

ЛУИ КАРАВАК И СЕКУЛЯРИЗАЦИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА*

Ю. С. Андреева

В статье исследуется творчество Луи Каравака (живопись портретного жанра и произведения декоративно-прикладного искусства, созданные для украшения православных храмов) на предмет соотношения в них светского и религиозного. Автор высоко оценивает роль живописи Каравака, его педагогической работы и религиозной позиции в процессах секуляризации русского искусства. Светское начало в творчестве художника рассматривается в контексте развития западноевропейской культуры. В свете новых данных о личности живописца автор выясняет, насколько его творческий путь был связан с религиозной жизнью. Исследование показало, что в творчестве Каравака были применены разные способы к обмирщению живописи: соединение священных христианских образов с мифологическими образами-символами и превращение их в универсальное внецерковное культурное наследие, обращение к эротическим мотивам, очищение живописных композиций от религиозных смыслов («размывание» и даже полное устранение их религиозного содержания). Автор делает вывод о том, что эстетика рокайля полностью соответствовала моральным и религиозным принципам Каравака.

Ключевые слова: Людовик Каравак, рококо, искусство XVIII в., религия в искусстве, секуляризация искусства и культуры.

Русское искусство XVIII в. усваивает художественные принципы и стилистические приемы Нового времени в тесном соприкосновении с западноевропейской живописью, часто — с помощью самих западноевропейцев, работавших в России (т. н. представителей россики). Одним из видных иномцев-художников той эпохи был «марсельский живописец» Луи (Людвик) Каравак, чье творчество в значительной мере следовало нарождающейся эстетике рококо. Стиль рококо — изощренно-чувственный, пропитанный эротизмом, подчас граничащим с бесстыдством, выражающий игровые и гедонистические начала [14, с. 12—21] — сам по себе обладал огромным секуляризационным потенциалом. В России, по воле Петра I шагнувшей из Средневековья сразу в Новое время, этот стиль, чуждый традиционному православному искусству, служил целям обмирщения и имел воспитательное значение.

Культура рококо не стремилась совсем избавиться от религиозного начала: в ней светское и религиозное сосуществовали, правда, второе настолько было подчинено первому, что зачастую сохраняло лишь внешнюю, видимую форму, лишаясь содержания и превращаясь в номинальное. Христианские образы на полотнах художников выступали частью костюмированного зрелища и нередко контаминировали с образами античной мифологии, служа цели эстетического наслаждения. Так, французская школа, к которой принадлежал Каравак, вслед за Ренессансом образно отождествляла Деву Марию, Иисуса Христа и других библейских персонажей с античными богами и богинями. Эротизм как принцип рококо не только не мешал живописцам воплощать религиозные темы, а даже наоборот

привлекал к ним, т.к. давал возможность добавить традиционным христианским образам «пикантности». Внешнее целомудрие персонажей у французских рокайльных мастеров не всегда исключает эротический подтекст — возьмем хоть «Молящуюся Мадонну» Шарля-Антуана Куапеля [40, с. 76] или «Встречу Марии и Елизаветы» Никола Флейгельса [40, с. 426; 53]. За счет образного сближения библейских и мифологических персонажей сюжеты Нового Завета в искусстве рококо приобретают выраженную сенсуалистическую окраску: «подчас маленького Иисуса, резвящегося на коленях Марии, легко принять за Амура, играющего с Венерой» [14, с. 18]. Как показало отдельное исследование, личность Каравака и его отношение к религии полностью соответствовали духу формируемого им стиля: религиозность живописца имела поверхностный, сугубо внешний характер [2]. Мастер являлся номинальным католиком, воспринимающим церковь как одну из многочисленных декораций, на фоне которых протекает жизнь. Без сомнения, художественный язык рококо был языком души Каравака.

В творчестве Каравака мы можем наблюдать все способы к обмирщению живописи — соединение священных христианских образов с мифологическими образами-символами и превращение их в некое универсальное внецерковное культурное наследие, обращение к эротическим мотивам, очищение живописных композиций от религиозных смыслов («размывание» и даже полное устранение их религиозного содержания). Все это позволяет говорить о Караваке как о крупнейшем проводнике секуляризационных идей в сфере изобразительного искусства.

В плане синтеза мифологических образов с христианской символикой весьма интересен пор-

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта № 17-04-00157.

трет царевича Петра Петровича в виде Купидона («Петенька-Шишечка»), написанный Караваком в 1716 г. Эта работа дошла до нас в нескольких копиях, выполненных русскими художниками второй половины XVIII — середины XIX вв. Кисти же самого Каравака предположительно относят портрет царевича из собрания Государственной Третьяковской галереи [11, с. 544; 24]. Помимо него существовал еще один оригинальный вариант, находившийся в Императорском Эрмитаже, от которого, к сожалению, сохранилось лишь краткое описание: «Поясное изображение обнаженного дитяти, над головою которого в сиянии начальные слова Христова имени латинским алфавитом (I. N. S.)» [42, с. 35—36]. В каталоге П. Н. Петрова говорится, что это именно то изображение царевича, которое кн. А. Д. Меншиковым было послано Петру I из Петербурга в Голландию в январе 1717 г. [42, с. 36]. Если это так, то данный портрет представлял собой первую живописную работу Каравака в России и содержал первоначальный вариант трактовки образа малолетнего сына Петра I. В «Росписи всем делам», составленной собственноручно Караваком в ноябре 1723 г., «портрет блаженный памяти цесаревича Петра Петровича, который отдан светлейшему князю», значится первым в списке под 1716 г. [45, л. 7]. Обратим внимание на то, что иконография этого варианта (назовем его «вариантом с символикой Христа») отличается от последующих, т. е. ребенок в нем был изображен по пояс. Упоминание же об аббревиатуре IHS, на наш взгляд, дает ключ к пониманию этого и всех последующих вариантов композиции портрета: живописец подчеркивает, что пустивший стрелу Купидон, этот беззаботный малыш, есть все же наследник российского престола, будущий монарх христианского государства, находящийся под покровительством Всевышнего. Вербальный символ IHS издавна использовался в европейской живописи для обозначения Христа Спасителя. Он представляет собой сочетание первых трех букв греческого написания имени «Иисус» или одну из зашифрованных фраз, выражающих идею Божественного покровительства, — «Iesus Nominum Salvator» («Иисус — Спаситель человечества»), либо «In Hoc Signo» («Сим победиши»), т. е. адресованную Константину Великому фразу, появившуюся вместе со знаком креста на небесах во время битвы с Максенцием [3, с. 108]. Отметим, что буквы IHS, вписанные в круг, были атрибутом Игнатия Лойолы и Бернардина Сиенского и воспринимались как эмблема иезуитов [3, с. 108].

На портрете Петра Петровича из ГТГ над головой царевича мы видим изображение солнечного диска с ликом, от которого исходит золотое сияние. Эту же деталь обнаруживаем и в более поздних вариантах — копии 1772 г. работы Г. Д. Молчанова (ГРМ) [37], копии неизвестного русского живописца первой половины XIX в. из собрания Государственного Эрмитажа [39], а также копии Н. Тютрюмова середины XIX в. (ГРМ) [51]. Портрет кисти Молчанова представляет собой фрагментарную (поколенную) копию с оригинала Каравака — здесь нет атрибутов императорской власти, как в варианте ГТГ (короны и ордена св. Андрея Первозванного),

зато солнечный диск гораздо крупнее. Эрмитажная копия и копия Тютрюмова отличаются тем, что обнаженное тело царевича задрапировано легкой прозрачной тканью¹, а солнечный лик несколько уменьшен в размерах. Ни в одном из известных сейчас вариантов портрета Петра Петровича нет аббревиатуры IHS, однако, если принять «вариант с символикой Христа» в качестве наиболее раннего, то можно предположить, что солнечный лик представляет ему замену и несет (хотя бы отчасти) тот же смысл. Возможно, лик в солнечном сиянии (обратим внимание и на то, что он изображается с шапкой вьющихся волос) одновременно обозначает и «златокудрого Феба», и Христа Спасителя, выступая примером характерной для искусства рокайля контаминации античных и христианских образов. Вспомним, что Аполлон еще в искусстве Возрождения воспринимался как прообраз «Бога света» Христа [3, с. 24].

