

А.А. Карев

О СОСЛОВНОМ ИДЕАЛЕ В РУССКОМ ПОРТРЕТЕ XVIII в.

В настоящее время наблюдается известное несоответствие между тем, какое значение придавалось сословным идеалам в XVIII в. и слабой разработанностью данной темы в отечественном искусствознании. В значительной степени это объясняется закономерностями развития отечественной науки. Активный классовый подход к искусству продемонстрировало в 1920—1930-е годы социологическое направление. Существенное место в концепции причастных к нему ученых занимало исследование интересов той или иной социальной группы, выраженных художественными средствами. Сами по себе красноречивы подобранные авторами определения. Например, В.М. Фриче в книге 1923 г. «Очерки социальной истории искусства» выделяет «придворно-барскую живопись»¹, а Н.Н. Коваленская в путеводителе по опытной комплексной марксистской экспозиции Третьяковской галереи 1931 г. предлагает зрителю ознакомиться с такими разделами XVIII — начала XIX в., как «Искусство придворно-бюрократического дворянства», «Искусство аграрного дворянства», «Крестьянское искусство», «Купеческое искусство»². С середины 1950-х годов исследователи за редкими исключениями старались избегать ранее почти обязательного прямого перенесения идей классовой борьбы на искусство XVIII в. Вместе с тем вполне искренняя и понятная реакция на «вульгарный», как его стали называть, социологический подход сопровождалась утратой острого интереса к сословным художественным идеалам. Впрочем, теряя классово оценочный характер, в науке закрепляются такие понятия, как «купеческий портрет» и «крестьянский портрет»³. Однако и в том и в другом случае эти обозначения более привычны

¹ См.: Фриче В.М. Очерки социальной истории искусства. М., 1923.

² См.: Государственная Третьяковская галерея. Путеводитель по опытной комплексной марксистской экспозиции / Сост. Н.Н. Коваленская. М., 1931.

³ Из последних работ см.: Перевезенцева Н.А. Купеческий портрет // Примитив в России. XVIII—XIX век. Иконопись. Живопись. Графика. Каталог выставки / Отв. ред. А.В. Лебедев. М., 1995. С. 51—59. Автор справедливо указывает на условность термина «купеческий портрет», используемого «для обозначения портретной живописи конца XVIII — середины XIX в., объединенной задачей социального представительства негосподствующих классов — крестьянства, купечества и мещанства — и созданной представителями той же социальной группы из городской ремесленно-художественной среды». С. 51.

применительно к искусству первой половины XIX в. Нельзя сказать, что современные исследователи полностью игнорируют социальную проблематику: ее трудно обойти, например, при рассмотрении взаимодействия художника и заказчика. Вместе с тем проблеме сословного идеала в портрете XVIII в. уделяется пока не так много внимания⁴. Правомерность же обращения к данной теме предопределена еще и характером умонастроений самой эпохи Просвещения, где существенное место занимала мысль о гармоничном единстве всех сословий, «узле всех состояний».

Общеизвестно, что в русской художественной культуре господствующее положение занимает дворянский живописный портрет. Широта его типологии и диапазона мастеров, стилистическое и иконографическое разнообразие, укорененность в быту — все это объясняется стилем жизни сословия, его потребностями в наглядном воплощении своего общественно значимого идеала. Именно с дворянским портретом связано становление в России учено-артистического профессионализма в живописи и соответственно формирование магистральной линии развития искусства. Вместе с тем эти понятия не совпадают, поскольку сфера дворянского портрета распространяется и на художественный примитив⁵. Основные исследования, посвященные портрету XVIII в., касаются главным образом магистральной его ветви, поэтому большая часть выводов имеет отношение и к понятию «дворянский портрет». Масштабность явления, так же как и многообразие амплуа, в которых выступают представители этого сословия, требуют особого внимания и отдельного разговора, поэтому настоящая работа посвящена лишь некоторым аспектам этой большой темы. В качестве объекта внимания выбирается мужской дворянский портрет, в котором нашли наиболее яркое воплощение типичные для самоидентификации сословия социальные амплуа. Рассмотрение живописного портрета сопровождается его сопоставлением с образом словесным, что позволяет выявить программные качества характерного для умонастроений эпохи образа-типа.

Портрет подданного, как принято в европейском абсолютистском государстве, был ориентирован на образ правителя. Для женщин примером во всех отношениях служили царствующие

⁴ О русском купеческом портрете как явлении социально-этического примитива см.: Лебедев А. Типология примитива (Россия XVIII—XIX вв.). Постановка проблемы // Примитив в искусстве: Грани проблемы. М., 1992. С. 43—45. В другом контексте см.: Карев А.А. Портрет церковного иерарха в русской живописи XVIII века: К вопросу о сословном идеале в искусстве // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 3 / Ред.-сост. И.В. Рязанцев. М., 1997. С. 5—19.

⁵ Это красноречиво доказывает и выставка «Примитив в России» (см.: Каталог выставки. М., 1995).

императрицы. Современных коронованных «образцов» для русского дворянина существовало не так много: Петр II умер отроком, пребывание на престоле Петра III оказалось недолгим. Стало быть, до времени правления Павла I образовалась лакуна, заполнить которую мог только образ Петра I.

В атмосфере крепнущего государственного мифа⁶ кристаллизуются основные амплуа мужских образов, очень точно обозначенных поэтом Н.Н. Поповским:

Чем славен *мудрый муж?* советом и пером.
Чем славен *храбрый вождь?* начальствия жезлом⁷
(выделено мной. — А.К.).

По мере становления и развития классицизма поощряется интерес к разработке правил изображения различных устойчивых типов, смысловую особенность которых позволяют точнее уловить образы словесности.

Прославлению военных подвигов героя в литературе (среди ярких примеров — поэма М.М. Хераскова «Чесменский бой» 1771 г.) в живописи соответствует образ «храброго вождя», облаченного чаще всего в парадный мундир с орденами. На парадных и полупарадных портретах это изображение нередко сопровождается воспроизведением битвы. Любимый мотив барокко — воин в латах на фоне баталии, ценившийся в петровское время из-за высокой наглядности изображения доблести, к середине столетия остается еще вполне востребованным. Латы прямо отсылают к образу Ареса-Марса и потому становятся устойчивой принадлежностью образа самого Петра, вписанного благодаря этому облачению в соответствующий контекст европейских монархов-полководцев. Помимо императора в латах представлены его боевые генералы: Ф.М. Апраксин, А.Д. Меншиков, Б.П. Шереметев. В середине столетия традиция продолжится в изображении великого князя Петра Федоровича (например, Г.-Х. Гроотом и А.П. Антроповым по Грооту), воплощая обращенные к нему ожидания общества. За определенными лицами в литературе и живописи закрепляется иконография «храброго вождя», прославленного в боях полководца. Среди

⁶ См.: Живов В.М. Государственный миф в эпоху Просвещения и его разрушение в России конца XVIII века // Век Просвещения. Россия и Франция. Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1987». Вып. XX. М., 1989. С. 141—165.

