит ее в окно с внешней стороны (ил. 7). Важно отметить, что художник не повторял буквально листы немецкого мастера, а вновь обратился к его идее соединения объемного изображения с плоскостью, не разрушая последнюю. Свою сцену Добужинский, вслед за Дюрером, представил в стрельчатом окне, так как изображенная им встреча Альберта с ростовщиками из пушкинской поэмы происходит в башне [Завьялова 2018, с. 589].

² Пушкин А. С. Скупой рыцарь. Пг.: Аквилон, 1922.



Ил. 8. М.В. Добужинский. Концовка для повести М.А. Кузмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро». 1918. Петроград, издательство «Странствующий энтузиаст», 1919.

Цикл иллюстраций и выразительных деталей к пьесе «Скупой рыцарь» отмечен интенсивным творческим поиском, что и обусловило обращение художника к разным, в том числе не самым частым для его искусства источникам.

Рассматривая роль гравюр Дюрера в творчестве Добужинского, нельзя обойти вниманием факт его обращения к одной из них в качестве источника изображения алхимических символов. Это произошло во второй половине 1918 года, когда Добужинский оформил издание повести Михаила Кузмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро», написанной незадолго до этого в 1916 году³. Одна из ярких тем повести связана с алхимией, ее главный герой окружен слухами о владении им тайными знаниями также, как и его реальный прототип — живший в XVIII столетии итальянский авантюрист, алхимик и мистик Джузеппе Калиостро. В одной из концовок изображен символ, похожий на сигму — греческую лигатуру (кн. 1, гл. 2) (ил. 8), которую также можно видеть в магическом квадрате в гравюре на меди Альбрехта Дюрера «Меланхолия» („Melencolia I“, 1514) [Завьялова 2024, с. 202].

Подводя итоги, можно видеть, что обращение Мстислава Добужинского к наследию Альбрехта Дюрера, точнее — к его гравюрам на дереве и, в меньшей степени, на меди — носило эпизодический и разноплановый характер. Художник в процессе своих творческих поисков изучал особенности линии в ксилографиях немецкого мастера, его опыт соединения изображения с плоскостью, сохраняя ее, использовал гравюру «Меланхолия» в качестве источника изображения алхимического символа. Факты обращения Добужинского к гравюрам на дереве Дюрера приходились на периоды наиболее интенсивных творческих поисков художника как в начале его деятельности, так и в зрелый период. Их немного, но, тем не менее, выявленные эпизоды, а также навеянные ими мотивы позволили расширить представление об источниковой базе его творчества, и об особенностях работы с художественными источниками, принципами их выбора и интерпретации.

³ Кузмин М.А. Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро. В 3-х кн. Пг.: Странствующий энтузиаст, 1919.

Литература

1. Билибин 1970 — Иван Яковлевич Билибин. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике / сост. С.В. Голынец. Л.: Художник РСФСР, 1970.
2. Вазари 1994 — Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. М.: ТЕРРА, 1994. Т. 4.
3. Голубев 2019 — Голубев П.С. Константин Сомов: Дама, снимающая маску. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
4. Добужинский 1987 — Добужинский М.В. Воспоминания / изд. подг. Г.И. Чугунов. М.: Наука, 1987.
5. Журавлева 2021 — Журавлева А.Г. Карикатуры П.Е. Щербова в сатирическом журнале «Шут» // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2021. Т. 3. №3. С. 151–173. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/karikatury-p-e-scherbova-v-satiricheskom-zhurnale-shut/viewer> (дата обращения: 01.12.2025)
6. Завьялова 2018 — Завьялова А.Е. Произведения А.С. Пушкина в графике М.В. Добужинского // *Обсерватория культуры*. 2018. №15 (5). С. 584–591.
7. Завьялова 2024 — Завьялова А.Е. Мстислав Добужинский — автор графического оформления книг Михаила Кузмина // *Художественная культура*. 2024. №4. С. 196–221.
8. Либман 1972 — Либман М.Я. Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века. М.: Искусство, 1972.
9. Остроумова-Лебедева 2003 — Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки: В 2-х т. / сост., вступ. ст., прим. Приймак Н.Л. М.: ЗАО Центрполиграф, 2003.
10. Andree 1977 — Andree R. *Arnold Böcklin. Die Gemälde*. — Friedrich Reinhardt Verlag Basel; Prestel-Verlag München. 1977.

References

1. Bilibin, I.Ya. (1970), *Statyi. Pisma. Vospominaniya o khudozhnike* [Articles. Letters. Memories concerning the artist], Khudozhnik RSFSR, Leningrad, Russia.
2. Vasari, D. (1994), *Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopistsev, vayatelei i zodchikh* [Lives of the most famous painters, sculptors and architects]: In 5 vols, TERRA, Moscow, Russia. V. 4.
3. Golubev, P.S. (2019), "Konstantin Somov: Dama, snimayushchaya masku" [Konstantin Somov: The Lady Taking Off Her Mask], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia.
4. Dobuzhinsky, M.V. (1987), *Vospominaniya* [Memoires], Nauka, Moscow, Russia.
5. Zhuravleva, A.G. (2021), *Karikatury P.E. Shcherbova v satiricheskom zhurnale "Shut"* [Cartoons by P.E. Shcherbov in the satirical magazine "Jester"]. *Galactica Media: Journal of Media Studies*, V. 3, no 3, pp. 151–173. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/karikatury-p-e-scherbova-v-satiricheskom-zhurnale-shut/viewer> (reference date: 01.12.2025).
6. Zavyalova, A.E. (2018), "Proizvedeniya A.S. Pushkina v grafike M.V. Dobuzhinskogo" [Pushkin's works in the graphics of M.V. Dobuzhinsky]. *Observatoriya kultury*, 15(5). pp. 84–591.
7. Zavyalova, A.E. (2024), "Mstislav Dobuzhinsky — avtor graficheskogo oformleniya knig Mikhaïla Kuzmina" [Mstislav Dobuzhinsky — author of graphic design of Mikhail Kuzmin' books], *Khudozhestvennaya kultura*, no 4, pp. 196–221.
8. Libman, M.Ya. (1972), "Durer i ego epokha" [Dürer and his epoch], *Zhivopis i grafika Germanii kontsa XV i pervoi poloviny XVI veka* [Painting and graphic art of Germany of the late 15th and first half of the 16th century], *Iskusstvo*, Moscow, Russia.
9. Ostroumova-Lebedeva, A.P. (2003), *Avtobiograficheskie zapiski* [Autobiographical notes], 2 vols., Tsentrpoligraf, Moscow, Russia.
10. Andree, R. (1977), *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, Friedrich Reinhardt Verlag Basel; Prestel-Verlag München, Germany.

Информация об авторе

Анна Е. Завьялова, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; annazav@bk.ru

Author Info

Anna E. Zavyalova, Cand. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; annazav@bk.ru