Портретный жанр, внедряемый Караваком в Россию, как никакой другой способствовал антиклерикализации культуры. В частности, изображение Караваком царских детей и внуков, потенциальных наследников российского престола, в облике античных языческих персонажей представляет собой опыт нового прочтения сакральной фигуры правителя на языке, лишенном средневековых церковных понятий. Аллегория античного божества в данном случае выступает средством частичной «дехристианизации» портретируемых, но при этом дает возможность сохранить за ними ореол «божественности» и дистанцировать их от простых смертных. Царь и его дети в русском сознании традиционно ассоциировались с «земными богами», т. е. их власть и сущность (харизма) выступали отражением власти и сущности самого христианского Бога [52, с. 143]. Парсуна как жанр изобразительного искусства на Руси наиболее адекватно позволяла выразить божественный характер земных владык. Каравак в своих портретах попытался передать ту же идею, однако новыми для русской живописи средствами. Обратимся к изображению детей печально известного царевича Алексея — парному портрету великого князя Петра Алексеевича (будущего императора Петра II) и его сестры Натальи Алексеевны [21]. На этом полотне, «наряжая» отпрысков царского дома в костюмы Аполлона и Дианы, создавая сценическую композицию, живописец стремится к устранению видимого христианского содержания образов². Этот прием, характерный для западноевропейского искусства (вспомним «Аллегорический портрет семьи Людовика XIV» Жана Нокре, представляющий

¹ Возможно, это говорит о том, что русским мастерам нагота царственного отпрыска казалась не совсем приличной.

² Этот прием «снятия противоречий между сакрализацией монарха и христианством» быстро укоренится на почве русской культуры. В дальнейшем М. В. Ломоносов, стараясь избегать слова «Бог», будет регулярно называть императрицу «богиней», и «такое наименование действительно выводило сакрализацию за пределы христианства и явно находилось у Ломоносова в прямом соответствии с названием императрицы именами языческих богинь — Минервы (Паллады) или Дианы» [52, с. 178].

королевское семейство олимпийскими богами [41]), проистекает из иного, в отличие от Византии и Руси, характера сакрализации западноевропейских монархов. В странах Западной Европы, где пережитки языческого поклонения правителю оказались более сильными, монарх «воспринимался как источник благополучия, в частности, считалось, что прикосновение к нему способно исцелять от болезней или обеспечивать плодородие» [52, с. 122]. Образы Дианы и Аполлона как подателей конкретных земных благ этому пониманию более чем соответствовали, но в то же время их использование не исключало христианского подтекста, ведь Диана (Артемида) и Аполлон с ренессансных времен иконографически сближались с Девой Марией и Христом [3, с. 24—25]. Таким образом, мифологизация персонажей не знаменовала собой полный отказ от христианской концепции и совсем не означала возвращение к языческим понятиям (как и параметры религиозности Каравака не свидетельствовали о его разрыве с церковью). Мифологизация давала возможность взглянуть на портретируемого по-новому, раскрыть его земную суть, максимально театрализовать изображаемые сцены и придать им игровой, светский характер. Использование античной символики и мифологических сцен в самых разных сферах культуры Петровской России определенно означало усиление в ней светской составляющей [56, с. 44]. В какой-то степени оно способствовало разрыву русской живописи с иконописной манерой изображения человека¹.

Мифологизация персонажей, безусловно, преследовала множество целей, при этом оставаясь важным средством обмирщения духовной жизни. Так, портретная живопись рококо стремилась придать моделям «соблазнительный облик», часто путем демонстрации их «прелестей» [4, с. 196], и отсылка зрителя к мифологическим образам оправдывала изображение наготы. Использование иноземными художниками, в том числе и Караваком, «ипостаси мифологического персонажа» снимало с них запрет на показ обнаженного тела, который до XVIII столетия был глубоко чужд русской художественной традиции и ментальности [55, с. 154]. Каравак знаменит первым «ню» в России — портретом восьмилетней цесаревны Елизаветы Петровны, которую художник изобразил полностью обнаженной с формами взрослой девушки [22; 25]. В этой работе «мастер прибегает к пикантному контрасту детской невинности и соблазнительной округлости форм» [35, с. 152]. Несмотря на то, что эта довольно интимная композиция не предназначалась для широкого обозрения, она оставила заметный след в истории рус-

ской живописи: «маленькую Венеру» неоднократно копировали (обратим внимание на то, что это делали иноземные живописцы) [7]. Одна из вольных копий, выполненная Георгом-Христофором Гроотом в 1748—1749 гг. для царского собрания (художник состоял его зрителем [32, с. 200]), обнаруживает еще более откровенную манеру: «дщерь Петрова» предстает повзрослевшей и уже не в образе Венеры, а в виде богини Флоры, с более пышными формами, оставляющими впечатление «грубоватой чувственности» [13; 31, с. 164]. Если подобная «соблазнительность» и чувственность уже давно не противоречила официальной религиозности западных стран (с эпохи Ренессанса многие живописцы писали библейских персонажей для своих церквей в весьма чувственной манере — Еву, Вирсавию, Марию Магдалину и др.), то православным зрителям она казалась неприличной, а в применении к сакральным образам — кощунственной. «Как смертоносного яда бегай воззрения на чужую красоту» [46, с. 63], — поучал православных св. Димитрий Ростовский, и многие в эпоху Петра (причем не только ревнители старины) осуждали «блудлобие» иноземцев, их изобразительное и театральное искусство, «танцы и скрипицы», демонстрирующие нравственную распущенность [54, с. 168].

Сдержанный эротизм присущ и парному портрету царевен Анны Петровны и Елизаветы Петровны, написанному Караваком в 1717 г. [23]. Девятилетняя Анна и ее восьмилетняя сестра здесь представлены в образах древнеримской богини Флоры — грудь у каждой из «богинь» приоткрывается в результате движения складок одежды, однако живописец не достигает при этом необходимой естественности. Считается, что в этой работе (как и в ряде других портретов царских детей) художник пытался сочетать рокайльную грациозность и фривольность с изображением величественности моделей, что заставляло его прибегать к средствам классицистической живописи [15, с. 118; 55, с. 153]. В любом случае, этот портрет несет в себе эстетику чувственных наслаждений, незнакомую русским живописцам допетровских времен.

Впрочем, Каравак стремился быть универсальным живописцем, и далеко не все написанные им портреты являются аллегорическими. Каравак ориентировался на вкус и требования царственных заказчиков: при Петре он был преимущественно «домашним художником», а в Аннинское время прославился как мастер парадного коронационного портрета [16, с. 160]. Однако более всего *sensualité* рококо, свойственная ряду произведений Каравака, отвечала нравственным требованиям императрицы Елизаветы и ее двора. По характеру духовных запросов Елизаветы и Каравак в чем-то были схожи: их роднила способность сочетать легкомыслие светских наслаждений с показным благочестием, внешним соблюдением требований религии и даже с видимым религиозным усердием. Такой дуализм являлся чертой «галантного века» — например, его проявления обнаруживаем в творчестве величайшего мастера рококо Ж.-Б. Грёза (1725—1805). Пользовавшийся славой моралиста, Грёз был лицемером и лицедеем одновременно, тонко маскировавшим

¹ В странах Запада уже в эпоху Возрождения античная мифология утратила религиозное значение и превратилась в набор универсальных культурных кодов. В России XVII — первой трети XVIII вв. античная мифология, напротив, имела выраженный религиозный смысл и свидетельствовала как минимум о неправославии тех, кто использует мифологические образы, или даже об их идолопоклонстве (нередко статуи античных божеств воспринимались в качестве прямых идолов). Обмирщенное понимание античной мифологии укоренялось с большим трудом [17, с. 468—473].