⁷ Поповский Н.Н. Опыт о человеке господина Попе. Письмо четвертое. О естестве и состоянии человека в рассуждении первого благополучия. 1753 — март 1754 // Поэты XVIII века / Вступ. статья Г.П. Макогоненко, биогр. справки И.З. Сермана, сост. Г.П. Макогоненко и И.З. Сермана, подготовка текста и примеч. Н.Д. Кочетковой («Библиотека поэта». Большая серия). Л., 1972. Т. 1. С. 91.

них — А.Г. Орлов-Чесменский, позже З.Г. Чернышев, П.А. Румянцев-Задунайский и, конечно, А.В. Суворов. Разумеется, на эти портреты нужно было смотреть с учетом требований, которые предъявлялись обществом к «военному человеку», а именно, как пишет Н. Новиков в сатирических «рецептах» лектора, «любви к отечеству, желания ко истинной славе, благоразумной неустрашимости, знания в военном искусстве, покорности к начальникам, снисхождения к подчиненным и терпения в нужных случаях...». И тогда «по справедливости достоин будешь тех лавров, коими герои украшаются»⁸.

Будучи частью российского воинства, изображенные на портретах офицеры и генералы в мундирах и при орденах представляют своего рода фрагменты монументального полотна, наподобие того, которое явил в первой строфе своей «Оды российскому воинству» М.М. Херасков (1769):

Беллону вижу я в полках —
Берет копье и шлем взлагает;
Имея пламенный в руках,
Сердца россиян возжигает!
Над войском слава вкруг парит,
Златой трубою всем гласит:
«Дерзайте, воины, дерзайте!
Вас громкая победа ждет,
Вам лавры новые плетет;
К венцам, герои, поспешайте!»

Цель героических подвигов: мир, тишина покой:

Чрез вас спокойство основать
Екатерина хочет в мире⁹.

Не потому ли героические модели на полотнах чаще всего изображаются в период «постгероический», уже увенчанные лаврами, которые они в зависимости от живописной концепции демонстрируют зрителю с разной степенью наглядности. Таковы написанные Д.Г. Левицким Владимирские кавалеры: генерал-аншеф И.А. Ганнибал, изображенный в мундире адмирала российского флота, И.Г. Чернышев — главнокомандующий во время русско-шведской войны, В.П. Мусин-Пушкин (все — конец 1780-х — 1790-е, Музей-заповедник «Павловск»), а также запечатленный В.Л. Боровиковским на фоне битвы гусарский генерал Ф.А. Боровский (1799, ГРМ) и многие другие.

⁸ Новиков Н.И. Избранное / Сост. В.А. Мильчиной, вступит. статья и комментарии А.М. Пескова. М., 1983. С. 107.

⁹ Херасков М.М. Ода российскому воинству. В феврале 1769 // Херасков М.М. Избранные произведения / Вступит. статья, подготовка текста и примеч. А.В. Западова («Библиотека поэта». Большая серия). Л., 1961. С. 64, 68.

На редкость конкретный и достоверный образ военного, хотя и в соответствующем жанру ключе, обрисован В.И. Майковым в «ирои-комической поэме» «Елисей, или Раздраженный Вакх» <1769>:

Внезапно тутошней всей стражи командир
Вздевает на себя и шпагу и мундир...
Он был лет сорока, или уже и боле,
Служил он двадцать лет, а все служил он в поле;
Морщливое чело, нахмуренная бровь
Являли в нем уже застылую любовь...
И словом, больше он солдат, чем щеголь, был...¹⁰

Подобное заострение черт «старого служаки» лишь отчасти проступает в живописных портретах «росских орлов», как называли одописцы участвовавших в битвах воинов. Так, по-бюргерски трезво видевший натуру швед А. Рослен, воспроизводя привычную светскую маску, со вкусом пишет обветренное в боях красноватое лицо генерал-аншефа В.М. Долгорукого-Крымского (1776, ГТГ). Участие в том или ином сражении чаще всего лишь обозначается изображением в глубине фона-пейзажа некой условной битвы. Между тем в русском изобразительном искусстве складывается иконография «героического портрета», нашедшая, в частности, воплощение в образах чесменского цикла (1770-е годы).

Галерею словесных портретов конкретных героев создает М.М. Херасков в поэме «Чесменский бой»:

Является вдали мне Марсово лице;
Конечно, то Орлов? Он зрится мне в венце!
Геройство на челе его изображенно,
В нем сердце ревностью к отечеству разжженно;
Перун в его руке, но кротость во очах...
Соединились Перикл и Сципион,
В Орлове вижу их; начальник флота он.
Феодор, красотой и младостью цветущий
И первый мужества примеры подающий,
С «Евстафием» летел в Нептуновы поля;
Спиридов был сего начальник корабля,
Усердный к богу муж, покрытый сединами,
От младости своей борющийся с волнами...
Искусный Грейг при нем, геройских дел свидетель,
В лице своем являл честь, храбрость, добродетель...
На «Ростиславе» плыл бесстрашный Долгорукой,
И храбрости его всё воинство порукой.
Круз мужеством своим героев удивлял,
Он брань с срачинами забавой поставлял.

¹⁰ Майков В.И. Избранные произведения / Вступит. статья, подготовка текста и примеч. А.В. Западова («Библиотека поэта». Большая серия). М.; Л., 1966. С. 106.

