

UDC 7.003.2(471)

**Russian Portrait Engraving of the Second Half of the XVIII Century among European Schools. The Problem of Correlation with Painted Originals \***

Zalina V. Tetermazova

Moscow State University, Russia  
Lomonossowsky prospect 27, bld. 4, Moscow, 119992  
PhD student  
E-mail: zalinnas@list.ru

**Abstract.** The article deals with the problem of interpretation of easel paintings in portrait engraving of the second half of the XVIII century. The national features of Russian portrait engravings development are examined on the basis of comparison with west-European works.

**Keywords:** Engraving; painting; portrait; Russian art; west-European art; XVIII century.

**Введение.** Определение национального своеобразия и специфики путей развития искусства той или иной страны – одно из актуальных направлений изучения художественной культуры, как в России, так и за рубежом. «Английское в английском», «немецкое в немецком» изобразительном искусстве и т. п. вопросы неоднократно составляли предмет специальных исследований, принадлежащих различным научным традициям и демонстрирующих разнообразные подходы к решению проблемы [1]. Применительно к русскому искусству Нового времени этот вопрос непосредственно связан с темой «Россия и Запад» и охватывает широкий круг национальных школ [2]. Особенный смысл и значение проблема национальной идентичности обретает в XVIII столетии, когда Россия, вступая в эпоху широких художественных взаимоотношений с Западной Европой, переживает со стороны последней период активной «культурной и идеологической экспансии» [3]. Именно в процессе усвоения западноевропейского опыта развивались в это время русская архитектура и скульптура, литература и театр, живопись и графика. Гравюра, в силу своей способности к тиражированию обладавшая потенциалом всеприсутствия, в этом отношении особенно отвечала духу времени – ибо гравировальные доски множили художественный образ, воплощая его в пространстве хрупких бумажных листов, легко передававшихся из рук в руки [4]. К каким результатам приводит желание заимствовать достижения чужой культуры, насколько эти достижения изменяются в соответствии с иными условиями бытования и что сохраняется собственно национального – эти вопросы актуальны и по отношению к искусству портретной гравюры XVIII века.

Портретный жанр, равно как и техника гравирования на меди – явления новые для русской художественной культуры XVIII столетия, и их формирование в это время в значительной степени связано с влиянием иностранных мастеров. Поэтому не удивительно, что проблема взаимоотношения с искусством стран Западной Европы, так или иначе, затрагивалась в работах, посвященных русской портретной гравюре, оставаясь, однако, на периферии внимания исследователей [5].

В статье предполагается рассмотреть некоторые специфические особенности создававшихся в России портретных эстампов в контексте западноевропейской традиции, сосредоточив внимание на проблеме соотношения гравированного и живописного изображений. Дело в том, что портретные эстампы в XVIII в. имели в основе репродукционный характер и самым тесным образом были связаны с искусством живописи, ибо именно живописные портреты чаще всего служили в качестве оригиналов для последующей публикации. Долгое время в сознании исследователей процесс воплощения в гравюре живописных произведений отождествлялся с буквальным копированием и

---

\* Статья подготовлена в рамках выполнения Соглашения по гранту № 2012-1.4-12-000-3004-007 «Искусство России: парадигмы развития в контексте Европейских школ» Федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы (мероприятие 1.4).

воспринимался исключительно как «факсимильное» воспроизведение чуждого гравюре художественного языка, важное лишь технической стороной своих возможностей тиражирования [6]. Ситуация изменилась в начале XX столетия, когда в докладах А.В. Матэ («Гравюра и ее самостоятельное значение») и И.З. Панова («Психология гравюры»), прочитанных на Всероссийском съезде художников в январе 1912 г., впервые было выражено представление о самоценности гравюры [7]. И это было характерно для эпохи, увидевшей искусство там, где его раньше не видели, в том числе и искусство XVIII в. Таковы работы В. Масютина [8] и Э.Ф. Голлербаха [9]. Всплеск интереса к искусству гравюры приходится на 1980-е гг.: в статьях Е.С. Левитина [10], М.И. Флекеля [11], Б.А. Соловьевой [12] и ряда других авторов было положено начало анализу языка «репродукционной» графики. С этого времени заметна тенденция, направленная на рассмотрение эстампов в соотнесении с предшествовавшими им живописными оригиналами [13]. В рамках прошедшей в 2011 г. в Государственном историческом музее конференции «Портрет в России XVIII – первой половине XIX в. Графика, живопись, миниатюра» наряду с вопросами иконографии, атрибуции и датировки была обозначена проблема взаимосвязи живописного оригинала и его воспроизведений, что нашло свое отражение и в издании каталога собрания русской портретной гравюры XVIII в. [14], а также и в структуре выставки, к которой конференция была приурочена [15].