порок [14, с. 187—189]. А. Н. Бенуа повторил меткое замечание Гонкуров о том, что французский художник изображал «невинность Парижа XVIII в.», невинность, «легкую на сдачу и очень близкую к падению», и сделал вывод: «Грёз и умиляется-то чистой девушкой, чтобы еще острее гутировать ее падение» [5, с. 381]. Однако это не мешало Грёзу считаться мастером «нравственной живописи» и ассоциироваться с христианским проповедником¹ [4, с. 201]. Каравак, конечно, не столь тонок, как Грёз, но его «Елизавета Петровна в детстве» демонстрирует то же желание сочетать невинность и добродетель с физической чувственностью. Каравак писал портрет маленькой Венеры-Елизаветы, и это не мешало ему быть церковным старостой у французско-католиков.

Все вышесказанное — вполне в духе Елизаветы Петровны, натуры страстной, женщины, в которой не было «ни кусочка монашеского тела» [14, с. 277], но которая искренне верила в Бога и с чувственными наслаждениями перемежала походы на богомолье. Поневоле возникает вопрос: не был ли Каравак одним из «воспитателей» Елизаветы, ведь с нежного возраста она имела возможность наблюдать себя изображенной в виде соблазнительной Венеры и отождествлять себя с ней? Не испытывала ли Елизавета, уже будучи императрицей, благодарность к художнику именно за его вклад в формирование пленительного образа «Афродиты на троне»? Обратим внимание на то, что Каравак, при всей его «рокайльности», как раз именно при Елизавете, способной более других его понять и оценить, «оказался почти не у дел» [18, с. 47]. Парадоксально, но в качестве мастера прихотливого стиля Каравак в елизаветинскую эпоху не был востребован. Художник специализировался на парадных портретах, причем его искусство встречало критику, но императрица его не увольняла и исправно платила жалованье. Причина такого двойственного положения в том, что Каравак, за долгие годы приучивший русский двор к языку рокайля и способствовавший формированию спроса на вещи, выраженные этим языком, не имел достаточного дарования, чтобы удовлетворить этот спрос, значительно возросший. О выраженной потребности в легкой живописи, отражающей «настроения целой эпохи русского двора и императрицы, предававшихся развлечениям и наслаждениям жизни» [28, с. 110], свидетельствуют приглашение в Петербург известного королевского живописца Луи Токке, а также переговоры о возможном приезде Франсуа Буше, заочно избранного членом петербургской Академии художеств [14, с. 277—278; 28, с. 110].

В контексте развития секуляризационных тенденций весьма интересно церковное творчество Каравака, считавшего возможным заниматься православной культовой живописью. Его способность к этому роду деятельности признавала сама государыня Елизавета Петровна, несмотря на свою громкую славу защитницы православия от

¹ В связи с этим отметим характерную для эпохи нравственную тенденцию, ставшую результатом таких «проповедей»: Грёз искренне сокрушался о том, что «его жена не имела никакой религиозности» [5, с. 383].

посягательств «иноверцев». Известно, что Каравак принимал участие в оформлении иконостаса церкви Зимнего дворца, а затем вместе с Гроотом писал новые образа и поновлял старые для дворцовой церкви в Царском селе [48, с. 480]. В конце 1741 г. императрица приказала архитектору М. Г. Земцову «сделать в Село Царское достальные иконостасы и писать оные Караваку» [44, с. 65]. В 1747—1748 гг. Каравак написал храмовый образ Рождества Богородицы для придворной церкви того же имени (предшественницы нынешнего Казанского собора в Санкт-Петербурге). Однако в XX столетии эти иконостасы сильно пострадали [44, с. 195] и, насколько можно судить по имеющимся данным, икон караваковского письма в распоряжении исследователей теперь нет. Долгое время кисти Каравака приписывали две иконы местного чина из храма в честь Собора Пресвятой Богородицы (именуемого также Строгановским или Рождественским) в Нижнем Новгороде, однако факт их принадлежности французскому затем был опровергнут [38, с. 88]. Установлено, что иконы для Рождественской церкви создал иконописец из вотчин Строгановых Нарынов [34, с. 6—21; 43, с. 28].

Тем не менее сохранились предметы православного декоративно-прикладного искусства, созданные при непосредственном участии Л. Каравака. Наибольший интерес представляет собой сень над ракой св. преп. Сергия Радонежского, выполненная по эскизу Каравака в 1737 г. (Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры). Серебряная сень украшена богатым растительным орнаментом, включающим в себя гирлянды цветов, их отдельные изображения и повторяемые цветочные мотивы, стебли растений и листья аканта [27]. Обилие цветов и листьев усиливает декоративность произведения, придает орнаменту свойственную рококо прихотливость, задает столь ценимую в то время криволинейность форм. Обращает на себя внимание использование художником стилизованных плодов ананаса, помещенных над изогнутым карнизом сени. Мотив ананаса несколько раз повторен в декоративном обрамлении гзымза (на свисающем вниз «кружеве»). Этот фрукт не наделялся какой-либо специальной христианской символикой — в XVIII в. он символизировал роскошь, каприз, исполнение прихотей, и Каравак, продумывая декор сени, остановил на нем свой выбор, повинувшись моде на экзотику и пытаясь придать сооружению утонченный вкус. Вообще очевидно, что при проектировании сени художник преследовал исключительно декоративные цели и избегал наполнения данного произведения религиозным содержанием. Прямое участие инославных христиан (католиков и протестантов) в создании предметов православного церковного искусства в XVIII столетии стало обычным явлением, однако иноземцы, как правило, при этом не дистанцировались от содержания создаваемых вещей, а наоборот несли свое понимание религиозных сюжетов [1, с. 91—97]. Каравак, проектируя сень для преподобного, никак не выразил своего отношения к великому русскому святому, будто «забыл» о нем. Живописец совершенно проигнорировал образ преподобного, тему его чудес

и подвигов. Думается, что в этом сказались не только позиция католика, для которого православная святыня не имеет существенного значения, но и убежденность художника в преимуществе языка светской живописи над церковной, сознательное стремление создать *исключительно* изящный предмет. Каравак не только отказывается от изображения житейных сцен, более чем уместных и часто используемых при оформлении подобных сооружений [33, с. 232—241], но и вообще избегает религиозной символики. Единственное, что указывает на культовое назначение сени — это венчающий ее четырехконечный латинский крест. Зато в избытке художником представлены свидетельства щедрости российской монархии: начальная буква имени императрицы помещена в специальном картуше в верхней части сени, она украшает основание сооружения, также императорский вензель читается на столбах. В клейме поперечной стороны есть текст: «Самодержавнейшая всероссийская императрица Анна Иоанновна, в славу дивного Бога во святых своих, в честь преподобного Сергия Радонежского, славного в России чудотворца, сие его блаженных останков хранилище среброкованным строением по теплейшему своему благоговейству украсить повелела от мироздания 7245 г., от воплощения Жизнодавца 1737 г.».

Каравак принимал участие в оформлении раки св. Александра Невского для Благовещенской (Александр-Невской) церкви лавры (1747—1752) — величественного сооружения из серебра, украшенного, в отличие от сени св. преп. Сергия, барельефами на житейные сюжеты¹. Правда, в этом случае Каравак выступил наблюдателем и частично исполнителем живописных работ: автором проекта «гробницы» источники называют Г.-Х. Гроота, а автором эскизов для барельефов — Я. Штелина [6, с. 13; 47, с. 78]. Каравак же создал рисунки двух богато украшенных подсвечников и осуществлял контроль над изготовлением ангелов большой пирамиды [6, с. 15]. Рака русского святого — ярчайший образец адаптации художественных средств и образов рококо, светских по своему звучанию и даже в каких-то случаях символизировавших плотское начало, к потребностям православного сакрального искусства. Так, раковины и иные «окаменелости», во множестве украшающие раку, некоторыми современниками могли прямо ассоциироваться с «образцами детородных частей» [14, с. 26].