Известной сюжетной близостью поэме обладает живописная «Аллегория на Чесменскую победу» Теодора де Роде (1771. ГТГ), где голландский художник изобразил «море, вдали виден Российский флот, впереди императрица Екатерина II в колеснице, ведомой морскими лошадьми, управляемыми Нептуном, по правой стороне колесницы — Минерва, а по левой — гений держит на цепи скованных турок и кладет на голову императрице лавровый венец»¹¹. В медальонах, которые держат в руках порхающие среди аллегорических персонажей путти, изображены А.Г. Орлов-Чесменский, адмирал Г.А. Спиридов, контр-адмирал С.К. Грейг, генерал-поручик Ф.Г. Орлов. Образы, созданные Херасковым, перекликаются с некоторыми иконографическими вариантами героев Чесмы, воплощенными в живописных портретах второй половины столетия. Так, «искусный» С.К. Грейг на портрете И. Аргунова (1772/73 ? ГРМ) всем своим видом являет «честь, храбрость, добродетель». К любому из многочисленных портретов А.Г. Орлова-Чесменского можно отнести строки поэмы: «Геройство на челе его изображенно». Однако и в них активное «солдатское» начало и отблески огня схватки (иногда буквально — огня) вполне уживаются с элегантною облика, достойного придворных торжеств.

Эти качества заложены и в амплуа славного «советом и пером» «мудрого мужа», изображаемого, как правило, в кабинете в окружении книг и других предметов, связанных с интеллектуальной деятельностью человека.

Особое место в подобного типа портретах занимает М.В. Ломоносов. Великий русский ученый запечатлен на мгновение оторвавшимся от занятий в кабинетной обстановке с пером в руке. Судя по расшитой золотом одежде, воспроизведенной в некоторых вариантах, мотив государственной службы играл не последнюю роль в концепции портрета. В то же время, согласно одной из «Надписей к портрету», Ломоносов олицетворяет не только мир науки, но и мир поэзии:

Московский здесь Парнас изобразил витию,
Что чистый слог стихов и прозы ввел в Россию.
Что в Риме Цицерон и что Вергилий был,
То он один в своем понятии вместил, —
Открыл природы храм богатым словом россов
Пример их остроты в науках Ломоносов¹².

¹¹ Цит. по: Государственная Третьяковская галерея. Живопись XVIII века. М., 1998. С. 190. О работе Т. Роде в контексте празднования годовщины Чесменской победы, к которой была написана и ода Хераскова, см.: Андреева Г.Б. «И флоту русскому дверь славы отворяет...» О картине Т. Роде «Аллегория на Чесменскую победу» из Третьяковской галереи // Кучумовские чтения / Сборник материалов научной конференции, посвященной памяти А.М. Кучумова (1913—1994). СПб.; Павловск, 1996. С. 15—26. Г.Б. Андреева считает, что более родственной картине Роде была посвященная этому же событию ода В.И. Майкова (там же. С. 19).

¹² Поповский Н.Н. Надпись к портрету М.В. Ломоносова. <1757> // Поэты XVIII века. Т. 1. С. 114.

Используемая Поповским рифма «россов — Ломоносов» не будет забыта. М.М. Херасков, например, адресуя «Письмо» 1760 г. стихотворцам, наставлял:

Когда так станешь петь для утешенья россов,
Как Сумароков пел и так, как Ломоносов...

Тема будет продолжена в эпитафиях:

Под камнем сим лежит певец преславный россов,
Гомеру, Пиндару подобный Ломоносов.
(1769)

Хоть прах твой близь царей сокрыт меж славных россов,
Но дух превыше звезд взлетел твой, Ломоносов!

(Н.Е. Струйский. Михайлу Васильевичу Ломоносову. 1790)¹³

Повторение рифмы закрепляет связь слова с образом, вводя его в соответствующий понятийный контекст. Судя по ряду примеров, такой подход в XVIII в. использовался не только в связи с именем Ломоносова:

...Поборник истины, гонитель злых пороков, —
Под камнем сим сокрыт муж славный Сумароков.
(В.И. Майков. Надгробная надпись Александру Петровичу Сумарокову. 1777)

...Однак жалеем мы писателя пороков.
Проснись, промолви к нам хоть слово, Сумароков!
(И.К. Голеневский. А.П. Сумарокову. 1779)

К этим рифмам можно добавить еще одну: «сатира — Кантемира»¹⁴.

Среди моделей, достойных лучших качеств образов мудрых государственных мужей порой, как и полководцев, облаченных в мундиры, выделяется И.И. Шувалов, особенно в трактовке Ж.-Л. Де Велли (между 1755 и 1757. ГРМ) и А.П. Лосенко (1760. ГРМ)¹⁵. Здесь можно говорить о стилевой эволюции этого типа живописного портрета.

¹³ Русская стихотворная эпитафия / Вступит. статья, сост., подготовка текста и примеч. С.И. Николаева и Т.С. Царьковой. СПб., 1998. С. 114, 172.

¹⁴ Там же. С. 78, 95, 482.

¹⁵ Разумеется, иконография И.И. Шувалова этими портретами не исчерпывается (см.: Никитин Д.А. Материалы к прижизненной иконографии И.И. Шувалова // Философский век. Альманах. Вып. 8. Иван Иванович Шувалов (1727—1797). Просвещенная личность в российской истории / Отв. редакторы Т.В. Артемьева, М.И. Микешин. СПб., 1998. С. 196—203; Пожарова М. Иван Иванович Шувалов, «рожденный для счастья наук в отечестве» // Русская галерея. 1999. № 2. С. 52—54.

В работе де Велли, который был преимущественно рисовальщиком для гравюры, композиция строится так, чтобы наглядно экспонировать взятую в рост фигуру модели чуть ли не в одной плоскости с обрамляющими ее предметами, преобразенными в мифологизированном пространстве парадного полотна в атрибуты. Сама же модель, тяготеющая к торжественно фиксированной фронтальности, выглядит как аллегория Науки. В барочном изобразительном развернутом параллельно плоскости холста предметного ряда явственно ощущается культура эмблемы. Обращаясь к близкой теме, Лосенко поступает как живописец, прекрасно знающий возможности портрета ученого мужа, изображенного «в трудах». Акцент делается на естественной экспрессии позы только что оторвавшегося от бумаг человека, поэтому демонстрируемая зрителю звезда ордена Белого Орла как бы невзначай оказывается во фронтальном положении. Обнаруживая высокую культуру передачи жеста, Лосенко прибегает к редкому для отечественной живописи этого времени эффекту: модель смотрит не на зрителя, а на воображаемого собеседника, находящегося за пределами изобразительной плоскости. Живописец явно направляет взгляд зрителя слева направо, переводя его к раскрытой ладони левой руки. Достоверно воспроизводя обычные человеческие действия (держать бумагу, обращаться к собеседнику), Лосенко, естественно, опирается и на сложившуюся иконологическую традицию. Так, энергичному повороту в пространстве фигуры, данной в напряжении между бывшим предметом внимания — бумагами — и находящимся почти за спинкой кресла невидимым собеседником, соответствует контрапост взаимно дополняющих друг друга жестов: «рука сжатая диалектику, а отверстая красноречие означают»¹⁶. На глазах у зрителя происходит перевод мысли в слова, внешнее обозначает внутреннее, как и положено жесту в условиях театрализованной культуры двора. Наиболее продуктивно в национальной школе живописи эта традиция будет продолжена Д.Г. Левицким, написавшим целый ряд «мудрых мужей» в кабинетной обстановке — это «А.Ф. Кокоринов» (1769. ГРМ), «Г.Н. Теплов», «А.Г. Теплов» (оба портрета — 1769. Не сохранились), «Б.В. Умской» (1770. Гос. картинная галерея Армении), «А.М. Голицын» (1772. ГТГ), «Неизвестный из семьи Салтыковых (А.Ф. Лабзин?)» (1780-е годы. ГТГ), «Неизвестный» (1781. Гос. художественный музей Беларуси) и др. Использование репрезентативной формы в подобных случаях, когда важное место отводится жесту рук и изобразительному фону, сочетается порой с камерными интона-