**Материалы и методы.** В соответствии с предложенной постановкой вопроса в настоящей статье предполагается затронуть два аспекта проблемы, обратившись к методу сравнительного анализа. Прежде всего, это задача перевода образа с одного художественного языка на другой, особенности его переложения из живописной полихромии в монохромную гравюры, что имеет прямое отношение к выбору той или иной техники гравирования. Другой аспект – проблема обрамления. В данном случае имеются в виду не «материальные» рамы, в которые заключали гравюрные листы в случае их развешивания на стенах, а рамы «внутренние», «изобразительные». Ибо портретный образ, будучи позаимствованным у живописного оригинала, помимо собственно «отражения», удаивался в гравюре дополнительного обрамляющего контекста (будь то архитектурные и орнаментальные мотивы, аллегорические и геральдические композиции, надписи и подписи).

Проблема исследуется на материале второй половины столетия, что обусловлено состоянием художеств в России этого времени. Обычно 1760–1790-е гг., время правления Екатерины II и Павла I, рассматриваются в качестве отдельного периода истории русского искусства, который характеризуется расцветом национальной художественной школы, формированием ее видовой и жанровой структуры. Такой выбор предопределен отчасти и тем, что именно в эти годы в России получают широкое распространение всевозможные техники углубленной гравюры на меди: помимо уже существовавших офорта, резца и сухой иглы, появляются пунктирная манера, лавис, акватинта, карандашная манера и меццо-тинто, а также различные варианты цветной печати.

**Обсуждение.** С конца 1750-х гг. в искусстве русской портретной гравюры ясно обозначается ориентация на французскую художественную традицию. На должность первого профессора («обергравера») в граверный класс императорской Академии художеств в 1758 г. приглашается немецкий мастер Георг Фридрих Шмидт (1712–1775). Исполненный им в России портрет императрицы Елизаветы Петровны (1761; офорт, резец) по живописному оригиналу Луи Токке (1758; холст, масло; Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) близок строгой линейной манере представителей классической школы Древе [16]. Это становится очевидным при сравнении, например, с портретом кардинала Боссюэ (1723; резец), гравированным Пьером-Эмбером Древе (1697–1739) по оригиналу кисти Гиацинта Риго (1702; холст, масло; Лувр, Париж). Объемы моделированы сочетанием перекрещивающейся штриховки с круглящимися линиями, а сами штрихи варьируются по своей насыщенности, создавая богатую тональную шкалу. Это предоставляет широкие возможности для «живописной» трактовки портретного изображения. Отсутствие цвета в данном случае компенсируется придирчивой детализацией: особенно подчеркнута живость глаз. Работа Шмидта, не столь виртуозная в отношении владения резцом, тем не менее, отличается достаточно высоким уровнем мастерства и близка по своим задачам портрету Древе. В изображении императрицы кружева корсажа, мантия из горноста, муаровая орденская лента, блеск Андреевской звезды на груди – все тщательно проработано вплоть до

мельчайших деталей и нюансов. Однако, несмотря на стремление соответствовать характеру живописного языка, в обоих эстампах, в сравнении с живописными оригиналами линия неизменно сохраняет свой декоративно-ритмический характер, не теряя тесной связи с плоскостью бумажного листа (тогда как живописец откровенно разрушает плоскость холста и отграничивает его от окружающего пространства рамой). И если живописный портрет лучше рассматривать на расстоянии (чтобы не уничтожить иллюзии «оживления»), то эстетическое воздействие гравюры сильнее при рассмотрении вблизи. Внимательно вглядываясь в изображение, мы наблюдаем целую систему линий и штрихов, рационально упорядоченных в пределах листа. Для каждой детали (учитывая особенности фактуры) избран определенный графический рисунок, образующий некое подобие сетки, способной растягиваться или же уплотняться в зависимости от рельефа изображаемой поверхности. Причем по мере продвижения взгляда вдоль плоскости эта поверхность начинает вибрировать, словно «оживляя» образ. Надо полагать, что стремление оживить портретный образ, свойственное, прежде всего, искусству живописи, проступает, таким образом, и в гравюре, предполагавшей в зрителе тонкого и чуткого наблюдателя, тем более, что «чувство зрения, – как писал П. Чекалевский, – больше других чувств имеет власти над душою нашей» [17].