Помимо выполнения Караваком живописных работ большое значение для дальнейшего становления и укоренения светского искусства в России имел педагогический труд художника. Уже первый контракт, заключенный с Караваком, подразумевал широкое обучение живописному ремеслу «людей русского народу», а в дальнейшем (как минимум с 1724 г.) художник «обязался показывать науку свою четырем человекам ученикам через два года в Питербурхе, а доканчивать в Париже, за что положено ему по 400 руб. за каждого человека» [45, л. 15]. Сам Каравак был очень высокого мнения о

¹ В 1790 г. рака с мощами была перенесена в Свято-Троицкий собор лавры. С 1922 г. и по сей день рака находится в соборании Государственного Эрмитажа.

своих преподавательских талантах, что следует из его прошения на имя Петра I от 19 апреля 1723 г., где живописец изъявляет готовность служить в будущей Императорской академии художеств, «ежели Ваше Императорское Величество соблаговолит учредить здесь, в Санкт-Петербурге, Академию живописного художества, какая учреждена в Париже» [45, л. 1 об.]. Позднее, намереваясь основать в России собственную «академию ремесел», Анна Иоанновна руководителем ее живописного отделения предполагала назначить именно Каравака [49, с. 144; 50, с. 201]. Несмотря на то, что уровень педагогического мастерства Каравака не очень высоко оценивается современными исследователями [36, с. 81], общепризнанным является факт значительного влияния этого художника на становление портретного жанра в России. Каравак «в свое время в области живописи играл выдающуюся роль и оказал сильное влияние на ее развитие, подготовив целую школу учеников» [10, с. 26].

К ученикам Каравака с некоторой долей условности можно отнести живописцев И. Я. Вишнякова, М. А. Захарова, А. П. Антропова, а также менее известных И. Л. Милокова и М. Белякова. Все они были «прикреплены для обучения науке» к Караваку и «состояли при нем» для выполнения разных работ [10, с. 31—32; 36, с. 190, 206, 218]. Вместе с тем они испытывали влияние и других иноземных мастеров, а также своих талантливых соотечественников — предшественников и современников (например, Антропов учился у П. Ротари и А. Матвеева, Вишняков — у А. Матвеева и В. Грузинцова [28, с. 109—111]). Рассмотрим проблему преемственности светской живописи и художественных принципов рококо на примере творчества самого известного ученика Каравака И. Я. Вишнякова.

Очевидно, что творения Каравака и Вишнякова обладают общими стилистическими признаками. Мастер значительно развил «некоторую склонность писать персоны», какую имел «бывший в Адмиралтействе малярный подмастерье Иван Вишняков» [10, с. 31]. Француз научил русского живописца создавать изысканные композиции, уделяя внимание деталям туалета, привил вкус к аксессуарам и галантным мелочам. Вишнякову нравилась «декоративная роскошь парадных костюмов его эпохи, их театральность и праздничность» [19, с. 110]. Являясь учеником Каравака, он «одним из первых русских художников уловил мотивы европейского стиля с его жеманностью и ажурностью» [29, с. 545]. Тем не менее в творчестве Вишнякова оказались живы традиции мастеров Оружейной палаты, сохранялись черты парсуны с ее приверженностью к «статуарной пластике, статичности позы, к звуковой гамме больших локальных пятен, некоторой плоскостности пространства» [20, с. 42]. Русский художник оказался несравненно более лиричен. Эти черты стилистики Вишнякова отмечают в целом ряде его полотен, в том числе в «Портрете Сарры-Элеоноры Фермор» (ок. 1750 г.), представляющем вершину его творчества [14, с. 279]. Интересно, что и сам Каравак «во второй половине своего земного существования усвоил многие черты старой

русской живописи» [20, с. 42] — возможно, при посредничестве учеников.

Вишняков гораздо более своего наставника стремился проникнуть в психологию портретируемых, в его работах (как и в работах Антропова) меньше декоративности, караваковской игривости и кокетства¹. Картины Вишнякова не несут в себе и той доли эротизма, которую пытался привить русскому портрету Каравак: «лица на портретах он пишет всегда целомудренно-строго» [20, с. 43]. Абсолютно права Т. В. Ильина, усмотревшая в схематизме и плоскостном характере изображения Вишняковым тела «отзвуки средневекового взгляда на тело как “вместилище греха и соблазна”» [19, с. 110]. Эротический подтекст при внешнем соблюдении «приличий», столь свойственный живописи рококо и определяющий ее внецерковный характер, оказался мало выраженным в портретных композициях, принадлежащих кисти русских мастеров. Характерно, что в России даже во второй половине XVIII в., когда рокайль уже стал привычным явлением, морализаторство Грёза и ему подобных не встречало повсеместного признания и сочувствия. В недостаточно секуляризованном русском обществе оно могло ассоциироваться с пороком: «Удивительно, но при всем том, что живопись Грёза принималась в высшей степени благосклонно в России, современный французский жанр воспринимался все-таки с большим опасением. В нем видели неуместную вольность, которая была чужда настоящей добродетели» [12, с. 116]. Русская живопись значительно отставала в воспроизведении чувственных образов, откровенно прельщающих зрителя [26, с. 138].

Творческие связи между Караваком и русскими живописцами показывают, что процесс обмирщения изобразительного искусства в России XVIII в. обладал собственной спецификой. Имея эндогенно-экзогенную природу, в своем формальном выражении (с точки зрения распространения отдельных жанров, композиционного построения картин, выборе тем, аллегорических сюжетов, отдельных художественных приемов) секуляризация отечественного искусства более зависела от творческих усилий иноземных мастеров, нежели своих доморожденных, однако внутреннее ее содержание определялось сложной духовной работой русских художников по усвоению западноевропейского материала. Эта работа демонстрирует неготовность безоговорочно принять ряд принципов живописи рококо — ее необузданный гедонизм, чрезмерную чувственность, подвижную и манерную игривость, сосредоточенность на передаче внешнего в ущерб внутреннему. Тем не менее Каравак сыграл одну из ключевых ролей в десакрализации русского искусства, приучении художника и зрителя к наготе модели, адаптации средств светской живописи к передаче сакральных смыслов. В частности, его заслуга в том, что живопись на религиозные темы перестает в России восприниматься только в качестве «богословия в красках», она становится способом выражения художественных идей и эстетических

¹ О различиях в творчестве Вишнякова и Каравака, а также о проблеме связей Вишнякова с рококо см. [19, с. 57, 107—108]; о А. П. Антропове см. [28, с. 110—111].

потребностей, напрямую не связанных с богослужением и церковной жизнью. Последнее демонстрирует учебно-аттестационная практика Каравака: экзаменуемым он давал задание не только писать портреты, но и картины на религиозные темы, не отличая их от картин «исторических», тем самым намеренно лишая ореола святости и недоступности для ума и кисти простого художника. Так, в 1727 г. Каравак «свидетельствовал» возвратившегося из Амстердама Андрея Матвеева и «задал ему нарисовать рисунок из его вымысла, историчный, а именно: ангел изводит апостола Петра из темницы» [30, с. 30]. Заметим, что аттестация русских художников в первой половине XVIII в. во многом зависела от Каравака [36, с. 55], и будущие мастера через систему караваковских оценок неизбежно становились причастными к его мышлению, к пониманию того, что хорошо в живописи, а что плохо.

Творческая натура Каравака была достаточно цельной и непротиворечивой: его живописные работы и реальная жизнь, в том числе и религиозная, не демонстрируют раздвоенности, они дополняют друг друга и диалектически обуславливают. Светский человек по своим духовно-нравственным и эстетическим запросам, Каравак следовал принципу светскости и в своих произведениях, в том числе предназначенных для православного церковного обихода. Возможно, эта непротиворечивость свидетельствует об ограниченности Каравака как художника, однако она помогла ясно обозначить новый ориентир для развития русской живописи. В портретах кисти Каравака, а также в предметах декоративно-прикладного искусства, созданных для украшения православных храмов при его участии, светское начало безусловно преобладает над религиозным, подчиняет или растворяет религиозное в себе. Эстетика рокайля становилась адекватной моральным и иным социальным качествам Каравака — работая в ее русле, мастер мог задействовать весь спектр средств к обмирщению художественной сферы, предлагаемых французским и вообще западноевропейским искусством. Природу секулярного начала в работах художника логичнее всего связывать со становлением во Франции стиля рококо, который был проявлением далеко зашедшей антиклерикализации западного общества.