¹⁶ Эмблемы и символы / Вступит. статья и коммент. А.Е. Махова. М., 1995. С. 54.

циями. Некоторые из моделей, как, например, П.А. Демидов, предстают в домашнем одеянии за привычными повседневными делами. И хотя в портрете «Неизвестного» 1781 г. ощущается свойственное данному типу откровенное позирование, резкий поворот к зрителю пластически комментируется вполне убедительно, что культура классицизма всячески поощряла. Жест левой руки, опущенной на ящик бюро, носит, скорее, бытовой характер в отличие от более привычного тогда «ораторского» прямого обращения к зрителю. В этой работе Левицкий в наибольшей из всех отечественных мастеров степени приближается к так называемому жанровому портрету, распространенному в западноевропейских школах: непосредственная апелляция к зрителю воспринимается в нем как краткая пауза в кабинетных занятиях.

Все это не мешает соотносить образ частных «упражнений» с идеей общественного долга. Так, П.А. Демидов, изображенный Д.Г. Левицким в домашнем одеянии и опирающимся на лейку (1773. ГТГ), не только демонстрирует свои ботанические достижения в виде выращенных цветов, но и подчеркивает тем самым свою высокую роль во «вращивании» «новой породы людей». Сразу в нескольких ампула, и прежде всего государственного деятеля и поэта, выступает Г.Р. Державин на малоформатном портрете работы В.Л. Боровиковского 1795 г. (ГТГ). В этих случаях большое значение имеет словно открывшийся из окна или распавшейся двери вид, представляющий собой эмблему поприща, трудясь на котором, изображенный приносит обществу максимальную пользу. У П.А. Демидова — это Воспитательный дом в Москве, на который он жертвовал большие личные средства. У Г.Р. Державина — торговый корабль, явно намекающий на его деятельность на посту президента Коммерц-коллегии.

Впрочем, как уже говорилось, и в ампула «храброго воина», и в ампула «мудрого государственного мужа» модели портретов обладают существенными для сознания XVIII столетия качествами — качествами придворного. Даже не будучи близким ко двору по служебным обязанностям, дворянин в любом случае должен был на него ориентироваться. В различных вариантах правил поведения в обществе этого времени проглядывают черты идеального типа придворного человека. Одно из ярких воплощений последний нашел в петровском «Юности честном зерцале». У Антиоха Кантемира, например, Филарет — герой «Сатиры II, на зависть и гордость дворян злонаправных» так описывает «хвальные свойства» идеального придворного:

А у Клита без того нечто занять нужно
Тому, кто в царском прожить доме жизнь оставил,
Чтоб крылья, к солнцу подшел, мягки не расплавил:

Короткий язык, лицо и радость удобно
И печаль изображать — как больше способно
К пользе себе, по другим лицу применяясь;
Честнее будет он друг, всем дружен являясь;
И много смирение, и рассудность многу
Советую при дворе. Лучшую дорогу
Избрал, кто правду всегда говорить принялся,
Но и кто правду молчит — виновен не стался,
Буде ложью утаить правду не посмеет;
Счастлив, кто средине той держаться умеет.
Ум светлый нужен к тому, разговор приятный,
Учтивость приличная, что дает род знатный;
Ползать не советую, хоть слеси гнушаюсь...¹⁷

Примечания как бы уточняют мысль автора, воплощенную в стихах: «Для того Филарет принимается изъяснить, что и придворному человеку нужно не меньше свойств добрых и искусства. В самом деле, плохо те судят, кои чают, что одно дворянское имя и богатство довольны тому, кто в дворе жить уставил; бедства и там предлежат, которых миновать не мало благорассудства требуется; не без труда — достать себе там высших милость, равных любовь, подчиненных почтение». В придворной службе немалую роль играет везение, фортуна, «счастье», «случай», как говорили чуть позже применительно к фаворитам императрицы. «Ежели кто особого счастья ласку не заслужил, тот должен иметь искусства и знания некие, желая жить в дворе царском». Однако «не всем» «поступкам» опытного царедворца нужно «подражать, но неким приличнейшим, которые ниже сего изъяснены будут... Должно у Клита занять короткий язык, сиречь умеренность в словах, и лицо, которое бы свободно могло и печальным и радостным казаться, применяясь по лицу тех, с коими находимся. Такое беззлобное притворство нравоучители добродетелью почитают, под именем *Simulatio* и *Dissimulatio*»¹⁸. Столь отчетливое представление о значении жеста, выражении лица и вообще искусстве «казаться» в ту пору так или иначе отразилось и в живописи. Однако достаточно свободное обращение со светской маской, казалось бы, обретенное, например, такой моделью И.Н. Никитина, как С.Г. Строганов (1726. ГРМ), не получает сколько-нибудь массового продолжения. У А. Матвеева в наиболее любопытных, с этой точки зрения, портретах черты Голицыных ощущается своего рода драматическая борьба светского этикетного начала с «персонным». В целом же отечественная изобразительная культура этого времени

¹⁷ Кантемир А. Собрание стихотворений / Вступит. статья Ф.Я. Приймы, подготовка текста и примеч. З.И. Гершковича («Библиотека поэта». Большая серия). Л., 1956. С. 75—76.

¹⁸ Там же. С. 86—87.