Подчинение технических приемов гравера характеру живописного языка оригинала было свойственно французской классической школе эстампа, которая на протяжении XVII – XVIII вв. оставалась главным образом репродукционной. Портретная гравюра XVII столетия развивалась во Франции под влиянием живописца Филиппа де Шампена, стиль которого необычайно подходил для репродуцирования резцом: его работам присущи строгий и точный рисунок, спокойствие и умеренность в тоне, тогда как цвету отводится второстепенная роль. Г. Риго, чьи живописные полотна также отличались точностью рисунка, оказал наибольшее влияние на гравюру следующего столетия [18]. Представители школы Древе, сыгравшие значительную роль в истории гравюры своего времени, были учениками Риго, совершенствуясь в мастерстве под его «смотрением» и работая непосредственно по его оригиналам. Известно, что Риго обучал рисунку Пьера Древе, корректировал его доски, порой становился автором композиции обрамления, а иногда исполнял для граверов подготовительные рисунки с собственных живописных портретов. Таким образом, не только технические приемы Шмидта, но и метод работы, и сам выбор живописных оригиналов для гравюр (а это были, главным образом, полотна кисти Л. Токке, точные и строгие в рисунке) соответствуют утвердившейся во Франции традиции. Зависимость от живописи, однако, не принижала значимости работы гравера и не воспринималась обществом негативно, ибо таков был и метод работы живописцев мастерской Риго, где исполнение портрета по образцу было естественным явлением [19]. С точки зрения техники исполнения, при переходе из живописи в гравюру портретный образ оказывался в сфере во многом противоположной, но равноценной, обретая в ней новые оттенки смысла. Так этот процесс воспринимался и современниками [20].

Впрочем, система работы по живописным оригиналам, соответствующая классической французской традиции, сложилась в России еще в 30-е годы XVIII столетия, после того, как в конце 1727 г. в Академию наук для создания парадных портретов и обучения русских мастеров был приглашен немецкий гравер-портретист Христиан Альбрехт Вортман (1680–1760) – мастер репродукционной гравюры, работавший главным образом по живописным оригиналам. Например, парные портреты царевича Алексея Петровича (1728–1729; холст, масло; ГИМ, Москва) и принцессы Софии-Шарлотты (1728; холст, масло; ГИМ, Москва) были написаны И.П. Людденом специально для перевода в гравюру Вортманом [21]. Известно, что когда ученик Вортмана И.А. Соколов должен был исполнить портрет Елизаветы Петровны с живописного оригинала Л. Каравака (1746; резец, офорт, пунктир), он выполнял рисунок «на квартире у Каравака», то есть под его «смотрением» [22].

Мастерское владение линейно-графическими техниками резца и офорта, способность воплотить в линиях эффекты живописного оригинала, передать разнообразие фактур изображаемых поверхностей, создать произведение, одновременно тяготеющее к отвлеченности художественного языка и отличающееся натуроподобием, зрительной предметностью в трактовке образа, в лучших традициях классической французской школы гравирования (в данном случае, школы Древе) – именно этого, очевидно, ожидал от Шмидта Якоб Штелин, пригласивший его в Петербург [23]. Под влиянием Шмидта, а также одного из