Не обладая выдающимся дарованием, Каравак, тем не менее, своей живописью, педагогической работой и аттестационной деятельностью, а также (что немаловажно) своими социальными качествами значительно ускорил процессы обмирщения русской культуры. Благодаря Караваку и другим иноземным мастерам религиозное мировоззрение переставало быть преобладающей и тем более единственной формой выражения духовного творчества в России. В свою очередь, секуляризация русского искусства становилась средством его включения в общеевропейскую традицию, и заслуга Каравака в этом деле бесспорна. Укоренение портрета в России в качестве ведущего жанра светского изобразительного искусства невозможно представить без наставнической роли французского художника, хотя его русские последователи воспринимали далеко не все стилевые приемы учителя.

К середине XVIII в. при русском дворе особое значение приобретает эстетика чувственных наслаждений, первым проводником которой выступил Каравак. «Девушки, почти дети, уже мечтали о любовных утехх, создавали себе сладкий мир грез», «вся жизнь превратилась в театральную декорацию и все разыгрывали роли актеров и актрис, не замечая как иногда грубо сшиты их платья, как картонны декорации и как путает суфлер» [9, с. 11—12], — так исследователи характеризуют придворную атмосферу в России XVIII столетия, сформировавшуюся, в том числе, благодаря мифологическим портретам Каравака, его декоративным работам («палатным уборам», плафонам, картонам для шпалер и т. д.). Значение Каравака в большей степени определяется его дидактической ролью, ибо «школа Каравака и является той первой “иностранной академией”, которая прививает русским мастерам изометные вкусы и понятия» [8, с. 109]. Подчеркнем — понятия, далекие от глубокой религиозности.

Творческий путь Каравака не исключал обращения к религиозным темам и не был полностью отделен от религиозной жизни мастера, однако сама эта жизнь представляла собой внешнее следование христианским нормам и обрядам без сильного религиозного чувства. Так и в творчестве Каравака художественное лишь номинально оказывается связанным с религиозным. В своей живописи Каравак был свободен от религиозного мистицизма и церковных канонов, и эта свобода напрямую вытекала из его социального опыта. В связи с этим следует обратить внимание на незамеченное исследователями обстоятельство: своим успехом придворного живописца Каравак был обязан не только способности добиваться поразительного сходства в изображениях людей — успех художника не в последнюю очередь был вызван его полной личной тождественностью «галантному веку». Далеко не все западноевропейцы, трудившиеся в России, так органично вписывались в светский уклад жизни и с такой полной соответствовали потребностям и вкусам жадного до светских наслаждений двора Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны. Русское общество само по себе еще не было способно генерировать адекватные модернизационным процессам эстетические идеи, оно не обладало выраженным секулярным сознанием, и для успешной модернизации ему нужны были наставники. Каравак как художник и как религиозный тип удачно подходил на роль наставника, он как никто другой был способен стать проводником новой европейской эстетики в России. Личность и творчество Каравака прекрасно отражали дух времени, и в этом их главное значение для развития русской культуры XVIII в.

Литература и источники

1. Андреева, Ю. С. Иконостас петербургского Петропавловского собора в свете религиозной жизни Доминико Трезини / Ю. С. Андреева // *Вестник ЮУрГУ. Сер.: Социально-гуманитарные науки.* — Т. 16. — 2016. — № 3. — С. 91—100.
2. Андреева, Ю. С. Католик Луи Каравак: к вопросу о религиозности художника эпохи рококо / Ю. С. Андреева // *Вестник ЮУрГУ. Сер.: Социально-гуманитарные науки.* — Т. 17. — 2017. — № 3. — С. 15—24.

3. Апостолос-Каппадона, Д. *Словарь христианского искусства / Д. Апостолос-Каппадона.* — Челябинск : Урал LTD, 2000. — 266 с.
4. Базен, Ж. *Барокко и рококо / Жермен Базен.* — М. : Слово/Slovo, 2001. — 288 с. : ил.
5. Бенуа, А. Н. *История живописи / А. Н. Бенуа.* — Т. 4. — М. : Шиповник, 1912. — 424 с.
6. Бернякович, З. А. *Русское художественное серебро XVII — начала XX века в собрании Государственного Эрмитажа / З. А. Бернякович.* — Л. : Художник РСФСР, 1977. — 288 с.
7. Бухгольц, Г. *Портрет царевны Елизаветы Петровны в детстве (копия с оригинала Л. Каравака) / Генрих Бухгольц. 1760—1770-е гг. Государственный музей-заповедник «Петергоф».*
8. Врангель, Н. Н. *Иностранцы XVIII в. в России // Н. Н. Врангель. Венок мертвым : худож.-ист. ст.* — СПб. : Тип. «Сиринус», 1913. — С. 103—175.
9. Врангель, Н. Н. *Русская женщина в искусстве // Н. Н. Врангель. Венок мертвым : худож.-ист. ст.* — СПб. : Тип. «Сиринус», 1913. — С. 9—25.
10. Голлербах, Э. *Портретная живопись в России. XVIII век / Э. Голлербах.* — М. ; П. : Гос. изд-во, 1923. — 142 с.
11. *Государственная Третьяковская галерея. Живопись XVIII — начала XX века (до 1917 г.) : каталог.* — М. : Изобразительное искусство, 1984. — 720 с. : ил.
12. Громов, Ф. Ю. *Бытовой жанр второй половины XVIII в. : русско-французские художественные связи / Ф. Ю. Громов // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.* — 2016. — № 4. — С. 115—118.
13. Гроот, Г.-Х. *Портрет Елизаветы Петровны в образе Флоры / Георг-Христофор Гроот. 1748—1749 гг. Государственный музей-заповедник «Царское село».*
14. Даниэль, С. М. *Рококо: от Ватто до Фрагонара / С. М. Даниэль.* — СПб. : Азбука-классика, 2007. — 336 с. : ил.
15. Евангулова, О. С. *Живопись / О. С. Евангулова // Очерки русской культуры XVIII в. / под ред. академика Б. А. Рыбакова.* — Ч. 4. — М. : Изд-во МГУ, 1990. — С. 111—151.
16. Евангулова, О. С. *Изобразительное искусство в России в первой четверти XVIII в. Проблемы становления художественных принципов Нового времени / О. С. Евангулова.* — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1987. — 296 с.
17. Живов, В. М. *Метаморфозы античного языка в истории русской культуры XVII—XVIII века / В. М. Живов, Б. А. Успенский // В. М. Живов. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры.* — М. : Языки славянской культуры, 2002. — С. 461—531.
18. *Записки Якоба Штеллина об изящных искусствах в России / состав., пер. с нем., вступ. ст., предисл. и примеч. К. В. Малиновского.* — Т. 1. — М. : Искусство, 1990. — 448 с.
19. Ильина, Т. В. *Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество / Т. В. Ильина.* — М. : Искусство, 1979. — 207 с. : ил.
20. Ильина, Т. В. *Императрица Елизавета в глазах художников русского и западного (начало и конец правления) / Т. В. Ильина // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета.* — 2016. — № 25. — С. 39—46.
21. Каравак, Л. *Портрет царевича Петра Алексеевича и царевны Натальи Алексеевны в детском возрасте в виде Аполлона и Дианы / Луи Каравак. 1722 г. (?) (Холст, масло, 94×118) // Государственная Третьяковская галерея : сайт.* — URL: https://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/2547 (дата обращения: 19.05. 2017).
22. Каравак, Л. *Портрет царевны Елизаветы Петровны в детстве / Луи Каравак. 1716—1717 гг. (Холст,*

масло, 136×103,5) // Государственный Русский музей. Инв. № Ж-5323.