не могла адекватно реагировать на подобного рода правила и требования, что по-своему отражало и степень готовности модели продемонстрировать высокую придворную «школу». Возможно, не случайна и настойчивость, с которой Кантемир разъясняет свои стихи. Существенное место у него занимает идея «золотой середины» в придворных усердствованиях: «*Палзать не советую*», — говорит он устами своего героя и в примечаниях поясняет: «Не советую подражать Клите в снискании себе милости высших или дружбы равных всякими подлыми поступками, но весьма не хвалю быть спесивым; должно и в том держаться середки, сиречь быть смиренным, учтивым, услужным»¹⁹. Трудно сказать, насколько такого рода правила котировались при современном Кантемиру дворе. Однако очевидно, что русская изобразительная культура в воспроизведении проявлений придворной светскости держалась именно «середки».

Как и при любом дворе, при петербургском ценились чины и ордена, что нашло отражение в разного рода посвящениях и легко прочитывается, например, в полном названии одного из произведений И.С. Баркова: «Его сиятельству графу Григорью Григорьевичу Орлову, Ее императорского величества лейб-гвардии конного полку подполковнику, генералу-адъютанту, действительному камергеру, канцелярии опекунства иностранных президенту и разных орденов кавалеру, милостивому государю всеусердное приветствие» (между 1762 и 1768). Подобные обращения легко сопоставимы с репрезентативными живописными портретами Г. Орлова, созданными С. Торелли и Ф. Рокотовым около 1763 г. Символы социальной силы — мундиры и ордена изображенных на портретах людей — воспроизводились, как правило, с такой тщательностью и детализацией, на какую только было способно живописное ремесло. «Распластываясь» на плоскости холста, награды словно заново воплощались в красках, порой подражающих фактуре поверхности металла, шитья, муара, драгоценных камней и т.д. В условиях почти факсимильной передачи «доличностей» живописные «аналоги» реальных орденов по значимости приближались к оригиналам. Даже в контексте «фронтального» пространственного мышления ордена и жалованные портреты выделялись особо, иногда почти изолированно от менее важного окружения, как, например, в антроповских портретах Ф.И. Краснощекова (1761. ГРМ) или В.В. Фермора (1765. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств). Независимо от положения фигуры они порой демонстративно повернуты к зрителю. В дальнейшем под воздействием культуры рококо эта демонстративность

¹⁹ Там же. С. 88.

будет не столь явной, приобретет качества изоцированной театральной игры, например у Токе, а в 1760-е годы — уже у русских художников, в частности у Рокотова в портрете Г.Г. Орлова (1762—1763. ГТГ). Пиетет к «мундиру» при значительных метаморфозах концепции человека сохранится в портрете и в эпоху классицизма вплоть до конца столетия, что особенно ощутимо у В.Л. Боровиковского. Чины и ордена, девизы которых прекрасно известны обществу, были не просто знаками заслуг перед государем и отечеством, но и органичной частью портретной концепции. В образе конкретного человека воплощалась Слава Российская, сияние которой словно исходило от модели, завоевавшей, подобно Гераклу, подвигами на земле право на бессмертие. Эта концепция реализовалась и в определенных социальных функциях портрета. Ведь образ «героя» служил примером для подражания не только потомкам по родственной линии, но и любому представителю благородного сословия.

Чины и награды необходимо было заслужить. Однако для этого не требовалось совершить нечто подобное усилиям Геракла. «Монархам паче всех любезна добродетель», — пишет Барков в том же «приветствии» Г. Орлову и продолжает:

Живой пример в тебе зря, всяк тому свидетель,
Которым вящше всех побуждены сердца,
Чтоб так, как милостям монаршим нет конца,
Преуспевали ввек их верность и заслуга.
Хотя ж все превзойти пекутся в них друг друга,
Но силам смертных есть и всем трудам предел;
Затем усердность чтим не меньше славных дел.

Похоже, что «усердность» вообще качество похвальное и достойное подражания:

Кто храбр, тот отвратить на брани силен бедство,
А остроумный — в том подать герою средство;
Коль случая кому явить то в мире нет,
Тот долг заслуг своих усердством наведет,
Таким, каким твой дух к монархине пылает,
Какое всяк тебе подобный изъясляет...²⁰

Любопытно, что ситуация фаворитизма здесь не вуалируется, но амплуа фаворита облагораживается и приобретает черты государственной деятельности. И это усердие — пример для подражания всем подданным. И хотя «портрет фаворита» вряд ли можно выделить в особый тип, институт фаворитизма как важный культурообразующий фактор, несомненно, оказывал воздействие на характер придворного портрета²¹. Впрочем, сам факт появления тех

²⁰ Поэты XVIII века. Т. 1. С. 187.

²¹ О значении фаворитизма для русской культуры XVIII в. см.: Каганов Г.З. Петербург в контексте барокко. СПб., 2001. С. 22.

или иных персон на портретах и размещения этих полотен в покоях императрицы, конечно, высоко значим, как по-своему значимо повторение композиции портрета А.Д. Ланского кисти Д.Г. Левицкого (1782. ГРМ) в посмертном портрете другого фаворита Екатерины А.М. Дмитриева-Мамонова работы Н.И. Аргунова (1812. ГТГ). Изобилие изображений Орловых в 1760-е — начале 1770-х годов можно расценить и как результат их участия в «революции 1762 года». К тому же ряд портретов был спровоцирован реальной государственной или военной деятельностью братьев, как, например, в случае с А. Орловым-Чесменским. Однако близость к императрице трактовалась двояко, и публичное признание в этом означало прежде всего верность престолу. Так, под гравированным Е.П. Чемесовым с оригинала Ж. Де Велли портретом Г.Г. Орлова (1764) размещена стихотворная надпись Сумарокова:

Чье ты зришь лице, помощником был он,
Спешащей Истинне, спасти Российский трон.
Не мстителен, не горд, не зол, не лицемерен,
Империей любим, Императрице верен.

Верность императрице и усердие в государственных делах демонстрирует и генерал-майор А.Д. Ланской на портрете Д.Г. Левицкого 1782 г. Изображенный в мундире и с орденами, он кажется застывшей ярко расписанной статуей по сравнению с представленным здесь же бюстом императрицы, на лице которой играет живая улыбка Пигмалиона, довольного своим «произведением».