его самых блистательных учеников в России Евграфа Петровича Чемесова (1737–1765) сформировалось творчество многих граверов второй половины столетия: Дмитрия Герасимовича Герасимова (1737/1739–1784), Николая Яковлевича Колпакова (1740–1771), Алексея Яковлевича Колпашникова (1744–1814), Ивана Архиповича Берсенева (1762–1789) и др. Анализируя портретные работы вышеупомянутых мастеров, можно заметить, что, усваивая метод работы и смешанную технику исполнения резцом и офортом, их авторы не обращаются к типу парадного репрезентативного портрета в полный рост, тяготея к более камерной трактовке образа. Например, в своем портрете императрицы Елизаветы Петровны (1761; офорт, резец) по вышеописанному оригиналу Токке Чемесов создает поясное изображение, сохраняя в целом разворот фигуры и прямоугольный формат, но отказывается от многочисленных атрибутов (сохраняя лишь наиболее значимые элементы – звезда и лента ордена Св. Андрея Первозванного), изменяет изобразительный фон на нейтральный. Образ приобретает совершенно иное звучание, превращаясь из парадного в камерный. Гравюра Чемесова, стало быть, лучше дает возможность сосредоточиться на лице модели, отводя атрибутам (пусть тонко и детально разработанным) второстепенную роль. Чемесов, а вслед за ним и многие другие граверы второй половины века, больше тяготели к жанру гравированной миниатюры, что соответствовало современным тенденциям развития портретного эстампа во Франции. Искусственная руинированность обрамления – также черта, позаимствованная у французских мастеров. Она присутствовала в гравюре, хрупкой и недолговечной по своей природе, как напоминание о судьбе всего того человеческого, что «есть прах и в прах возвратится», вызывая воспоминание о прошлом и заставляя отвлечься от суеты. Характерно, что иногда изображение, идеально точное и строгое в первом состоянии гравюры, обретало «ветхость» во втором, как, скажем, в портрете К.Е. Сиверса работы Чемесова (1762; офорт, резец). Словом, гравированное обрамление, обычно исполнявшееся так, как если бы было высечено в «вечном» камне, порой намеренно демонстрировало его ветхость и временность. Как сказано в одной эпитафии 1773 г., «вся та тщетная слава, могущество и богатство исчезнут, и все то покрывает камень, тело ж истлевет и в прах обращается» [24].

Наиболее распространенный тип гравированного обрамления в России в рассматриваемый период – это «каменные» овальные рамки, возвышающиеся над прямоугольной табличкой с надписью или на постаменте-цоколе, восходящие к типу, разработанному французским гравером XVII в., Робером Нантейлем (1623(?) – 1698) и использованному им, например, в знаменитом портрете Людовика XIV (1662; резец). В русском искусстве обрамления такого типа встречаются уже в петровское время и продолжают существовать вплоть до рубежа XIX столетия, в безукоризненно точных и строго однообразных портретных гравюрах Игнатия Себастиана Клаубера (1753/1754–1817) – немецкого мастера, приглашенного в Петербургскую Академию художеств в 1796 г. и руководившего ее гравировальным классом. Форма обрамления в гравюре была значима еще и постольку, поскольку играла стилеобразующую роль. Например, в портрете А.А. Матвеева (1766; офорт, резец), исполненном Н.Я. Колпаковым по оригиналу мастерской Риго (1706; ГЭ, Санкт-Петербург), наряду с зеркальной заменой левой и правой сторон (что было связано со спецификой перевода изображения на гравюрную доску), сохраняя, в целом, овальный абрис обрамления, мастер значительно изменяет его пропорции – в гравюре овал приближается к форме круга, приобретая более спокойные очертания. Учитывая достаточно долгий временной промежуток (60 лет) между созданием живописного портрета и его публикацией в гравюре, подобная смена пропорции может рассматриваться как результат адаптации барочного образа к требованиям времени (стилю классицизм). По характеру трактовки образов и формам гравюрных рамок работы русских мастеров второй половины столетия аналогичны произведениям французских современников: Шарля Никола Кошена младшего (1715–1790), Луи Жака Катлена (1738–1804), Симона Шарля Миже (1736–1828), Жака Фермена Боварле (1755–1797) и многих других. С приездом в Россию французского гравера Антуана Франциска Христофора Радига (1721–1809) в 1764 г. особенное распространение получает «медальонный» тип портретов, встречающийся, в частности, в работах его ученика А.Я. Колпашникова.

Если овладением резцовой гравюрой и офортом русские мастера XVIII столетия были обязаны классической французской традиции, воспринятой ими сквозь призму немецкой интерпретации, то распространение в России двух других техник гравирования – пунктира и