23. Каравак, Л. Портрет цесаревен Анны Петровны и Елизаветы Петровны / Луи Каравак. 1717 г. (Холст, масло, 76×97). Государственный Русский музей.

24. Каравак, Л. Портрет царевича Петра Петровича (1715—1719), сына Петра I, в виде Купидона. 1716. (82×67) / Луи Каравак // Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 15156.

25. Каравак, Л. Портрет царевны Елизаветы Петровны в детстве. Пер. пол. XVIII в. (Холст, масло, 97,5×85,5) / Луи Каравак. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-9780.

26. Карев, А. А. Портретный образ в контексте русской художественной культуры XVIII века: межвидовые проблемы портрета на рубеже барокко и классицизма : дис. ... д-ра искусств. / А. А. Карев. — М. : МПГУ, 2000. — 318 с.

27. Климов, О. Е. Сень над ракой с мощами св. преп. Сергия Радонежского. Архитектурные обмеры и обследование / О. Е. Климов // Архитектурная мастерская Олега Климова: сайт. — URL: <http://artklimov.ru/view.php?id=2201> (дата обращения: 03.06. 2017 г.).

28. Кожухова, М. В. Европейские наставники русских художников / М. В. Кожухова // История и культура. — 2009. — № 7. — С. 106—117.

29. Колмогорова, Е. Е. Семейный портрет в России XVIII века и общеевропейское художественное наследие / Е. Е. Колмогорова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2016. — № 6. — С. 543—551.

30. Корольков, М. Я. Архитекты Трезины / М. Я. Корольков // Старые годы. — 1911. — № 4. — С. 17—36.

31. Маркина, Л. А. Портретист Георг Христов Грот и немецкие живописцы в России середины XVIII в. / Л. А. Маркина. — М. : Памятники исторической мысли, 1999. — 296 с. : ил.

32. Материалы к словарю русских художников первой половины XVIII века / Н. М. Молева, Э. М. Белютин // Н. М. Молева. Живописных дел мастера: канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII в. — М. : Искусство, 1965. — С. 185—248.

33. Мельник, А. Г. Рака для мощей св. Авраамия Ростовского 1772 года / А. Г. Мельник // История и культура Ростовской земли : материалы конф. 2010 г. — Ростов : Ростовский кремль, 2011. — С. 232—241.

34. Мельников, А. П. Нижегородская старина: путеводитель в помощь экскурсантам / А. П. Мельников. — Н. Новгород : Культура, 1992. — 53 с.

35. Михайлова, А. Ю. Французские художники при русском императорском дворе в первой трети XVIII в. : дис. ... канд. искусств. — М., 2003. — 240 с.

36. Молева, Н. М. Живописных дел мастера: канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII в. / Н. М. Молева, Э. М. Белютин. — М. : Искусство, 1965. — 335 с.

37. Молчанов, Г. Д. Портрет царевича Петра Петровича в виде Купидона / Григорий Дмитриевич Молчанов. 1772 г. (холст, масло, 53×43). Государственный Русский музей. Инв. № Ж-55.

38. Морохин, А. В. Петр I в Нижнем Новгороде в мае 1722 г.: реалии визита и историографические мифы / А. В. Морохин // Уральский исторический вестник. — 2013. — № 3. — С. 84—90.

39. Неизв. художник. Портрет Петра Петровича в виде Купидона. Первая пол. XIX в. (с оригинала

Л. Каравака). Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-1817.

40. Немилова, И. С. Французская живопись. XVIII век : каталог. Государственный Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи / И. С. Немилова. — Л. : Искусство, 1985. — 492 с.

41. Нокре, Ж. Аллегорический портрет семьи Людовика XIV / Жан Нокре. 1670 г. (305×420). Версальский дворец. — URL: <https://gallerix.ru/pic/EX/1097720245/719063399.jpeg> (дата обращения: 19.05. 2017 г.).

42. Петров, П. Н. Каталог исторической выставки портретов лиц XVI—XVIII вв., устроенной Обществом поощрения художников / П. Н. Петров. — 2-е изд. — СПб. : Тип. А. Траншеля, 1870. — XXIII, 232 с.

43. Поволжье : справочник-путеводитель. — М. : Изд. Волжского гос. речного пароходства, 1929. — 56 с.

44. Постернак, К. В. Особенности архитектурно-декоративного убранства петербургских барочных иконостасов середины XVIII века (1740—1760-е годы) : дис. ... канд. искусств. / К. В. Постернак. — М., 2014. — 203 с.

45. РГАДА. Ф. 17. Оп. 1. Д. 266.

46. Ростовский Димитрий, святитель. Алфавит духовный. — М. : Сибирская Благовонница, 2010. — 235, [5] с.

47. Русское искусство эпохи барокко. Конец XVII — первая половина XVIII в. : каталог выставки. — Л. : Искусство, 1984. — 112 с.

48. Собко, Н. П. Несколько дополнительных сведений о живописце Людовике Караваке / Н. П. Собко // Исторический вестник. — 1882. — Т. 8. — № 5. — С. 479—480.

49. Собко, Н. П. Французские художники в России в XVIII веке. Живописец Людовик Каравак (1716—1752) / Н. П. Собко // Исторический вестник. — 1882. — Т. 8. — № 4. — С. 138—148.

50. Татищев, В. Н. Лексикон Российской исторической, географической, политической и гражданской // В. Н. Татищев. Избранные произведения. — Л. : Наука, 1979. — С. 153—327.

51. Тютрюмов, Н. Царевич Петр Петрович (1715—1719). Копия с прижизненного портрета работы Л. Каравака / Н. Тютрюмов. Сер. XIX в. (22×16). Государственный Русский музей. Инв. № 6690.

52. Успенский, Б. А. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России / Б. А. Успенский, В. М. Живов // Б. А. Успенский. Избранные труды. — Т. 1 Семиотика истории. Семиотика культуры. — М. : Гнозис, 1994. — С. 110—218.

53. Флейгельс, Н. Встреча Марии и Елизаветы (репродукция) / Никола Флейгельс. — URL: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.%20Paintings/37657?lng=ru> (дата обращения: 19.05. 2017 г.).

54. Царевский, А. А. Посошков и его сочинения. Обзор сочинений Посошкова (изданных и неизданных) со стороны их религиозного характера и историко-литературного значения / А. А. Царевский. — М. : Тип. Э. Лисснер и Ю. Роман, 1883. — 274 с.

55. Чежина, Ю. И. Мифологический портрет в русской живописи XVIII столетия / Ю. И. Чежина // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. — 2014. — № 20. — С. 152—160.

56. Чирскова, И. М. Власть и культура в России в первой четверти XVIII в. : у истоков культурной политики / И. М. Чирскова // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». — 2016. — № 2. — С. 40—57.

Поступила в редакцию 29 августа 2017 г.

АНДРЕЕВА Юлия Сергеевна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник НОЦ «Актуальные проблемы истории и теории культуры», Южно-Уральский государственный университет (г. Челябинск, Россия). E-mail: iulyand@yandex.ru

LOUIS CARVAQUE AND SECULARIZATION OF RUSSIAN ART

Yu. S. Andreeva, South Ural State University, Chelyabinsk, Russian Federation,
iulyand@yandex.ru

The article examines the Louis Caravaque's works (the painting of the portrait genre and also the works of decorative-applied art including those designed for Orthodox churches) and discusses the correlation of their secular and religious components. The author highly appreciates the role of Caravaque's paintings, his pedagogical activity and religiosity in the processes of secularization of Russian art. Secular principles of Caravaque's works are considered by the scientist in the context of Western Europe culture's development in the Early Modern epoch. In the light of new data about the personality of the painter, the author finds out how the creative path of Caravaque was associated with his religious life. The study shows that in the artist's works were used many ways to the secularization of painting, namely: a method of combining of Christian images with mythological images and symbols (a method of turning these images into some kind of universal cultural secular heritage); the appeal to erotic characters; a method of purification of pictorial compositions from religious meanings (the erosion and even elimination of their religious content). The author concludes that aesthetics of Rococo fully corresponded to moral and religious qualities of Caravaque. In the works of this painter all artistic images are connected with religion only nominally.