К концу 1760-х гг., когда портрет дает повод говорить об известном освоении и художником, и моделью целого комплекса приемов, с тем чтобы изображенные могли «казаться» естественно привлекательными, явственно обозначается оппозиция искусству придворного поведения. В журнале «Трутенъ», призванном служить «ко исправлению нравов» и издававшемся с намерением принести «пользу и увеселение» «согражданам», Н.И. Новиков в ходе полемики с журналом Екатерины II «Всякая всячина» пишет о придворной службе: «Придворная всех покойнее и была бы легче всех, ежели бы не надлежало знать наизусть наук притворства гораздо в вышнем степени, нежели сколько должно знать ее актеру: тот притворно входит в разные страсти временно, а сей беспрестанно то же делает, а того-та я и не могу терпеть. Придворный человек всем льстит, говорит не то, что думает, кажется всем ласков и снисходителен, хотя и чрезвычайно надут гордостью... Хвалит с улыбкою тогда, когда внутренно терзается завистию»²². Уподобление поведения актерской игре лишней раз свидетельствует о том, что придворная жизнь — это своего рода искусство,

²² Новиков Н.И. Указ. соч. С. 24—25.

включая хорошо продуманные сценарии интриг, поставленные порой по всем правилам театрального спектакля. Именно в это время усугубляется оппозиция камерного и, конечно, интимного портрета парадному изображению, более близкому придворной культуре, в частности по своей откровенной театральности. В этом смысле показательна разница между поражающим нарядной декоративностью изображением Н.И. Панина работы А. Рослена и написанным в те же 1770-е годы портретом В.И. Майкова (1775. ГТГ) кисти Ф.С. Рокотова.

Рассуждая об образе дворянина нельзя обойтись без темы благородства. А. Кантемир в примечаниях к сатире «На зависть и гордость дворян злонравных» недвусмысленно говорит: «Намерение сей сатиры есть обличить тех дворян, которые, лишены будучи всякого благодетельства, одним благородием хвастают, и к тому завидят всякому благополучию в людях, кои чрез свои труды из подлости в знатную степень происходят. Писана она месяца два спустя после первой, разговором между Филаретом и Евгением — два подложные имена, которых первое на греческом языке изображает любителя добродетели, а другое — дворянина». Дворянин Евгений сокрушается:

А благородство мое во мне унывает
И не сильно принести мне никакой польги.
Знатны уж предки мои были в царство Ольги
И с тех времен по сих пор в углу не сидели —
Государства лучшими чинами владели...
Взгляни на пространные стены нашей салы —
Увидишь, как рвали строй, как ломали валы...

В примечаниях по этому поводу сказано: «Знать, у отца сего дворянина в сале по стенам расписаны были войны, в которых он присутствовал». Подобную роль положительного примера играли и портреты предков в семейной галерее. Особо гордится Евгений своим батюшкой:

А батюшка уж всем верх; как его не стало,
Государства правое плечо с ним отпало.

Филарет вторит Евгению:

Благородство, будучи заслуг мзда, я знаю,
Сколь важно, и много в нем пользы признаваю.

Но еще красноречивее примечание к этому стиху: «Много пользы государству, понеже такие награждения и казне недорого становятся, и гораздо лучше ободряют людей к хвальным действиям, не только для того, что дворянское имя, переходя от предков к потомкам, представляет свидетельство награждения добрых дел, но и затем, что в многих надежда богатств меньше действует,

чем надежда чести и славы». Иными словами, уже в эти годы настоящее благородство ассоциировалось с заслугами перед отечеством, а честь и слава в общественном мнении ценились выше богатства. Именно эти качества прежде всего учитывались в той части надписей на оборотах холста, где перечислялись победы, награды и чины. Однако благородство предков необходимо было подтверждать собственными делами:

Разнится — потомком быть предков благородных,
Или благородным быть...

Здесь снова уместно привести примечание: «Понеже одна добродетель может показать нас благородными, как выше сего упомянуто. Разницу должно поставлять меж истинным благородным и меж тем, который от благородных предков происходит; сего должно бы звать потомком благородных, а не благородным»²³. Итак, благородство и добродетель тесно взаимосвязаны.

Честь вообще дорогого стоит, о чем определенно заявляет один из героев трагедии М.М. Хераскова «Венецианская монахиня» <1758>:

Коль должно умереть, с охотой умираю;
Теряя жизнь свою, я чести не теряю²⁴.

Однако не всеми предками стоит гордиться. Переводя поэму А. Попа «Опыт о человеке», Н.Н. Поповский пишет:

Твой род за тысячу пусть происходит лет,
И от Лукреции начало пусть ведет,
Но из толикого прапрадедов народу
Лишь теми ты свою показывай породу,
Которые в себе имели бодрый дух
И удивили свет величеством заслуг²⁵.

Это имело отношение и к организации частных портретных галерей, структура которых в широком масштабе выкристаллизовалась в эпоху классицизма. Портреты предков тщательно отбирались. В качестве моделей исторических портретов фигурировали прежде всего самые известные представители фамилии, те, которыми гордился род. В заказанных Б.П. Шереметевым И.П. Аргунову и другим крепостным мастерам исторических портретах собственных родителей и родителей жены почетное место занимают изображения прославленного полководца петровского времени генерал-фельдмаршала Б.П. Шереметева.

Как известно, стихи Кантемира стали достоянием широкой публики в 1760-е годы. И его представления о месте и назначении

²³ Кантемир А. Указ. соч. С. 69—71, 79—80.

²⁴ Херасков М.М. Указ. соч. С. 261.

²⁵ Поэты XVIII века. Т. 1. С. 89.

дворянина оказались созвучны мыслям поэтов и писателей второй половины XVIII в. Херасков так оценивает знатность в одной из «нравоучительных» од (1769):

Не титла славу нам сплетают,
Не предков наших имена —
Одни достоинства венчают,
И честь венчает нас одна...
Будь мужествен ты в ратном поле,
В дни мирны добрый гражданин;
Не чином украшайся боле,
Собою украшай свой чин²⁶.

Строка же А.П. Сумарокова из сатиры «О благородстве» <1771> в силу своей емкости вполне может служить девизом сословия:

Не в титуле — в действии быть должен дворянином...²⁷

К числу суетных призрачных радостей относит А.А. Ржевский переживания по поводу получения чина и гордости за предков:

Я зрю, единый тем гордится,
Что он в чин вышний возведен;
Но тщетно чином он красится,
Когда им чин не украшен²⁸.