меццо-тинто – связано с влиянием искусства Англии. Для обучения пунктирной манере в Лондон к знаменитому мастеру Франческо Бартолоцци (1728–1815) в качестве пенсионера Петербургской Академии художеств в 1773 г. был направлен Гавриил Иванович Скородумов (1755–1792). После своего возвращения в Россию в 1782 г. он исполнил несколько портретов в этой технике, среди которых один из наиболее удачных – портрет императрицы Екатерины II (1783–1784; пунктир, офорт, карандашная манера) по живописному оригиналу Ф.С. Рокотова. В сопоставлении с такими работами самого Бартолоцци, как, например, портрет королевы Софии Шарлотты (1799; пунктир), изображение императрицы отличается большей ясностью рисунка и графической точностью, а также особенной тщательностью в проработке деталей. Если Бартолоцци создает портретный образ в духе сентиментализма, при помощи россыпи мельчайших точек, постепенно то разрезающихся, то уплотняющихся, легко и мягко моделируя объем (так, что разнообразие фактуры поверхностей оказывается нивелированным), то Скородумов, дополняя пунктир офорт и карандашной манерой, тяготеет к большей определенности в трактовке поверхностей, материальной осязаемости в изображении каждой детали. Поэтому последний, восполняя недостаток качества гравюры вниманием к каждой детали, оказывается ближе к характеру живописного языка. Применительно к данному портрету Скородумова уместнее говорить скорее о сентиментальной окраске классицистического в своей основе образа, нежели о его принадлежности стилю сентиментализм.

Техника черной манеры, или мезцо-тинто, была известна в России еще в петровское время (ей владел приглашенный в Петербург голландский гравер А. Шхонебек), в конце 1720-х гг. в черной манере работал ученик Шхонебека А.Ф. Зубов, а в 1741 г. Я. Штелином по рекомендации И.Э. Гриммеля в Академию наук был вызван немецкий гравер Иоганн Штенглин обучать ей учеников Гравировальной палаты. Однако работы этих мастеров были далеки от совершенства и технической тонкости английских мезцо-тинто. Поэтому в 1784 г. в Россию по приглашению императрицы Екатерины II прибывает ученик прославленного английского гравера черной манерой Валентина Грина – Джеймс Уокер (1748–1808). Последний создал целую серию великолепно исполненных портретов выдающихся деятелей времен Екатерины и Павла. Мезцо-тинто было прекрасно приспособлено для репродукционных целей: изображение строилось от темного к светлому при помощи выглаживания его на шероховатой поверхности медной доски. Подобно работе в технике пунктира, художник оперировал не линией, а пятном, непрерывными, текучими переходами света и тени. Трактовка поверхности при помощи пятен различного тона, а также непрерывность светотеневых переходов в наибольшей степени соответствовали характеру живописного языка. В технике черной манеры в конце столетия работал только один русский гравер – Иван Александрович Селиванов (1776 – не ранее 1817). В сопоставлении с портретными эстампами современных прославленных английских мастеров (Валентина Грина, Джона Рафаэля Смита и др.) работы Уокера и Селиванова, подобно пунктирным эстампам Скородумова, отличает особенное внимание к деталям и тщательность в проработке поверхности, а также более официальный и сдержанный характер образов. Заимствованной, стало быть, оказывается только техника, вне зависимости от сопровождавшего ее идейного наполнения.

В конце XVIII столетия в русской портретной гравюре появляются эстампы, которым сложно найти аналогии среди европейских образцов. Таков, в частности, портрет И.И. Бецкого (1794; резец, офорт), исполненный А.Х. Радигом по живописному оригиналу А. Рослина (1777; холст, масло; ГЭ, Санкт-Петербург). Заключенный в «парадную», но строгую классицистическую оправу, портретный образ дополнен целой системой иных изображений – видом здания Академии художеств, сценой перевозки Гром-камня для постаментов к «Медному всаднику», видами зданий Воспитательных домов в Петербурге и Москве. В сопровождении общеизвестных и узнаваемых символов, определенным образом расставляющих смысловые акценты (гирлянда из дубовых листьев, ветви плюща), они выступают здесь в качестве красноречивых свидетельств заслуг и благородных деяний Бецкого – президента Академии художеств, инициатора открытия Воспитательных домов в Москве и Петербурге. А помещенные вверху на «замковом камне» изображения гранатового яблока и ветви лавра, очевидно, символизируют единение героя портрета с мотивами и плодами его многочисленных «побед» [25]. Другой пример – портрет Петра I (1796; офорт,