Keywords: Louis Caravaque, Rococo, art of the 18-th century, religion in art, secularization of art and culture.

References

1. Andreeva Y.S. Ikonostas peterburgskogo Petropavlovskogo sobora v svete religioznoj zhizni Dominiko Trezini [Iconostasis of the Petersburg Saint Peter and Paul Cathedral in the light of Dominico Trezzini's religious life]. *Vestnik Juzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Social'no-gumanitarnye nauki»* [Bulletin of the South Ural State University. Series "Social Sciences and the Humanities"], 2016, vol. 16. 3, pp. 91—100.
2. Andreeva Y.S. Katolik Lui Karavak: k voprosu o religioznosti khudozhnika epohi rokoko [Catholic Louis Caravaque: to the question about religiosity of the painter of the Rococo]. *Vestnik Juzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Social'no-gumanitarnye nauki»* [Bulletin of the South Ural State University. Series "Social Sciences and the Humanities"], 2017, vol. 17. 3 pp. 15—24.
3. Apostolos-Cappadona D. Slovar' hristianskogo iskusstva [Dictionary of Christian art]. Chelyabinsk: Ural LTD, 2000, 266 p.
4. Basin J. Barokko i rokoko [Baroque and Rococo]. Moscow: Slovo, 2001, 288 p.
5. Benois A.N. Istoriya zhivopisi [History of painting]. Moscow: Shipovnik, 1912, Vol. 4, 424 p.
6. Bernyakovich Z.A. Russkoye khudozhestvennoe serebro XVII — nachala XX veka v sobranii Gosudarstvennogo Ermitazha [Russian art silver, 17-th — early 20-th century, in the State Hermitage collection]. Leningrad, 1977, 288 p.
7. Buchholz H. Portret tsarevny Elizavety Petrovny v detstve (kopiya s originala L. Karavaka) [Child Elizabeth of Russia as Olympic goddess (a copy of the Caravaque's original)]. 1760s — 1770s. The State Museum Reserve "Peterhof".
8. Wrangell N.N. Inostrantsy XVIII v. v Rossii [Foreigners of the 18-th century in Russia] *Wrangell N.N. Venok myortvym. Khudozhestvenno-istoricheskie stat'i* [A wreath to the dead. Art-historical articles]. St.-Petersburg: Sirius, 1913, pp. 103—175.
9. Wrangell N.N. Russkaya zhenshina v iskusstve [Russian woman in art] *Wrangell N.N. Venok myortvym. Khudozhestvenno-istoricheskie stat'i* [A wreath to the dead. Art-historical articles]. St.-Petersburg: Sirius, 1913, pp. 9—25.
10. Hollerbach E. Portretnaya zhivopis' v Rossii. XVIII vek [Portrait painting in Russia. 18-th century]. Moscow-Petrograd, 1923, 142 p.
11. Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya. Zhivopis' XVIII — nachala XX veka (do 1917 g.) [The State Tretyakov gallery. Painting of 18-th — early 20-th century (up to 1917)]. Moscow, 1984, 720 p.
12. Gromov F.Y. Bytovoy zhanr vtoroy poloviny XVIII v.: russko-frantsuzskie khudozhestvennye svyazi [Genre painting: Russian-French artistic relations, second half of 18-th century] *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of St.-Petersburg State university of culture and art], 2016. 4, pp. 115—118.
13. Groot G.-Ch. Portret Elizavety Petrovny v obraze Flory [Portrait of Elizabeth Petrovna as Flora]. 1748—1749. The State Museum Reserve "Tsarskoe selo".
14. Daniel S.M. Rokoko: ot Vatto do Fragonara [Rococo: from Watteau to Fragonard]. St.-Petersburg: Azbuka-klassika, 2007, 336 p.
15. Evangulova O.S. Zhivopis' [Painting] *Ocherki russkoy kul'tury XVIII v. [Essays on Russian culture of 18-th century]*. Moscow, 1990, Part 4, pp. 111—151.
16. Evangulova O.S. Izobrazitel'noe iskusstvo v Rossii v pervoy chetverti XVIII v. Problemy stanovleniya khudozhestvennykh printsipov Novogo vremeni [Fine arts in Russia in the first quarter of the 18-th century. The problems formation of the art principles in the early Modern]. Moscow, 1987, 296 p.

