



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 копь, 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 копь (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



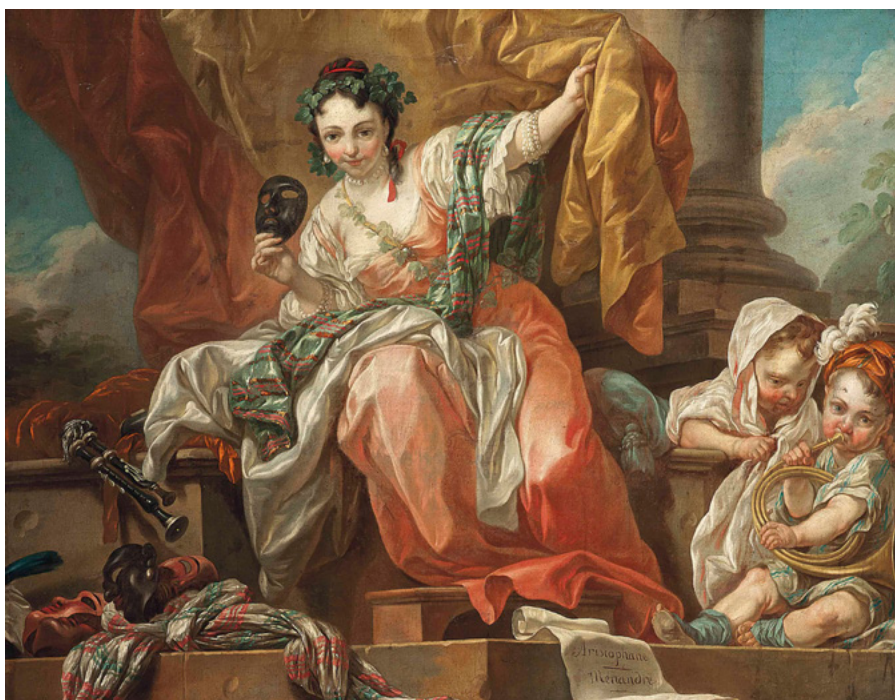
Ил. 9. Луи де Булонь Младший. Талия и Эрато. Ок. 1680. Холст, масло. Национальный музей-дворец Фонтенбло. Франция.



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.

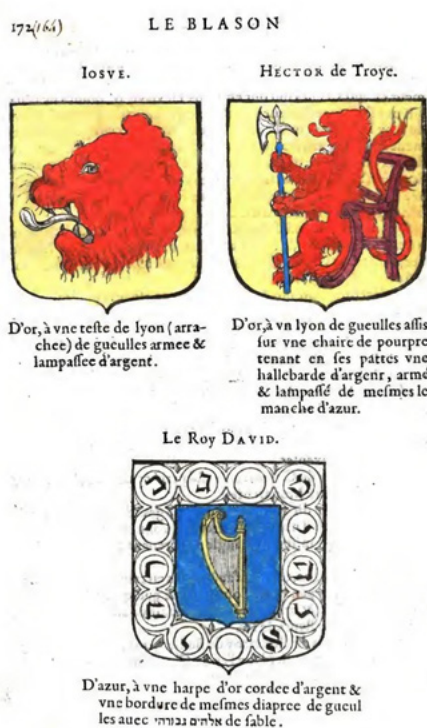


Ил. 19. Гектор со своим гербом. Книга Армейро-Мор, португальский гербовник. 1509. Л. 3.

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.: Алетейя, 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. Ikonologicheskiiy leksikon (1763), *Ikonologicheskiiy leksikon ili Rukovodstvo k poznaniyu zhivopisnago i reznago khudozhestva, medaley, estampov i proch. s opisaniyem, vzyatym iz raznykh drevnykh 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