резец) работы Николая Ивановича Соколова, где образ императора предстает на фоне текста его жизнеописания. В нижней части листа по сторонам от стихотворного посвящения А. Писарева расположены еще два небольших изображения, напоминающие в данном контексте иконные клейма: на одном из них представлен Петр, высекающий из камня статую России, на другом – памятник Петру работы Фальконе, известный как «Медный всадник». Подобного рода компоновка использована и в портрете купца Григория Ивановича Шелихова (после 1795; резец, офорт), исполненном Василием Ивановичем Ивановым (1773 – после 1809), где под заключенным в овальное обрамление образом по сторонам от стихотворного посвящения также представлены сюжетные композиции с изображением крепости, православной церкви с прихожанами, ветряной мельницы и сцены строительства корабля. Портретный образ в композиции вышеописанных эстампов оказывается помещенным не просто в определенный смысловой контекст, но явленным на фоне собственного жизненного пути, в ореоле личных заслуг и благородных деяний, возвеличенный в назидание зрителю и представляющий, стало быть, непререкаемый образец достойного бытия. Все это чрезвычайно близко принципу создания гравюр-конклюдий, какие создавались в начале столетия.

**Выводы.** На протяжении второй половины XVIII столетия в сфере портретной гравюры Россия неизменно пребывала на положении стороны воспринимающей. Участие иностранных мастеров в ее развитии было весьма значительным: вслед за Г.Ф. Шмидтом, это были приглашенные из Франции А.Х. Радиг и Л.М. Бонне, немецкие граверы И. Штенглин, И.К. Майр, И.С. Клаубер, англичанин Дж. Уокер – мастера различные как по уровню мастерства, так и по степени признания в России и странах Европы, связанные с деятельностью Академии наук или же служившие в гравировальном классе Академии художеств в Петербурге. Сближению с традициями школ Европы способствовали и пенсионерские поездки учеников императорской Академии художеств за границу, и знакомство с произведениями иностранных мастеров, продававшимися в Петербурге. К активному взаимодействию побуждало желание соответствовать европейскому уровню мастерства, стремление овладеть лучшими достижениями иностранных школ в области портретной гравюры. Однако, несмотря на многочисленные заимствования, полного уподобления не получалось: среди исполненных русскими мастерами работ встречаются одновременно и похожие, и не похожие на западноевропейские образцы.

Применительно к литературе Б.А. Успенский объяснял такую ситуацию повышенной семиотичностью русской культуры, ориентированной на усвоение новых форм, чтобы воссоздать соответствующее содержание [26]. Несхожесть, очевидно, была связана и с тем, что новые формы воспринимались на фоне уже существовавшей традиции. Весьма неожиданно, например, в конце столетия появляются образы, близкие жанру конклюдии, а в чем-то даже родственные иконному принципу, в связи с чем можно предположить, что и восприятие живописного портрета в России этого времени уподоблялось ситуации предстояния святому на иконе [27].

### Примечания:

1. См., например: Frey D. *Englisches Wesen in der bildenden Kunst*. Stuttgart-Berlin, 1942; Pevsner N. *The Englishness of English Art*. London, 1956; Hofmann W. *Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streitschrift*. Leipzig, 1999; Belting H. *Identität im Zweifel. Ansichte der deutschen Kunst*. Köln, 1999.

2. См.: Alpatov M.V. *Russian impact on art*. New-York, 1950; Сарабьянов Д.В. *Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII – нач. XX в. М., 2003; Ильина Т.В. Национальное своеобразие русского искусства XVIII века и его место среди европейских школ: Учебно-методическое пособие с указателем рекомендованной литературы. СПб., 2012.*

3. Успенский Б.А. *Россия и Запад в XVIII в. // История продолжается. Изучение восемнадцатого века на пороге двадцать первого. Сост. и отв. ред. С.Я. Карп. М.-СПб., 2001. С. 396.*

4. С точки зрения общества эта «способность» гравюры была особенно ценной. В известном в то время в России трактате Роже де Пиля среди шести основных «хороших действий, которые могут произойти от употребления эстампов» упоминалось, что они «представляют нам отдаленные предметы так, как будто они находились перед нашими глазами и которых мы не могли бы видеть без весьма трудных путешествий» и «доставляют нам легкие способы сравнивать множество вещей одних с другими, ибо мало они занимают места своим великим числом и разностью» (Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев. Перевел А. Иванов.