17. Zhivov V.M. Metamorfozy antichnogo yazychestva v istorii russkoy kul'tury XVII—XVIII veka [Metamorphosis of ancient paganism in the history of Russian culture of 17—18-th century] *Zhivov V.M. Razyskaniya v oblasti istorii i predystorii russkoy kul'tury [Researches in the history and prehistory of Russian culture]*. Moscow, 2002, pp. 461—531.
18. Zapiski Jakoba Shtelina ob izyashnykh iskusstvakh v Rossii [Jacob Staehlin's Notes about the fine arts in Russia]. Moscow, 1999, vol. 1, 448 p.
19. Ilyina T.V. Ivan Yakovlevich Vishnyakov. Zhizn' i tvorchestvo [Ivan Yakovlevich Vishnyakov: the life and creative activity]. Moscow: Iskusstvo, 1979, 207 p.
20. Ilyina T.V. Imperatritsa Elizaveta v glazakh khudozhnikov russkogo i zapadnogo (nachalo i konets pravleniya) [Empress Elisabeth in the eyes of a Russian and a European artist (the beginning and the end of the rule)] *Trudy istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta [Proceedings of historical faculty of St.-Petersburg University]*, 2016. 25, pp. 39—46.
21. Caravaque L. Portret tsarevicha Petra Alekseevicha i tsarevny Natalii Alekseevny v detskom vozraste v vide Apollona i Diany [Portrait of Tsarevich Peter Alexeevich and Tsarevna Natalia Alexeyevna in childhood as Apollo and Diana]. 1722 (?). The State Tretyakov gallery. URL: https://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/2547 (date of the address: 19.05. 2017).
22. Caravaque L. Portret tsarevny Elizavety Petrovny v detstve [Portrait of Tsarevna Elizabeth Petrovna in childhood]. 1716—1717. The State Russian Museum.
23. Caravaque L. Portret tsesareven Anny Petrovny i Elizavety Petrovny [Portrait of Crown Princesses Anna Petrovna and Elizabeth Petrovna]. 1717. The State Russian Museum.
24. Caravaque L. Portret tsarevicha Petra Petrovicha (1715—1719), syna Petra I, v vide Kupidona [Portrait of Tsarevich Peter Petrovich (1715—1719), a son of Peter the First, as Cupid]. 1716 (?). The State Tretyakov gallery.
25. Caravaque L. Portret tsarevny Elizavety Petrovny v detstve [Portrait of Tsarevna Elizabeth Petrovna in childhood]. First half of 18-th century. The State Russian Museum.
26. Karev A.A. Portretniy obraz v kontekste russkoy khudozhestvennoy kul'tury XVIII veka: Mezhdovoye problemy portreta na rubezhe barokko i klassitsizma: Dissertatsiya doktora iskusstvovedeniya [Portraiture image in the context of Russian art culture of 18-th century: Some interspecific issues the portrait at the turn of Baroque on the classicism: Dissertation of the doctor in art]. Moscow, 2000, 318 p.
27. Klimov O.E. Sen' nad rakoy s moshhami sv. Prep. Sergiya Radonezhskogo. Arhitekturnye obmery i obsledovanie [The canopy over the Shrine with the relics of St. Sergius of Radonezh: architectural measuring and observation] URL: <http://artklimov.ru/view.php?id=2201> (date of the address: 03.06. 2017).
28. Kozhukhova M.V. Evropeyskie nastavniki russkikh khudozhnikov [The European mentors of Russian painters] *Istoriya i kul'tura [History and culture]*, 2009, 7, pp. 106—117.
29. Kolmogorova E.E. Semeyniy portret v Rossii XVIII veka i obshcheevropeyskoe khudozhestvennoe nasledie [Family Portraiture in 18-th century Russia and All-European artistic heritage] *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual problems of theory and history of art]*, 2016, № 6, pp. 543—551.
30. Korol'kov M.Y. Arkhitekty Treziny [The Architects Trezzini] *Starye gody [The old years]*, 1911.4, pp. 17—36.
31. Markina L.A. Portretist Georg Khristof Groot i nemetskie zhivopistysy v Rossii serediny XVIII v. [Portraitist Georg Christoph Groot and German painters in Russia of the mid-18-th century]. Moscow, 1999, 296 p.
32. Materialy k slovaryu russkikh khudozhnikov pervoy poloviny XVIII veka [Materials for the dictionary of Russian artists of the first half of 18-th century] *Moleva N.M., Belyutin E.M. Zhivopisnykh del мастера: kantselyariya ot stroeniy i russkaya zhivopis' pervoy poloviny XVIII v [Artists of painting: The Chancellery of buildings and the Russian fine art in the first half of 18-th century]*. Moscow: Iskusstvo, 1965, pp. 185—248.
33. Mel'nik A.G. Raka dlya moshhey sv. Avraamiya Rostovskogo 1772 goda [The shrine for relics of St. Abraham Rostovsky 1772] *Istoriya i kul'tura Rostovskoy zemli [History and culture of Rostov land]*, Rostov, 2011, pp. 232—241.
34. Mel'nikov A.P. Nizhegorodskaya starina: putevoditel' v pomosh' ekskursantam [Nizhny Novgorod antiquity: A guide to help the tourists]. Nizhny Novgorod: Kultura, 1992, 53 p.
35. Mikhaylova A.Y. Frantsuzskie khudozhniki pri russkom imperatorskom dvore v pervoy treti XVIII veka: Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [French artists at the Russian Imperial court in the first third of the 18-th century: Dissertation of Cand. Arts Sc.]. Moscow, 2003, 240 p.
36. Moleva N.M., Belyutin E.M. Zhivopisnykh del мастера: kantselyariya ot stroeniy i russkaya zhivopis' pervoy poloviny XVIII v [Artists of painting: The Chancellery of buildings and the Russian fine art in the first half of 18-th century]. Moscow: Iskusstvo, 1965, 335 p.
37. Molchanov G.D. Portret tsarevicha Petra Petrovicha v vide Kupidona [Portrait of Tsarevich Peter Petrovich as Cupid]. 1772. The State Russian Museum.
38. Morokhin A.V. Peter I v Nizhnem Novgorode v mae 1722 g.: realii vizita i istoriograficheskie mify [Peter I in Nizhny Novgorod in may 1722: historic reality and mythology of the visit] *Ural'skiy istoricheskiy vestnik [Ural historical bulletin]*, 2013. 3, pp. 84—90.
39. Neizvestniy khudozhnik. Portret Petra Petrovicha v vide Kupidona (s originala L. Karavaka) [Unknown artist. Portrait of Peter Petrovich as Cupid (a copy of the Caravaque's original)]. The first half of the 19-th century. The State Hermitage.
40. Nemilova I.S. Frantsuzskaya zhivopis'. XVIII vek: katalog. Gosudarstvenniy Ermitazh. Sobranie zapadnoevropeyskoy zhivopisi [French fine art. The 18-th century. The State Hermitage. The collection of Western European painting]. Leningrad: Iskusstvo, 1985, 492 p.
41. Noret J. Allegoricheskiy portret sem'i Lyudovika XIV [Allegorical portrait of the family of Louis XIV]. 1670. Versailles palace. URL: <https://gallerix.ru/pic/EX/1097720245/719063399.jpeg> (data of the address: 19.05. 2017).
42. Petrov P.N. Katalog istoricheskoy vystavki portretov lits XVI—XVIII vv., ustroennoy Obshchestvom pooshchreniya khudozhnikov [Portraits of persons of 16—18-th centuries. A catalogue of the historical exhibition arranged by the Society for the encouragement of artists]. St.-Petersburg, 1870, XXIII, 232 p.
43. The Volga region: the guide. Moscow, 1929, 56 p.
44. Posternak K.V. Osobennosti arhitekturno-dekorativnogo ubranstva peterburgskikh barochnykh ikonostasov serediny XVIII veka: Diss. Kand. iskusstv. [Features of architectural and ornamental decoration of Petersburg baroque iconostases in the mid-18-th century: Dissertation of Cand. Arts Sc.]. Moscow, 2014, 203 p.

45. Rossiyskiy gosudarstvenniy arkhiv drevnikh aktov [Russian State Archive of Ancient Acts]. F. 17. Op. 1. File 266.
46. St. Dimitry Rostovsky. Alfavit dukhovniy [The spiritual alphabet]. Moscow: Sibirskaya Blagozvonitza, 2010, 235 p.
47. Russkoe iskusstvo epokhi barokko. Konets XVII — pervaya polovina XVIII v. Katalog vystavki [Russian art of the Baroque era. The late 17-th — first half 18-th century. Catalogue of the exhibition]. Leningrad: Iskusstvo, 1984, 112 p.
48. Sobko N.P. Neskol'ko dopolnitel'nyh svedenij o zhivopisce Lyudovike Karavake [Some additional information about the painter Louis Caravaque], *Istoricheskiy vestnik [Historical bulletin]*, vol. 8, 1882.5, pp. 479—480.
49. Sobko N.P. Frantsuzskie hudozhniki v Rossii v XVIII veke. Zhivopisets Lyudovik Karavak [French artists in Russia in the 18-th century. The painter Louis Caravaque], *Istoricheskiy vestnik [Historical bulletin]*, vol. 8, 1882. 4, pp. 138—148.
50. Tatishhev V.N. Leksikon Rossiyskoy istoricheskoy, geograficheskoy, politicheskoy i grazhdanskoy [Russian historical, geographical, political and civil lexicon] *Tatishhev V.N. Izbrannye proizvedeniya [Selected works]*, Leningrad: Nauka, 1979, pp. 153—327.
51. Tyutryumov N. Tsarevich Peter Petrovich (1715—1719). Kopiya s prizhiznennogo portreta raboty L. Karavaka [Tsarevich Peter Petrovich (1715—1719). A copy of the lifetime portrait painted by Caravaque]. Mid of the 19-th century. The State Russian Museum.
52. Uspenskiy B.A., Zhivov V.M. Tsar i Bog. Semioticheskie aspekty sakralizatsii monarkha v Rossii [The Tsar and God. Semiotic aspects of the sacralization of the monarch in Russia] *Uspenskiy B.A. Izbrannye trudy [Selected works]*, Moscow, 1994, Vol. 1, 110—218 pp.
53. Vleighels N. Vstrecha Marii i Elizavety [The meeting of Mary and Elizabeth (reproduction)] URL: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.%20Paintings/37657?lng=ru> (data of the address: 19.05. 2017).
54. Tsarevskiy A.A. Pososhkov i ego sochineniya. Obzor sochineniy Pososhkova (izdannykh i neizdannykh) so storony ikh religioznogo kharaktera i istoriko-kul'turnogo znacheniya [Pososhkov and his works. Overview of Pososhkov's writing (published and unpublished) in terms of their religious nature and historical and cultural significance]. Moscow, 1883, 274 p.
55. Chezhina I.I. Mifologicheskii portret v russkoy zhivopisi XVIII stoletiya [Mythological portrait in Russian painting of the 18-th century] *Trudy istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta [Proceedings of historical faculty of St.-Petersburg University]*, 2014. 20, pp. 152—160.
56. Chirskova I.M. Vlast' i kul'tura v Rossii v pervoy chetverti XVIII v.: u istokov kul'turnoy politiki [Authority and culture in Russia in the first quarter of 18-th century: about of origins of cultural policy] *Vestnik RGGU. Seriya «Istoriya. Filologiya. Kulturologiya. Vostokovedenie» [Bulletin of Russian State University for the Humanities. Series "History. Philology. Cultural studies. Oriental studies"]*, 2016. 2, pp. 40—57.

Received August 29, 2017