Горделивое позирование дворянина в мундире на портрете означает, таким образом, удовлетворение своими делами и полезностью государству. Всем своим видом он являет пример для подражания потомкам. Эти качества ощущаются и в камерном портрете даже при отсутствии явных признаков заслуг, т.е. мундира и орденов, как, например, в изображении действительного тайного советника, сенатора и действительного камергера графа А.И. Воронцова работы Д.Г. Левицкого (конец 1780-х. ГРМ). Пожалуй, только у Рокотова в интимном портрете 1770-х годов мужские модели, оказавшись в контексте идеала чувствительности, несут порой в себе известную двойственность. Таков, например, дипломат А.М. Обресков (1777. ГТГ), демонстрирующий государственные награды с оттенком сентиментальной размягченности. Как спор или по крайней мере диалог государственного должностного лица с присущей человеку природной естественностью воспринимается целый ряд мужских портретов В.Л. Боровиковского конца XVIII — начала XIX в., где модели изображены в мундирах и с орденами на фоне пейзажа. По этому поводу уместно вспом-

²⁶ Херасков М.М. Указ. соч. С. 95.

²⁷ Сумароков А.П. Избранные произведения / Вступит. статья, подготовка текста и примеч. П.Н. Беркова («Библиотека поэта». Большая серия). Л., 1957. С. 190.

²⁸ Ржевский А.А. Станс. <1760> // Поэты XVIII века. Т. 1. С. 207.

нить риторические вопросы, прозвучавшие в эпистоле М.М. Хераскова «К Евтерпе» (1763):

Но кто счастливее и ближе кто к природе,
Надменный господин или простой пастух?
Живущий ли свой век в приятнейшей свободе
Иль беспокоящий желаньями свой дух?²⁹

В разговоре между «Я» и «Трутнем» Н.И. Новиков в своем знаменитом издании затрагивает еще один аспект темы знатности:

«Трутень: Да ведь и знатные господа такие же, как и мы, человеки и, следовательно, тем же подвержены слабостям. Так как же ты хочешь, чтобы они не делали ни малейших погрешностей; дорога, по коей они идут, гораздо скользче нашей, и, следовательно, чаще и претыкаются. По твоему мнению, знатный господин должен быть больше человека.

Я: Нет; я хочу, чтобы он был только человек, но человек, поелику отличен от прочих знатностию своего сана, потоплику бы отличался и добродетелию, чтобы, восходя на степень знатности, не позабывал, что те бедные, от коих он отличен, остались еще такими ж бедными и что они требуют его помощи...»³⁰

На дворянина, таким образом, ложилась особая ответственность быть более добродетельным, чем «подлый» люд, и выполнять по отношению к нему отеческую функцию защитника и покровителя. Разумеется, для этого требовались большие нравственные силы, уверенность в себе, жизненный опыт, наконец, интеллект. Нужны были недюжинные способности, чтобы выдержать этот груз требований. Отсюда, может быть, и заложенные в том или ином типе портрета возможности демонстрации достоинств. Эти возможности явно возрастают от середины века к концу столетия. Но даже застывшие в горделивой статике модели Вишнякова или Антропова не лишены ощущения собственной избранности и предназначенности для полезных обществу дел.

Яркой демонстрацией социальной весомости является изображение и самого Н.И. Новикова кисти Д.Г. Левицкого (1797. ГТГ). «Лечитель» человеческих пороков, как пламенный оратор, обращается к зрителю жестом правой руки, словно озвучивая ранее написанные им «сатирические рецепты»: «Надлежит больному (в данном случае дворянину. — А.К.) довольную меру здравого привить рассудка и человеколюбия, что истребит из него пустую кичливость и высокомерное презрение к другим людям, ибо знатная порода есть весьма хорошее преимущество, но она всегда будет обесчещена, когда не подкрепится достоинством и знатными

²⁹ Херасков М.М. Указ. соч. С. 109.

³⁰ Новиков Н.И. Указ. соч. С. 38—39.

к отечеству заслугами. Мнится, что похвальнее бедным быть дворянином или мещанином и полезным государству членом, нежели знатной породы тунеядцем, известным только по глупости, дому, экипажам и ливрее»³¹.

В «Сатирических ведомостях» Новиков описывает два типа дворян и один — мещан под видом трех человек, претендующих на место, «которое в год две тысячи рублей безгрешного приносит дохода». «Все достоинство» первого из них «в том только и состоит, что он дворянин и родня многим знатным боярам... Второй искатель места есть дворянин же... Поведения доброго, разума хотя не пылкого, однако наукою подкрепленного. Служит в полках и хотя отменного ничего не сделал, но, по крайней мере, исполняет свою должность с прилежностью...» Можно сказать, что речь идет об образе, наиболее распространенном в живописном портрете второй половины столетия как в магистральной линии (камерные портреты А. Антропова, И. Аргунова, раннего Ф. Рокотова), так и у «малых мастеров» (некоторые работы раннего К. Христинека, Г. Сердюкова, Л. Миропольского, Е. Камеженкова). Особенно часто этот образ встречается в произведениях русской провинции в сфере «художественного примитива». Таковы работы ярославского живописца Д.М. Коренева, фамильная галерея из усадьбы Нероново Костромской губернии, созданная Г.С. Островским и др. «Третий проситель места» из «добродетельных и честных... мещан», согласно мнению Н.И. Новикова, «показал собою, что не порода, но добродетели делают человека достойным почтения честных людей»³². От себя можно добавить — «и достойным изображения на портрете». Подобные нравственные требования вполне соответствуют как программе портретов купцов, созданных, например, Д.Г. Левицким (Н.А. Сеземова, А.И. Борисова и др.), так и купеческих портретов, предполагающих социальное равенство модели и художника.

Помимо благородства и чести у дворянина должна была быть визуальная привлекательность, что, кстати, соответствовало требованиям двора. Образ красавца не столь притягивал внимание поэтов, как изображение красавицы³³. Однако в любовной лирике вполне ощутимо звучал «симметричный» женскому варианту мотив «милого» глазу и сердцу героя, все чаще встречалось понятие «милый зрак», как, например, в песне Сумарокова «Тщетно я скрываю сердца скорби люты...» <1759>:

³¹ Там же. С. 106—107.

³² Там же. С. 124—125.

³³ См.: Карев А.А. «Зрак» красавицы в русской живописи и поэзии XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы / Сб. статей. Вып. 4. Ред.-сост. И.В. Рязанцев. М., 1998. С. 17—36.