СПб., 1789. Цит. по: Комелова Е.Н. Гравировальный класс Академии художеств и русская гравюра вт. пол. XVIII в. Дисс. на соискание уч. ст. канд. иск.. Л., 1967. С. 48). Во второй половине XVIII в. эта возможность активно использовалась: гравюрными изображениями сопровождались письма, порой они посылались в качестве подарков, о чем, например, упоминает в своих «Записках...» Я. Штелин (Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России / Сост., пер. с нем., вст. Ст. К.В. Малиновского. М., 1990. Т. 1. С. 143). Известно, что Екатерина II часто дарила своим приближенным отпечатки с особенно понравившегося ей портрета работы Дж. Уокера по оригиналу М. Шибанова: согласно Д.А. Ровинскому, «один экземпляр его был послан, по словам Храповицкого, Гриму <...> другой был подарен самому Храповицкому; еще такой же портрет был послан обер-камергеру Рибопьеру» (Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1886-1889. Т. 2, стб. 807, № 127). А в письме к приглашенному в Академию наук берлинскому гравюру Г.Ф. Шмидту Штелин писал: «Портрет ея имп. величества, чудесно исполненный Токке, ждет Вашего резца, чтобы поразить им весь мир» (Цит. по: Вейнберг А.Л. Чемесов и де Велли. К истории создания гравированного портрета Е.П. Чемесова // Русское искусство XVIII в. Материалы и исследования. М., 1968. С. 184).

5. См.: Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. 1-4. СПб., 1886-1889; Коростин А.Ф., Смирнова Е.И. Русская гравюра XVIII в. М., 1952; Комелова Г.Н. Указ. соч.; Алексеева М.А. Гравировальная палата Академии наук XVIII в. Дисс. на соискание уч. ст. канд. иск.. Л., 1974; Флекель М.И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. Очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI – XX вв. М., 1987; Александрова Н.И. Русская гравюра XVIII – нач. XX в. // Очерки по истории и технике гравюры. М., 1987. Вып. 13; Мишина Е.В. Гаврила Скородумов: рисунок, гравюра, живопись, миниатюра. СПб., 2003; Малиновский К.В. Евграф Петрович Чемесов. СПб., 2006.

6. Писарев А. Начертания художеств, или правила в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре. СПб., 1808; Леман И.И. Гравюра и литография. Очерки истории и техники. СПб., 1913.

7. См.: Труды всероссийского съезда художников. Т. 3. СПб., 1912.

8. Масютин В. Гравюра и литография. М.-Берлин, 1922.

9. Голлербах Э.Ф. История гравюры и литографии в России. М.-Пг., 1923.

10. Левитин Е.С. Несколько тезисов к истории гравюры // Музей 5. Художественные собрания СССР. М., 1984. С. 24-45.

11. Флекель М.И. Живописец и граверы // Художник. М., 1966. № 7; Он же. Гравюра пятном XVIII в. // Художник. М., 1966. № 11; Он же. Развитие русской гравюры // Художник. М., 1981. № 1.

12. Соловьева Б.А. Искусство рисунка. Л., 1989.

13. Алексеева М.А. Гравировальная палата Академии наук // Русское искусство XVIII в. Материалы и исследования / Под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1968. С. 72-95; Вейнберг А.Л. Чемесов и де Велли. К истории создания гравированного портрета Е.П. Чемесова. С. 183-193; Карев А.А. К вопросу о модификациях портретного образа в русской живописи и графике XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: Сб. ст. – Вып. 8. М., 2004. С. 5-20.

14. Портрет в русской гравюре XVIII в. Из собрания Государственного Исторического музея. Аннотированный альбом-каталог / Автор текста и сост. кат. С.В. Морозова. М., 2010.

15. «Русский исторический портрет. Гравюра XVIII в.». ГИМ. 17 ноября 2010 – 28 февраля 2011 гг.

16. Шмидт сперва учился в берлинской Академии художеств у Г.П. Буша, а затем в Париже у Н. Лармессена, гравера из круга А.Ватто. Однако, позже творчество Шмидта, приобретшего покровительство живописца Г. Риго, стало развиваться под влиянием школы Древе.

17. Цит. по: Молева Н., Белютин Э. Педагогическая система Академии художеств XVIII в. М., 1956. С. 205.

18. Можно заметить, что обычно только живописные полотна, отличавшиеся точностью рисунка, подобно портретам кисти Шампenea и Риго, обретали удачное и адекватное воплощение в гравюре (работы Ж.-Б. ван Лоо, Л. Токке и др.). Это обстоятельство позволило исследователю французского гравированного портрета Т.Х. Томасу полагать, что гравюра дает очень неадекватное представление о лучшей портретной живописи своего времени (Thomas T. H. French portrait engraving of the 17th and 18th cc. London, 1910. P. 81).