Знаю, что всеместно пленна мысль тобою
Вображает мне твой милый зрак³⁴.

В 1750-е годы, в период «широкого освоения» русской живописной культурой возможностей рококо, отечественными мастерами было написано немало «приятных» юношеских и мужских лиц. Однако в них не хватало живости в демонстрации этих достоинств, такой как, например, у Ротари или Токе. Но уже в 1760-е годы Рокотов, а в 1770-е Левицкий и другие русские мастера с лихвой это компенсируют, о чем свидетельствуют хотя бы такие произведения Левицкого, как «А.М. Голицын» (1772. ГТГ), «Н.А. Львов» (1780-е. ГРМ), «А.Д. Ланской».

Если женская красота часто фигурирует как «страшная сила» сама по себе, то красота мужская требует дополнений. Дидактичный Новиков сообщает читателям «Пустомели» (1770, июнь), какими качествами должен обладать молодой кавалер на примере образа Добросерда, сына Добронравова: «Добросерд от природы одарен был красотой души и тела, имел острый разум, тихий нрав и благородную осанку; все сие красоту его лица еще больше украшало. Отец старался природные его дарования изострить учением и приумножить хорошим воспитанием...»³⁵ Все это вполне ощутимо в юношеских портретах эпохи классицизма.

Красота передается по наследству. Во всяком случае так представляется Калипсо — героине одного из русских переводов «Похождения Телемака» Фенелона:

... другой имел младые лета;
Улисса точная являлась в нем примета:
Улиссов дух в нем был, и рост и вид такой,
Приятство то имел и бодрость с красотой³⁶.

Подобное сопоставление становится довольно распространенным в фамильных портретных галереях. Особую наглядность мотив перехода по наследству красоты, как и других качеств, приобретает в двойных и групповых семейных портретах конца XVIII — начала XIX в. особенно у В.Л. Боровиковского.

Один из любимых объектов сатиры XVIII в. — образ петиметра. Раздражение по поводу тяготения молодого человека к украшению себя проглядывает в сатирах этого времени довольно явственно. Имя одного из главных персонажей мифологических античных «метаморфоз» Нарцисса становится «подложным», «говорящим» и нарицательным в русской культуре XVIII столетия. Вместе с тем черты щегольства вполне уловимы в парадных и полупарадных

³⁴ Сумароков А.П. Указ. соч. С. 267.

³⁵ Новиков Н.И. Указ. соч. С. 149.

³⁶ Дубровский А.И. Похождение Телемака, сына Улисса. 1754 ? Книга I // Поэты XVIII века. Т. I. С. 134.

мужских портретах, где пудренные парики, расшитые кафтаны и камзолы воссоздаются с особой тщательностью. Устойчивым знаком аристократизма становятся тонкие удлиненные пальцы рук, обрамленных воздушными кружевами. Однако отечественные умонастроения ставили известные рамки умеренности в этой теме, что отличало портрет, созданный русским мастером, от работы иностранного живописца. Так, с особым шармом богатство и красоту собственного убора демонстрирует Н.А. Демидов на портрете Л. Токе. Французский мастер явно «помогает» отечественной модели прочувствовать и показать радость щегольства как составной части разлитой в портрете атмосферы счастливого бытия. В литературе же порицание тяги к роскоши сделалось своеобразным канонem. Помимо А. Кантемира («Деревню вздешь потом на себя ты целу») об этом писали А.П. Сумароков, Чулков, В.И. Майков, разумеется, Н.И. Новиков и многие другие. Своего рода квинтэссенцию образа щеголя дает Сумароков в сатире «Кривой толк» (1759):

Что ж мыслит о себе безмозглый петиметер?
Где в людях ум живет, в нем тамо пыль и ветер.
Он думает, на том премудрость состоит,
Коль кудри хороши, кафтан по моде сшит,
И что в пустой его главе едина мода,
Отличным чтит себя от подлого народа³⁷.

Таков же герой из его комедии «Ссора мужа с женою» (1750) Дюлиж, называющий себя «галантомом». Считалось, что пустое увлечение модой — болезнь явно французского происхождения, поэтому так карикатурен образ французского щеголя, увиденного новиковским героем — червонцем во время очередной его метаморфозы: «У него волосы были всклокочены, и сделаны из них разные кудри, и осыпаны каким-то белым порошком».

Комедийно-гротескный вариант образа петиметра в литературе, разумеется, ближе лубку, чем портрету. Однако некоторые его стороны отразились и в живописи. И все же при всей безусловности порока в самой литературе существовала оппозиция негативному отношению к петиметру.

Если сторонник и последователь литературной школы Сумарокова И.П. Елагин, обращаясь в своей «Эпистоле...» (1753) к образу петиметра и метя, очевидно, в И.И. Шувалова, действует в рамках сложившихся правил порицания порока («Разжженной сталию главу с власами жжет»; «Как он пред зеркалом, сердясь, воздыхает»; «И мыслит час о том, где б мушку прилепить» и т.п.)³⁸, то

³⁷ Сумароков А.П. Указ. соч. С. 184.

³⁸ Поэты XVIII века. Л., 1972. Т. 2. С. 373.

целый ряд других авторов выступает с «Защищением петиметра». Так, Н.Н. Поповский в стихотворении «Возражение, или Превращенный петиметр» написал:

А петиметров ты напрасно осудил...
Иль мнишь, что их ты сам чем можешь обругать,
Когда ты все начнешь наряды их считать?³⁹

Защищая известную авторам реальную персону (вполне возможно, что это был все тот же Шувалов), они, таким образом, реабилитируют в поэзии и тему мужской телесной красоты, и соответствующие ей «уборы», в чем портретный образ в живописи совершенно не нуждается.

И тем не менее мужская красота, как и женская, редко хороша сама по себе и требует еще и иных качеств, которые часто подразумеваются при употреблении слова «добродетель». Качеств, которые априори заложены в любом портрете «века Просвещения», будь то монарх, дворянин, церковный иерарх или купец. В каждом из этих взлелеянных эпохой образов есть нечто от общечеловеческих идеалов, приобретающих в XVIII столетии все более очевидную ценность. Сословная же окраска изображения лишь уточняет и конкретизирует необходимые для модели свойства совершенного человека в пространстве российской Аркадии, образ которой весьма искренне, а потому достоверно воссоздавался целой плеядой мастеров пластических и других видов искусств от петровских до павловских времен.

Поступила в редакцию
06.03.03

³⁹ Там же. С. 385.