19. «Работа по образцу, который во времена Риго назывался «patron», - одна из типичных особенностей метода его портретной мастерской. Для многих композиций моделью был не столько сам портретируемый, сколько некий подходящий образец. Такое понимание портретной задачи естественно для эпохи абсолютизма, когда «король-солнце», его внешность, манеры, осанка и поза воспринимались как эталон, как мера для изображений всех прочих лиц» (Золотов Ю.К. Французский портрет XVIII в. М., 1968. С. 16).

20. Как писал французский мастер того времени Ш.Н. Кошен Младший: «Не стоит рассматривать превосходных граверов как простых копиистов, ибо они скорее переводчики, которые

переводят красоты очень богатого языка на другой язык, менее богатый, представляющий некоторые трудности, но создающий равноценные произведения, вдохновленные талантом и вкусом» (цит. по: Courboin F. *L'estampe française. Graveurs et marchands*. Bruxelles-Paris, 1914. P. 86). В известном во второй половине столетия издании «Очерки о гравюрах» (1768 г.) английского художника Уильяма Гилпина, автор утверждал: «Картина отличается от гравюры лишь цветом и техникой исполнения. Что касается красоты, то именно она (красота) служит основанием того и другого, и мы рассматриваем эстамп, как и картину, с двух позиций – видим ее в целом, оцениваем ее детали» (Gilpin W. *An essay on prints*. London, 1792. P. 2).

21. Портрет в русской гравюре XVIII в. С. 82.

22. Там же. С. 344. Автор исследования о Гравировальной палате Академии наук М.А. Алексеева, в частности, отмечает, что мастера палаты при создании портретов ощущали потребность в неких живописных оригиналах, тогда как в петровскую эпоху подобные произведения исполнялись граверами по собственным рисункам (Алексеева М.А. Гравировальная палата Академии наук // Русское искусство XVIII в. Материалы и исследования. С. 72-95).

23. В связи с этим любопытно, что несколькими годами ранее именно с работами представителей классической французской школы гравирования Штелин сравнивал портрет императрицы Анны Иоанновны, исполненный Х.-А. Вортманом (1740; резец, офорт пунктир) по живописному оригиналу Л. Каравака: «Подробности, особенно кружева, выполнены весьма старательно и добросовестно. Конечно, нельзя поставить этого листа на ряду с гравюрами первоклассных мастеров, Древета или Масона; разница между ними будет слишком огромная, портрет Анны Иоанновны перед портретом Боссюэта ничтожное, ученическое произведение посредственного гравера; но в России, до того времени, лучшего и более многодельного портрета еще не было гравировано» (Цит. по: Портрет в русской гравюре XVIII в. С. 104).

24. Цит. по: Русская стихотворная эпитафия / Вст. ст., сост., подготовка текста и прим. С.И. Николаева и Т.С. Царьковой. СПб., 1998. С. 17.

25. Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994. С. 152, 284.

26. «В обычном случае содержание порождает выражение; в данном случае, напротив, выражение призвано породить содержание <...> получается нечто вроде обратного перевода, и результаты такого перевода могут существенно отличаться от исходного состояния» (Успенский Б.А. Россия и Запад в XVIII в. С. 391).

27. Особенность, очевидно присущая национальному характеру в целом и сохраняющаяся неизменно на протяжении веков. Б.А. Успенский приводит случай, рассказанный ему английским историком искусства проф. М. Бэксандаллом, который, наблюдая за посетителями Третьяковской галереи и других русских музеев, заметил, что «русские смотрят на портреты иначе, чем западноевропейские зрители: они смотрят в глаза изображенного лица, как бы общаясь с ним» (Успенский Б.А. Россия и Запад в XVIII в. С. 393).

УДК 7.003.2(471)

## Русский гравированный портрет второй половины XVIII века среди европейских школ. Проблема соотношения с живописным изображением

Залина Валерьевна Тетермазова

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Россия  
119991, Москва, Ломоносовский проспект 27, корп. 4  
Аспирант  
E-mail: zalinnas@list.ru

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме интерпретации станковых живописных произведений в технике портретной гравюры второй половины XVIII в. На основе сопоставления с произведениями западноевропейских школ рассмотрены особенности развития гравированного портрета этого времени в России.

**Ключевые слова:** Гравюра; живопись; портрет; русское искусство; западноевропейское искусство; XVIII век.